

MARANHÃO – MANHATTAN
ensaios de literatura brasileira

Marília Librandi Rocha

MARANHÃO – MANHATTAN
ensaios de literatura brasileira

2009 © Marília Librandi Rocha

Produção Editorial

Debora Fleck
Isadora Travassos
Jorge Viveiros de Castro
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Editora-assistente

Larissa Salomé

Produção Gráfica

Christiane Abbade

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

2009

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Goethe, 54 | Botafogo
Rio de Janeiro – RJ | cep 22281-020
www.7letras.com.br | editora@7letras.com.br
tel (21) 2540-0076

Sumário

Nota introdutória [9]

Referência dos textos [11]

Apresentação [13]

PARTE I • Ficção e filosofia [15]

Maranhão – Manhattan: uma ponte entre nós. Uma visão dissonante da literatura e da cultura brasileiras.....	17
Derivas a partir de Gumbrecht, Lyotard e Murilo Mendes: Os conceitos “figural”, “presença” e o poema “Algo”	57
Leminski <i>versus</i> Descartes. <i>Outras palavras</i>	79
“Pirlimpsiquice” e o teatro impossível de teatro.....	97
De Guimarães a Górgias. A trama do desejo em “Desenredo”	111

PARTE II • Entre livros [141]

Nomear o inominável: a literatura em tempos de cólera.....	143
Os avessos da fala.....	161
O “caso” Sousândrade na história literária brasileira.....	169

Agradecimientos

Nota introdutória

O que importa não é a viagem mas o começo da

Haroldo de Campos

...um lugar existe apenas em virtude da ponte.

Heidegger

Na primeira parte do livro *Maranhão-Manhattan. Ensaios de literatura brasileira*, discutem-se textos de quatro escritores brasileiros (Sousândrade, Murilo Mendes, Paulo Leminski e João Guimarães Rosa), apresentando-os como pensadores da ficção e da poesia e comparando seus textos imaginários a conceitos filosóficos.

O ensaio “Maranhão-Manhattan” compara o poema “O Inferno de Wall Street”, de Joaquim de Sousândrade, ao livro *Poeta en Nueva York*, de Federico Garcia Lorca, discutindo a relação entre dinheiro e poesia, e a trágica situação dos poetas no século XX, tal como representada por o Guesa, personagem sacrificial pan-americano. Ao final, propõe-se a ideia de uma “antropologia da ficção”, baseada nos conceitos de multinaturalismo e perspectivismo, segundo Eduardo Viveiros de Castro, em busca de outro modo de descrever, entender e respeitar a ficção e os poetas.

O ensaio “Derivas a partir de Gumbrecht, Lyotard e Murilo Mendes” discute o poema “Algo” em correlação com os conceitos “produção de presença” e “figural”, de modo a descrever a experiência estética como algo que escapa aos campos hermenêutico e semiótico, apresentando-se como epifania ou ascese.

O ensaio “Leminski *versus* Descartes” discute a prosa experimental do romance *Catatau*, que encena a presença dos holandeses no Brasil no século XVII, e o conflito entre a na-

tureza tropical *versus* o racionalismo europeu representado por Descartes, apresentando-o como um caso-limite e paradoxal do “estilo tropical”.

Os dois ensaios subsequentes dedicam-se a analisar contos de João Guimarães Rosa. No primeiro, descobre-se uma proximidade entre o conto “Pirlimpisquice” e a teorização de Jacques Derrida a respeito do teatro de Antonin Artaud, tendo como elo a presença do ponto no teatro. O ensaio a respeito do conto “Desenredo” filia o texto de Rosa ao *Elogio de Helena*, de Górgias. Essas análises apontam a autoteorização da ficção produzida na literatura de J. G. Rosa, um escritor que atua como um filósofo do ficcional. “Ficção da ficção”, a obra de Rosa produz-se como *theatrum mundi e erotikos logos*.

Nos três artigos da segunda parte, “Entre livros”, debate-se a respeito dos livros de Luiz Costa Lima (*O Redemunho do Horror*), João Adolfo Hansen (*OO. A Ficção da Literatura*) e Augusto e Haroldo de Campos (*ReVisão de Sousândrade*), como discussão teórica que complementa o debate inicial.

Em todos os textos a intenção é apresentar uma defesa da poesia, produzida pelos próprios poetas e por críticos literários em conjunção com o discurso da filosofia. Em vez de ler a ficção *como se* fosse sociologia ou filosofia, lê-se o “como se” ficcional enquanto filosofia de vida e política de utopia, realçando não apenas seus efeitos, mas sua ação com vistas a produzir mudanças e deslocamentos.

Referência dos textos

O ensaio “Maranhão-Manhattan” foi apresentado como *lecture* na Universidade de Stanford, em 18 de abril de 2008, com o título “Maranhão-Manhattan: a Bridge Between us and the U.S. A dissonant view of Brazilian Literature and culture”.

“Derivas a partir de Gumbrecht, Lyotard e Murilo Mendes” foi publicado em inglês, com tradução de Paulo Henriques Britto, no livro *Producing Presences. Branching out from Gumbrecht’s Work*, editado por João Cezar de Castro Rocha e Victor Mendes, na Universidade de Massachusetts Dartmouth em 2007.

O texto “Leminski *versus* Descartes” foi publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, com o título “Outras Palavras: O *Catatau* de Paulo Leminski em três tempos”, n. 9, em 2006, pp. 243-258. “Pirlimpisquice e o teatro impossível de teatro” foi publicado na *Revista USP*, n. 72, em 2007, pp. 121-128. “De Guimarães a Górgias” é um novo texto que parte de asserções desenvolvidas no ensaio anteriormente publicado com o título “A Trama do Desejo. Leitura do conto ‘Desenredo’, de J. G. Rosa”, na *Revista Magma*, n. 6, 1999, pp. 79-84.

O texto “Nomear o inominável: a literatura em tempos de cólera”, estudo a respeito do livro *O Redemunho do Horror*, de Luiz Costa Lima, foi publicado no primeiro número de *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, em 2005, pp. 97-106. A resenha “Os Avessos da Fala”, a respeito do livro de João Adolfo Hansen sobre J. G. Rosa, saiu na *Revista Scripta*, V, em 2002, pp. 450-454. Por fim, retomando o tema que abre esse livro, o texto “O ‘caso’ Sousândrade na história literária brasileira” foi publicado na *Revista USP*, 56, em 2003, pp. 213-220.

Na bibliografia, os livros são citados pela data da primeira edição seguida da data, entre colchetes, da edição utilizada.

Apresentação

Primeiro livro de Marília Librandi, *Maranhão-Manhattan* se singulariza pela marca teórica com que se grava seu interesse pela literatura. Para a autora, a obra literária não se compara ao que seria uma festa campestre para um agente da bolsa ou, para um profissional de êxito, a permanência em um *spa* de prestígio. Antes se compararia à curiosidade que os inúmeros círculos concêntricos, transparentes e idênticos entre si, provocam em alguém muito atento. Isso significa: o desdobramento teórico que excepcionaliza *Maranhão-Manhattan* não se compararia à procura de um núcleo duro que daria firmeza à sua polpa, senão que é algo delicado e igual à primeira e todas as camadas. Duas consequências daí derivam: para a autora, a teoria não seria comparável a uma caixa de ferramentas, com que se montariam e desmontariam textos, nem muito menos algo que só se imporia depois que o texto tivesse fixado seu gosto em nossa boca; em vez de algo semelhante a um adendo, que se poderia acrescentar ou prescindir, a teoria se infiltra na construção do próprio torneio da frase literária. Ora, é estranho que essa perspicácia aponte em alguém formado em uma universidade brasileira, pois, embora pareça escandaloso dizê-lo, a reflexão teórica aí é vista como prova de inaptidão para o trato com a literatura. Por isso, dada a juventude da autora, seria de se indagar se a permeabilidade que ela nota entre a configuração literária e sua disposição teórica não será indicativa de alguma mudança de rumo que se estaria dando no país. Mas como sabê-lo? O certo é a salutar ojeriza que causa à autora a, entre nós, tentativa frequente de **descobrir** a realidade que se reflete ou refina a obra que se analisa. Pois Platão parece perdurar menos nos que o leram do que naqueles para os quais a **realidade** é o que o grego tinha por **Ideia**.

No entanto, o leitor pode achar suspeito que, no elogio aqui feito, não se atente para a discrepância que parece haver nos dois primeiros ensaios. No primeiro, procura-se estabelecer “uma experiência de pensamento”, um pensar o Brasil “no exterior de si mesmo”, convocando-se para isso toda uma dimensão antropológica. Se isso supõe um alto investimento hermenêutico, não se choca com a tentativa do segundo ensaio de conjugar categorias concebidas por J. F. Lyotard e H. U. Gumbrecht que, visualizando a literatura como o espaço linguístico que “impede sua interiorização em significado”, se opõem à suficiência da hermenêutica? Será justo que a dúvida permaneça no leitor até que chegue ao capítulo “Os Aessos da fala”. Referindo-se ao estudo de J. A. Hansen – *A Ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas* –, acentua a autora que, para Hansen, Rosa se propunha percorrer o sertão, não para representá-lo, senão “para ver como faz funcionar ‘a festa das linguagens’”. Não se trataria, portanto, de mostrar o *sentido* da festa, mas a *festa* do sentido alcançado pela linguagem. A hermenêutica é convocada para a ultrapassarmos. O que não se faz sem que a teoria seja permeável à elaboração da *poiesis*.

Luiz Costa Lima

PARTE I • Ficção e filosofia

Maranhão – Manhattan: uma ponte entre nós. Uma visão dissonante da literatura e da cultura brasileiras¹

*Há surpresas no passado, como no futuro.
Depende de como você solariza o objeto...*

Décio Pignatari, 1997

Do passado ao porvir, neste presente.
Sousândrade, Canto II, *O Guesa*, 1868

*as the twentieth century winds down
the nineteenth begins again.*

Jerome Rothenberg, 1990

*S'estalonen l'infern e el paradís.
I el bressol i la tomba, i les paraules
i el cos: país natal, exili.*

Maria-Mercé Marçal, 1988

Introdução

O que vou apresentar é uma experiência de pensamento que tem como foco pensar o Brasil fora do Brasil, literalmente e fisicamente pensar o Brasil em Stanford e aproveitar esse estar fora para pensar o Brasil no exterior de si mesmo, não como um estrangeiro pode vê-lo, mas como um nativo pode estranhá-lo, de modo a pensar aquilo que o diferencia e aquilo que no seu interior difere de si mesmo.

Começarei, brevemente, situando-me em relação ao termo “brasilianista”. Em seguida, apresento um debate que envolve dois temas distintos e interligados. O primeiro é a obra de Joaquim de Sousândrade, um escritor do Romantismo

brasileiro, nascido no Maranhão em 1832 e morto em 1902. Em seu poema *O Guesa* (1884-1888?), ele estabelece relações literariamente diplomáticas com a América hispânica e com os Estados Unidos, em especial Nova Iorque, onde viveu por catorze anos. Caracterizado como um “extravagante de província” (Sena, 1976, p. IX), Sousândrade tornou-se um caso de exceção na história literária brasileira: primeiro foi tido como um escritor menor, e mais de sessenta anos após sua morte foi considerado pelos poetas do Concretismo, Augusto e Haroldo de Campos (1964, 1982, 2002), como o mais interessante poeta do século XIX brasileiro e um precursor das principais linhas de força da poesia no século XX. Vou concentrar-me, sobretudo, no canto X de *O Guesa*, “O Inferno de Wall Street” (1877/1888), e compará-lo ao livro *Poeta en Nueva York* (1929-1930), de Federico Garcia Lorca, debatendo o impacto de seus poemas e a situação de suas vidas.

O segundo tema tem a ver não com um único autor, mas com um coletivo: as sociedades indígenas amazônicas. O que me interessa destacar é que essas *sociedades contra o Estado*, na famosa expressão de Pierre Clastres (1974), produzem uma cosmologia, uma ontologia e uma epistemologia móveis, as quais o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996, 2002b) traduziu em dois conceitos fundamentais: *perspectivismo* e *multinaturalismo* que contrastam com o *relativismo* e *multiculturalismo* da cosmologia ocidental. Minha intenção é aplicar esses conceitos em uma teoria da ficção, sugerindo ler a literatura ocidental do mesmo modo que um antropólogo lê uma cultura não-ocidental. Nesse caso, em vez de ler a cultura indígena pelo nosso código cultural, vou propor (des)ler a nossa cultura pelo código cultural indígena. É o que vou apresentar como o início de um debate. Em ambos os temas, o objetivo final é repensar a literatura – seja a narrativa da história literária brasileira, no caso de Sousândrade, seja a nossa definição ocidental de literatura.

Brasil/Brazil (S/Z)

Como estudiosa da literatura e cultura produzidas no Brasil, proponho pensar a relação entre Brasil (com s) e Brazil (com z), semelhante ao nome do conhecido livro de Roland Barthes, *S/Z* (1970). Nesse caso, posso dizer que o S representaria o local, Brasil, e o Z, o universal, Brazil. No entanto, sendo uma oposição estrutural, ambos não significam nada sozinhos, sua significância apenas existe na relação diferencial: S/Z. Como pesquisadora, não me posiciono nem no *Brasil* nem no *Brazil*, mas entre, na barra que os separa e os une, ao meio, já que para escapar da oposição entre o local e o universal seria preciso propor uma perspectiva *multiversal* (Sloterdijk, 1987; Marquard, 1999), capaz de incluir o *Brasil* no *Brazil* e vice-versa, como uma ponte entre diferenças.

Assim, estando fora, ao invés das raízes do Brasil,² proponho olhar aquilo que dentro do Brasil fica de fora, porque ultrapassa fronteiras e sai dos limites territoriais,³ e porque sai da medida padrão e se situa, então, como ex-cêntrico, fora do centro conceitual. Tenta-se, então, pensar em termos de multiplicidade de relações⁴ em vez de pluralidade de identidades. O problema com a noção de identidade é que ela pode admitir o plural, desde que comandado por uma unidade superior, mas não pode admitir o múltiplo. Pode admitir o **mais-1**, mas não o **menos-1**, que é justamente o que se subtrai como “variação complexa que não se deixa totalizar”,⁵ ao afirmar o direito a uma singularidade diferencial.⁶

Desse modo, falo do Brasil a partir daquilo que lhe escapa, seguindo as questões: 1) como pensar a obra de um escritor dissonante como Sousândrade? Seu personagem principal, o Guesa, não é o índio antepassado morto, transformado em herói de origem da nação brasileira, mas um anti-herói vivo, tornado símbolo de um mundo pan-americano. O Guesa, cujo nome significa “sem lar”, provém de um mito da tribo

Música da Colômbia (descrito por Alexander von Humboldt [1810-1813]) e, no poema, é, ao mesmo tempo, o Inca, o Tupi, o Araucano, o Timbira, o Sioux, e é ele próprio Sousândrade, um errante, sem lar, portanto, sem nação. O Guesa é assim um personagem metamórfico, pluriétnico, transcontinental, americano. 2) E como “encorporar” os coletivos indígenas do Brasil na sua diferença ao invés de eliminá-los pela semelhança? As sociedades indígenas amazônicas são minorias étnicas dentro do território brasileiro. Quando são incluídas na identidade nacional é, em geral, segundo o viés do exótico e do folclórico. Por isso, é preferível pensá-las não como parte do Brasil, vinculadas a uma teoria do Brasil, mas, sim, como situadas no Brasil, e pensadas pela sua presença e cultura ativas e autônomas (cf. Viveiros de Castro, 1992, nota 3).

O que proponho, então, é pensar que tipo de diferente singularidade podemos encontrar na literatura e culturas do Brasil, através de uma perspectiva comparada, de cruzamentos inter-entre culturas que ao entrarem em contato se alteram mutuamente, e que pode ser importante num ponto de vista multiversal.

Tema 1. Sousândrade

Quando vivia em Nova Iorque, Joaquim de Sousa Andrade alterou seu nome para Sousândrade, de modo a ter o mesmo número de letras de seu poeta favorito, Shakespeare, segundo parte da lenda de sua vida. Poderia, assim, ser dito nosso “Shakespeare do Maranhão” ou o nosso Ulisses, porque viveu em uma São Luís “clássica”, onde se traduzia Homero (Rodrigues, 2000), sendo ele mesmo professor de grego ao fim da vida, e porque, nos seus sessenta e dois anos de vida, passou trinta viajando (“Maranhão é a Ítaca desse novo Ulisses”, como escreveram os Campos [2002]). Aquém disso tudo, porém, é preferível situá-lo apenas em nosso *pobre arrabal su-*

damericano, como situa Borges a Funes.⁷ Ao contrário, porém, de Funes, o personagem que de tudo se lembra, Sousândrade ficou esquecido tantos anos e, ainda hoje, quase inexistente na paisagem das letras brasileiras.⁸

Nascido em 1832, no estado do Maranhão, no Nordeste do Brasil, Sousândrade viveu na ilha de São Luís, muito mais perto geograficamente da Amazônia e culturalmente de Portugal do que do Rio de Janeiro, e aí morreu em 1902. Sua produção literária pertence à segunda metade do século XIX (seu primeiro livro, *Harpas Selvagens*, é de 1857). No Brasil, ele é contemporâneo de Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis, sete anos mais novo do que ele.⁹

Republicano convicto, não suportava D. Pedro II, que ele ridiculariza em sua obra, nunca teve as benesses da corte, gastou toda a sua fortuna (herança da família de ricos agricultores de algodão) para autofinanciar a publicação de seus livros, e, principalmente, para se manter viajando. Poeta-viajante (anti-sedentário), Sousândrade primeiro viajou pela Europa (França e Inglaterra), depois mudou-se com a filha para Nova Iorque, onde viveu de 1871 a 1885, além das viagens que fez pela América Latina.¹⁰

Como Sousândrade viveu entre duas ilhas – a ilha de São Luís e a ilha de Manhattan –, ele pode ser definido como um poeta-ilha,¹¹ porque foi ao mesmo tempo ligado e desligado do território nacional do Brasil. Sousândrade foi também um “poetailhado”, no sentido de isolado e solitário em relação aos demais escritores.

Como se sabe, o que chamamos “literatura brasileira” nasce no século XIX, quando o Brasil deixa de ser América portuguesa e a literatura deixa de ser aquela produzida na colônia segundo o padrão retórico das belas-letras e passa a ser uma literatura de afirmação do Estado-nação, tornado independente em 1822 e governado por um regime monárquico até 1889. Essa situação coincide com a presença do Romantismo

no Brasil, que, em vez de gerar, como entre os primeiros românticos alemães ou no romantismo inglês, uma visão crítica, teórica e reflexiva, vai se estabelecer e se estabilizar como movimento de apoio e sustentação do Estado-nação (na figura de D. Pedro II) que, por sua vez, o sustenta e o financia. É, em geral, um romantismo sentimental, de palavras bem comportadas, de funcionários públicos (de escritores e historiadores literários) a serviço da pátria e da nacionalidade (cf. Guimarães, 1988; Costa Lima, 2008, pp. 155-158).

Sousândrade não seguia esse padrão das letras no Romantismo brasileiro e, mais do que um escritor *brasileiro*, pode ser definido como um escritor *pan-americano*. Desse ponto no Brasil, a ilha de São Luís, ele próprio tinha consciência da diferença de sua obra e da dificuldade na sua recepção, como disse na frase que ficou famosa: “Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (1877, p. 489).

Tristeza e decepção, mas também esperança no futuro, como uma garrafa lançada ao mar, semelhante ao que ele disse em outro momento: “eu continuo”.¹² Efetivamente, é o que vai acontecer, quando, **no futuro**, nos anos de 1960, Sousândrade for redescoberto e apresentado como um dos principais casos de injustiça poética na história literária brasileira, como um “terremoto clandestino”, na bela formulação dos Campos. Eles escrevem o livro *ReVisão de Sousândrade*, em 1964, juntamente com o crítico Luiz Costa Lima, que assim sintetiza o efeito de sua leitura: “Com efeito, Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo, antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional” (2002, p. 477).

Liminaridade

Violentando a visão comum dos românticos no Brasil, Sousândrade cria uma obra dilacerada e fragmentada (Costa Lima, 2002). Na avaliação atual, sua obra conjuga momentos de primeira grandeza (como o dos Cantos II e X de *O Guesa*), **ao lado** de outros de retórica romântica tradicional, **ao lado** de momentos de ilegibilidade (sobretudo em *Harpa de Ouro*, de 1888-1889), quando o nível de agramaticalidade e fratura chega ao máximo. Esse dilema faz de Sousândrade “um grande poeta, fracassado”. A expressão é de Costa Lima: “grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão” (2002, p. 465). E ainda: “grande poeta esmagado pelo clima colonial que o cercava” (2002, p. 466). Esse paradoxo, podemos dizer, compõe sua posição liminar na história da literatura no Brasil.

O personagem liminar é aquele que é isolado do grupo para passar por um ritual de passagem. Esse isolamento é o que Sousândrade-Guesa vivencia em seu tempo de vida por sua diferença em relação ao conjunto de escritores brasileiros, em relação às linhas dominantes da literatura no Brasil em sua época (e grande parte dessa diferença advém também de sua vivência nos Estados Unidos). O rito de passagem (como é comum no campo da arte) é a sua morte. Morto, seu recado, seu apelo, sua diferença vão ser reintegrados à comunidade, voltando como herói (‘o mais interessante poeta do nosso Romantismo’), mas um herói como aquele que tem a perna torta (um Guesa-Garrincha), ou seja, em que algo não funciona de todo. É esse não dar certo de todo que pode iluminar algo a respeito da dificuldade de ser inovador em campo colonial ou ex-colonial.

Freud

Nesse sentido ainda, um escritor que falha (“grande e fracassado”) seria tão importante como a teoria dos atos falhos em

Freud, como um meio de acesso a uma dimensão inconsciente de uma comunidade cultural, algo que nos informa sobre processos do seu funcionamento estrutural. No caso de Sousândrade, ele não fazia parte do que ele mesmo chamou de “o coro dos contentes”, imagem dos poetas laureados pela Corte.

Ao estudar algumas personalidades de exceção, Freud escreve o texto “Os que fracassam ao triunfar” (1906). O caso de Sousândrade, posso dizer, seria o d’“Os que triunfam ao fracassar”. O seu fracasso (o fato de ser diferente dos demais na sua época) é a condição de seu sucesso futuro.¹³ Semelhante, inclusive, ao que Bourdieu (1977) definiu como capital cultural, em oposição ao capital financeiro, como aquele que tarda a render frutos, em uma lógica inversa: no capital cultural quanto mais se perde hoje, mais se pode ganhar amanhã. É interessante e curioso porque Sousândrade seria uma ilustração perfeita dessa correlação entre poesia e dinheiro, justamente ele que, como veremos, foi o primeiro a colocar em versos, a trazer para dentro da poesia, aquele que vai ser o lugar-comum de nosso mundo atual: a Bolsa de Valores de Nova Iorque.

O poema. *O Guesa*

Sua obra mais importante, *O Guesa*, escrita ao longo de quase quarenta anos, é um poema composto de treze cantos (alguns incompletos), treze mil versos e três mil duzentas e oitenta estrofes (publicado em Nova Iorque, em 1876 e 1877, com o título *O Guesa errante*; e depois em Londres, em 1884? [1888?], intitulado apenas *O Guesa*).

Como dito, seu personagem principal é um mito sacrificial proveniente dos índios Muíscas da Colômbia (Humboldt, 1810-1813). O nome Guesa significa “errante, sem lar” e designa toda criança escolhida para ser sacrificada após realizar uma viagem de cinco anos pela Estrada do Suna (a mesma estrada percorrida pelo deus sol Bochica). Finda a peregrinação,

ocorre o sacrifício em praça pública, e um novo ciclo lunar começa com a escolha de um novo Guesa, o que ocorre a cada quinze anos. No poema, a história do personagem mescla-se com a biografia de Sousândrade e a estrada do Suna torna-se a viagem que ele mesmo fez pelo continente americano.

Os dois **Infernos**

Dos treze Cantos de *O Guesa*, as duas partes mais contemporaneamente interessantes são dois momentos ritualísticos, dois momentos infernais, cômicos-satíricos: um fragmento do Canto II e um fragmento do Canto X, que ficaram conhecidos por subtítulos que não constam da edição original: “A Dança do Tatuturema” e o “Inferno de Wall Street”.

Em ambos, temos o correspondente das duas “Noites de Walpurgis”, do *Fausto* de Goethe, como o próprio poeta assinala. Há, assim, dois infernos no poema que se complementam: o inferno da selva amazônica (o Tatuturema) e o inferno da cidade moderna (O Inferno de Wall Street), representado pela bolsa de valores da cidade de Nova Iorque.

Pelo primeiro **Inferno**, Sousândrade nos oferece uma descrição absolutamente inédita da Amazônia naqueles anos; e permite estudar o universo das tribos ameríndias, que hoje tornou-se o principal campo de experimentação teórica na antropologia no Brasil (como veremos no segundo tema desse ensaio). Pelo segundo **Inferno**, ele faz algo extraordinário ao criar a primeira descrição poética do capitalismo efervescente na América do Norte naqueles anos. O interessante é o contraponto de ambos os cantos: no Canto II, é a festa indígena decaída; no Canto X, é o dinheiro que movimenta o circuito todo das letras; de um lado, o que seria o mundo da dádiva, de outro, o mundo da dívida.

Maranhão-Manhattan

Como a cena de um teatro que se abre, o poema começa com a queda: fisicamente é a descida do Guesa dos Andes ao rio Amazonas. É um início grandioso, um *espetáculo grande*.¹⁴ Historicamente, representa a queda do Império Inca e dos índios diante dos conquistadores; teologicamente é a queda do Paraíso, a corrupção da América descoberta e invadida. O movimento de queda com que o poema se inicia corresponde à imagem da queda (o voo) do condor para pegar sua presa, o lhama (em um intertexto com o poema “Os Timbiras”, de Gonçalves Dias [Lobo, 1986]).

Nesse movimento de descida, o Guesa chega ao primeiro inferno no Amazonas, quando tem início o Tatururema,¹⁵ ritual dedicado ao demônio Jurupari (Medeiros, 2002). Sarcasticamente, Sousândrade coloca os padres celebrando em latim essa orgia na qual missionários, índios, caboclos, personalidades do Império do Brasil, personagens do Indianismo romântico, escritores do Brasil e da Europa, todos se envolvem nesse ritual que revela o estado de decadência dos índios colonizados. Os versos referem a escravidão das índias, o rapto, a exploração sexual, a venda por dinheiro e por troca, a corrupção do branco. Datado de 1858 (mas publicado em 1869), o canto pode ser lido como uma paródia moderna dos autos jesuíticos dos séculos XVI e XVII (Cuccagna, 2004, p. 144).

Saindo desse **Inferno**,¹⁶ o Guesa irá caminhar para o segundo **Inferno**, agora no sentido inverso. Se no primeiro ele desce dos Andes ao Amazonas, no segundo ele sobe de Maranhão a Manhattan.

1. (O Guesa tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW-IORQUE-STOCK-EXCHANGE; a VOZ, dos desertos:)

– Orfeu, Dante, **Aeneas**, ao inferno

Desceram; o Inca há de subir...

– *Ogni sp'ranza lasciate,*
Che entrate...
– Swedenborg, há mundo por vir?

Essa é a primeira estrofe. A resposta à questão lançada a Swedenborg só virá na estrofe 108:

(SWEDENBORG respondendo *depois*:)
– Há mundos futuros: república,
Cristianismo, céus, Loengrim.
São mundos presentes:
Patentes,
Vanderbilt-North, Sul-Serafim.

O mundo em queda da Amazônia corresponde ao mundo em alta da Bolsa de valores, o moderno mundo das patentes, das ferrovias, de famílias milionárias como os Vanderbilt. O mundo em alta tem como príncipe e rei Mammon, o deus do dinheiro e da especulação, símbolo da corrupção nos “anos de ouro” da História norte-americana (de 1870 a 1884). O mito do El-dorado se metamorfoseia, assim, no Guilded age da república norte-americana.

O Canto X, o Inferno de Wall Street

Trabalhando no jornal *O Novo Mundo*, em Nova Iorque, Sousândrade acompanha os acontecimentos da década de 1870, como as especulações financeiras e a constituição das primeiras grandes fortunas. Ao mesmo tempo em que faz a crítica da corrupção, louva a “jovem América”, modelo republicano e de “mundo do futuro”, e aproveita para criticar D. Pedro II, que, em 1876, inaugura, junto com o Presidente Grant, a Exposição do Centenário da Independência, na Filadélfia.

A partir desses acontecimentos, Sousândrade cria um poema-colagem com estrofes anunciadas ao modo de manchetes de jornais, espécie de conversa fragmentária das grandes cidades.

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrokers etc. etc., apregoando:)

- Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
- Milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!!
- Young é Grant! Jackson, Atkinson!
- Vanderbilts, Jay Gould, anões!

É também um teatro ou, como dizem muito bem os Campos (2002, p. 64), “uma burlesca mascarada” e um “teatro minimizado, caleidoscópico”:

(NORRIS, Attorney; CODEXO, inventor; YOUNG. Esq., *manager*; ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*; RHODES, *agent*; P. OFFMAN & VOLDO, agents, algazzarra, miragem; ao meio, o Guesa:)

- Dois! três! Cinco mil! Se jogardes
Senhor, tereis cinco milhões!
- Ganhou! ha! haa! haaa!
- Hurrah! ah!..
- Sumiram... seriam ladrões?..

O multilinguismo do poema, expresso em linguagem sintética, repleta de neologismos e nomes hoje desconhecidos, torna muitas passagens de difícil compreensão, como pequenas cápsulas enigmáticas. Augusto de Campos o compara a “um mosaico de Gaudí” (2002, p. 576).

O canto termina com a dissolução da linguagem e o apelo do poeta-guesa sacrificado pelos agentes financeiros:

(Magnético *handle-organ*; ring d’ursos sentenciando à penúltima o arquiteto da FARSÁLIA; odisseu fantasma nas chamas dos incêndios d’Álbion:)

- Bear... Bear é ber’beri, Bear... Bear...
- Mammumma, mammumma, Mammão!
- Bear... Bear... ber’... Pegàsus...
Parnasus...
- Mammumma, mammumma, Mamão.

Ao final desse segundo **Inferno**, Sousândrade joga com os apelidos dos agentes financeiros, chamados Ursos (Bears), e os compara e contrasta com o urso dançarino Atta Troll do poema satírico de Heinrich Heine (1847). Este foge dos humanos, abandona sua companheira Mumma e defende uma sociedade igualitária. Na última estrofe do Inferno sousandradino, aparece o termo “Mammuma”, que aglutina “mamma” (mãe em alemão), Mammacocha (a mãe-terra inca) e “mumma”, termo que se confunde com o do deus “Mammão”, símbolo também da falência do poeta **guesa-sousandrade**, sacrificado.

As três diferenças

Devido a esses dois Cantos, Sousândrade tem o mérito do pioneirismo. Ele foi o primeiro a configurar em poesia alguns dos temas e dos dilemas fundamentais de poetas e da poesia no século XX. Nesse sentido, posso dizer que ele foi primeiro em três aspectos principais: como poeta indianista peculiar, como poeta de temática pan-americana e como poeta do capitalismo.

Sousândrade é o primeiro indianista no Brasil a tratar do índio contemporâneo e não do índio morto idealizado. No nosso Indianismo romântico, o índio que constitui a identidade brasileira tem a cara de Rousseau, os braços de Chateaubriand, as pernas de Ferdinand Denis, os olhos de Humboldt e as costas de Voltaire (como um belo bom selvagem europeu na paisagem dos trópicos). Já o índio de Sousândrade é o que ele encontrou nas margens do Amazonas. Como ele mesmo diz, com inusitada violência, no artigo “O estado dos índios”, de 1872, o índio amazônico era vítima do “pároco sem fé”, d’“o mestre-escola, quase sempre um idiota (...) além de estúpido” e d’“o mercador ambulante”.

Sousândrade é o primeiro autor nas Américas a escrever um poema pan-americano. Como diz o historiador italiano Claudio Cuccagna, seu pan-americanismo é “único no gêne-

ro em toda a área continental durante o século XIX” (2004, p. 54). O poema foi escrito dez anos antes do ensaio de José Martí, “Nuestra America”, de 1891, o qual se limitava à área hispano-americana, excluindo o Brasil e opondo-se aos Estados Unidos. Já Sousândrade pensa numa união total entre o Norte e o Sul. Para Haroldo de Campos, só o *Canto General* de Neruda, em 1950, viria abarcar um projeto transamericano como o de Sousândrade, cuja edição definitiva é da década de 1880. Além disso, realça: “só com o Macunaíma (1928), de Mário de Andrade, um novo ‘herói’, não exclusivamente brasileiro (...), surgirá em nossa literatura” (Campos, 2002, p. 564, n. 15).

Ao lado dos índios **muisca**, incaicos e amazônicos, aparecem no poema os Araucanos do Chile, os índios da Uber-tosa Hispaniola, os índios da América do Norte, referências aos astecas e alguns versos sobre duas etnias marginais, a dos Fueguinos e dos Patagônios, dando forma “a uma espécie de sincretismo cultural ameríndio absolutamente original” (Cuc-cagna, 2004, p. 49).

Sousândrade, como vimos, é o primeiro a colocar em poesia o mundo da Bolsa de Valores da cidade de Nova Iorque, num estilo que une ao mesmo tempo o verso *limerick* inglês, as trovas da tradição ibérica às manchetes de jornais, criando um poema satírico e sintético, “único no mundo” (Campos, 2002b, p. 576). Além disso, cria um personagem que alegoriza a situação dos poetas modernos: o poeta-guesa sacrificado num mundo em que o deus Mammon do capital financeiro engole as deusas Musas da poesia.

Como não é possível ser o primeiro sem cometer transgressões,¹⁷ diria que Sousândrade nos interessa hoje porque ele é um escritor que ultrapassa fronteiras, tanto no sentido espacial como no sentido temporal: ele ultrapassa fronteiras geográficas nas constantes viagens que fez, e que incluiu no seu poema pan-americano, saindo dos limites nacionais; e ele ultrapassa fronteiras temporais porque sai dos limites de seu tempo.

Do pré ao pós-tudo

Como diz Augusto de Campos (2002a), Sousândrade é um “pré tudo”: “Sousândrade: pré-tudo. Pré-colagem e pré-montagem nas estrofes satíricas do “Inferno de Wall Street”, poema que não tem equivalente em outras literaturas no seu tempo. A ousadia da experimentação em todos os sentidos. (...) Um milagre de invenção até hoje não entendido e talvez não merecido pelo nosso meio.” O interessante é que Augusto de Campos é autor de um importante poema chamado “Pós-tudo” (1984), a partir do qual podemos situar a poesia no Brasil hoje:

Augusto de Campos. “pós-tudo” (1984). Disponibilizado no site oficial do autor. <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm> (ENVIAR IMAGEM)

Publicado em 1984, na *Folha de São Paulo*, esse poema encerrava o ciclo de experimentalismo na poesia de vanguarda no Brasil, jogando com a homonímia entre o verbo mudar (“mudo”) e o substantivo mudez (“mudo”). Quando só se falava em “pós”, na inflação de palavras do pós-modernismo, Augusto, muito augustamente, dizia-se um ex-pós-tudo, mudo e de mudança. Pode-se assim estabelecer uma linha da poesia de invenção no Brasil que vai do pré-tudo Sousândrade ao pós-tudo Augusto de Campos.

Em uma visão sincrônica, é possível estudar a obra de Sousândrade como ponto de convergência de tradições distintas. Numa flecha para o passado, *O Guesa* inclui intertextos com os relatos do Descobrimento e da Conquista do Novo Mundo (desde Colombo, Vespúcio, Caminha, principalmente Bartolomé de Las Casas, assim como Garcilaso de La Vega e López de Gomara); no seu presente romântico, remete ao diálogo com os relatos de viajantes, como Humboldt, Spix e Martius, Ferdinand Denis, aos românticos europeus como Chateaubriand, Byron, Goethe, e paralelos com Emerson e

Walt Whitman. No âmbito da literatura brasileira e hispano-americana, um diálogo com as épicas e textos indianistas. Num flecha para o futuro, justamente, um estudo simultâneo dos poetas da vanguarda concretista, que por sua vez o relacionam a uma série de outros modernos.

Poética de concretude

Campos comparam os Cantos de Sousândrade aos Cantos de Pound, tanto na forma como na temática antifinanceira.¹⁸ Eu vou compará-lo a Federico Garcia Lorca, que vai confrontar seu “complexo agrário” diante da arquitetura extra-humana da cidade de Nova Iorque. Como dois olhares “periféricos”, Lorca e Sousândrade vivenciaram, em diferença de meio século, a cidade de Nova Iorque como lugar então ascendente no mundo capitalista (no caso de Sousândrade), e a grande quebra da Bolsa de valores em 1929 (Lorca). A partir disso, Sousândrade compôs “O Inferno de Wall Street”, e Lorca, os poemas de *Poeta en Nueva York*.

Como poetas da província, Sousândrade e Lorca em seus textos dão voz ao dilema fundamental das grandes cidades em ascensão, como Nova Iorque, como um mundo oposto aos seus mundos de origem (Granada/Andaluzia/Maranhão/Brasil). Nesse sentido, é interessante pensar o conceito especulativo de província como matriz criativa tal como proposto por Robert Pogue Harrison (1992, 2003). Invertendo nosso senso habitual, ele sugere que a cultura ocidental deve muito mais às províncias do que às suas metrópoles, pois a província, mais próxima da terra que produz os alimentos, alimentaria também culturalmente as metrópoles. Estas seriam centro de atração de escritores e pensadores vindos da província, fonte e matriz criativa porque mais próxima do corpo que retorna à terra e, assim, da consciência da finitude, ao invés do afastamento da terra que a arquitetura monumental das cidades produz juntamente

com a abstração do capital (leia-se, nesse sentido, o forte poema de Garcia Lorca “Oficina y Denuncia”, no qual ele assinala a matança indiscriminada que a civilização da cidade produz em larga escala, “rios de sangue”, para alimentar seus cidadãos, que miram a lua de suas janelas-jaulas nos arranha-céus).

Além disso, os poemas de Sousândrade e Lorca não resultam de um discurso de conhecimento sobre a Bolsa e a cidade de Nova Iorque, mas de um impacto. E por impacto eu quero designar a força desse acontecimento no corpo. Lorca fala em “impressões líricas”. Sousândrade, como vimos, cria um poema performático.

São poemas para serem ouvidos, declamados, cantados. O canto de Sousândrade é um pregão, um canto-chão de caráter operístico. O de Lorca é um *cante jondo* mesclado aos tambores africanos. Assim, mais do que representar a Bolsa eles usam procedimentos que a presentificam. Nesse caso, a bolsa de Wall Street e a cidade de Nova Iorque não são apenas o contexto a partir do qual escrevem, mas o referente, a coisa em si posta em palavras, no sentido de encenadas. E a cada releitura atual aquele mundo emerge. Assim, lidos na perspectiva da teatralização, são textos a serem encenados e que atingem mais pelos efeitos cumulativos, sonoros e visuais. A visão surreal de Lorca combina-se com a vidência de Sousândrade, já chamado, aliás, de “surrealista *avant la lettre*” (Costa Lima, 2002, p. 479).

É também uma poesia complexa pela incorporação de tradições culturais distintas. Em Lorca: o gitano, o negro do Harlem, o espanhol cristão, o granadino camponês, o burguês amedrontado na grande selva moderna, a andaluza bailadora, o crocodilo em Nova Iorque, compõem uma “grande mascarada”. Em Sousândrade: o índio muísca, o guerreiro inca, a amazona que corre do conquistador, o chefe Pizarro, o norte-americano, o *trickster*, o corretor da bolsa de valores, compõem um canto operístico. Por isso, também, lê-los nos

dá um grande senso de liberdade, porque produzem uma “singularidade universal”, um *theatrum mundi* nesse aspecto, uma presença física (dos poetas na cidade) que converge em uma forma de escrita “dramática”, em uma “poética de concretude, aberta para o mundo” (Costa Lima, 2002, p. 475).

Uma das questões que coloco é: qual a relação que se estabelece entre a economia financeira do mundo da bolsa de valores e a economia poética? Entre poesia e dinheiro? Sabemos que na modernidade se tornou moeda corrente, por assim dizer, a oposição entre poesia e dinheiro, explorada como um dos principais, senão o principal *topos* da literatura moderna. O que eu sugiro é que é preciso repensar essa relação como sendo não apenas de pura oposição como aparece o tempo todo na poesia (que afirma sua inutilidade versus a utilidade do mercado), mas como uma convergência paradoxal.¹⁹

Quero sugerir que o contato da sensibilidade poética com o mundo do capital financeiro é um encontro marcado por polos negativo e positivo simultâneos. Do lado positivo, é como se o próprio mundo da Bolsa de Valores e da cidade gerasse novos pensamentos, um outro modo de conectar ideias e palavras, acentuando a acumulação de capital – econômico e cultural, como um acréscimo de complexidade nesse aspecto. Pelo lado negativo, o contato entre capitalismo e poesia simbolizado na Bolsa de Valores chega a tal ponto que uma boa parte da poesia entra em *crack* com a explosão ou implosão do próprio meio e, inclusive, dos próprios poetas.

Não por acaso, alguns dos principais escritores que vivenciam essa situação têm destinos políticos trágicos. Pensem em Ezra Pound, com seu *Cantos* acusando a “dinheirolatria”. Pensem em Maiakovski (1925), que passou por Nova Iorque em 1925 (em viagem de três meses pela América), alguns anos antes de Garcia Lorca, e também faz a crítica do dinheiro, e seu suicídio em 1930. Todos unidos por destinos políticos trágicos: Pound, Maiakovski, Garcia Lorca. Lorca, nesse sentido,

pode ser descrito como um *novo Guesa*, também ele um poeta sacrificado. A leitura de sua poesia, inclusive, suscita tristeza, não apenas por um efeito *a posteriori* de sua morte brutal, mas pelo tom triste e melancólico com que manifesta, muitas vezes, a percepção de um mundo que está para se acabar, sobretudo, o mundo da natureza suplantado pelas cidades modernas. A sensibilidade ecológica de Lorca é flagrante desde *Libro de Poemas*, de 1921. Seu assassinato pelo “esquadrão negro” fascista em 1936, após ter sido preso em Granada, fuzilado e deposto na vala comum de Viznar, obteve repercussão mundial (Gibson, 1989). Acrescento que a soma de talentos em Lorca – músico, poeta, desenhista, dramaturgo –, aliada ao seu aspecto pueril, quase inocente no sentido infantil do termo, acentuam o paralelismo mítico com a figura de um *guesa*.

Já Sousândrade teve um destino típico de um intelectual cosmopolita na província, isolado e marginalizado. Sousândrade, conta-se, morre sozinho, visto como um louco esquisito, sem dinheiro, e “comendo pedras”, como ele diz (porque, ao final da vida, ele vende para uma construtora as pedras do muro de sua casa). No entanto, é ele – na província de seu *arrabal* – que configura a imagem-símbolo desses outros poetas: o poeta-*guesa*. O poeta que vai ser sacrificado ou que se sacrifica no drama político mundial. O poeta errante sacrificado no mundo moderno, cujo símbolo é o mercado de ações. Já não é mais o suicídio como o de Heinrich von Kleist, por exemplo, planejado e desejado como obra de arte, mas a morte sacrificial como o fim simbólico ou de fato dos poetas e da poesia no século XX.

Como escreveu Hilda Hilst (1974), em poema em homenagem a Garcia Lorca, “ESTÁS MORTO”, para acentuar o horror dessa morte, símbolo da morte dos poetas futuros: “Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia”, complementa. Mas, antes de morrer, esses poetas deixaram recados em seus poemas. A meu ver, aproveitando a linguagem econômica, nós

devemos algo aos melhores poetas de um modo geral. Chego então ao segundo tema: o pensamento ameríndio aplicado a uma teoria da ficção e da poesia. E faço isso como uma homenagem a esses poetas e como um caminho possível para o nosso pensamento sobre as artes hoje.

A simbologia da alteridade

O pensamento mais interessante que se produz no Brasil hoje vem da antropologia, especialmente na sua vertente ameríndia, dos índios amazônicos e por extensão das Américas. Não por acaso, a Amazônia tem sido apontada como uma “usina de modelos teóricos novos” (Viveiros de Castro, 1992, p. 183). Esse pensamento envolve uma rede que parte de Eduardo Viveiros de Castro e se relaciona com outros pensadores como Bruno Latour, por extensão, com Peter Sloterdijk, e uma série de antropólogos: Marilyn Stharten, Roy Wagner, Alfred Gell, James Clifford, e liga-se também, como já notara Antonio Risério, aos escritos de Sousândrade.²⁰

Viveiros de Castro estabelece conceitos para concepções ameríndias, igualando a importância desse pensamento ao pensamento da filosofia ocidental e saindo assim de nosso etnocentrismo filosófico. Ele propõe os conceitos interligados de perspectivismo e multinaturalismo, que compõem o que ele chama “manifestações de uma economia simbólica da alteridade” (2002, pp. 335, 352).

O perspectivismo multinaturalista é o conceito que se opõe ao nosso relativismo multiculturalista. Para nós, todos os seres, humanos e não humanos, vivem em um único mundo, objetivo, natural, universal, que é representado (apenas pelos humanos) de modos culturalmente distintos. Em nossa ontologia, há uma só natureza e muitas culturas, por isso, multiculturalismo.

No multinaturalismo perspectivista dá-se o inverso: os seres, humanos ou não humanos – animais, deuses, espíritos

– são sujeitos dotados de capacidade de pensamento e de sociabilidade em graus variados (Lima, 1996). Entre si, os de mesma espécie veem-se como humanos, “e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura” (Viveiros de Castro, 2002, p. 350); o que varia é o mundo que eles veem. Nesse caso, a cultura é universal, a natureza, particular. Nessa ontologia, há, pois, uma só cultura e muitas naturezas, por isso, multinaturalismo (já que implica a multiplicação da natureza).

Nesse aspecto, as noções de natureza e cultura não são como para nós “regiões do ser”, ontologicamente fixas, mas “configurações relacionais” (idem, p. 349): o que é natureza ou cultura depende do ponto de vista que se ocupa, o qual, por sua vez, depende não de uma representação mental, mas do corpo que se veste: “Os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos” (idem, p. 380).

Exemplos

Por exemplo: com meu corpo humano o que eu vejo como sangue, para o jaguar é cerveja de mandioca (cauim). O que eu vejo como vermes, para o urubu é peixe assado. O que para mim são as penas de um pássaro, para ele é seu adorno, sua roupa. Enquanto eu me vejo como ser humano, o jaguar me vê como um pecari que ele mata. Para um animal de presa, eu sou um animal predador ou um espírito; para um espírito eu sou um animal de presa. Assim, o que é natureza para mim (sangue, vermes, penas) é cultura para os animais em seu habitat (cerveja, peixe assado, roupa) (idem, pp. 350-351).

Importante reiterar que o multinaturalismo perspectivista não é um relativismo, porque não está baseado nas noções de parcialidade ou de arbitrariedade. Não se trata de uma questão de diversas representações para uma só e mesma realidade

porque o que muda não é a representação, o que muda é a realidade. Ou seja: no nosso multiculturalismo admitimos “uma multiplicidade de representações sobre o mesmo mundo”, mas não uma variação de mundo (a natureza externa, una e total, é indiferente à representação). No multinaturalismo ameríndio só há uma cultura, a humana (baseada nas relações de caça, pesca, casamento, filiação, guerra etc); o que muda é o mundo que cada um vê.

Apenas os xamãs têm a capacidade de transitar inter-espécies e assumir outros pontos de vista, outros corpos; eles são os “diplomatas cósmicos”, capazes de ver a forma humana de outras espécies, como “seres transespecíficos” (Viveiros de Castro, 2002, p. 351): ao assumir o corpo ou ao vestir a “roupa” animal eles se transformam em animal e passam a ver o mundo que aquela determinada espécie vê.²¹

O corpo, então, é entendido como uma roupa que se veste, não para esconder uma essência, mas como uma roupa que deve ser animada por aquele que a ocupa. O corpo é, ainda, entendido não como fisiologia, mas como *habitus* (que se define pelo que se come, como se move, como se comunica, onde vive etc). Corpo que pode sempre se metamorfosear. Assim como o animal que encontro na mata pode ser um xamã disfarçado ou um primo distante, enquanto humano eu posso me transformar em um porco selvagem ou em jaguar, transformação nunca completada, mas sempre virtual (Lima, 1996).

Proposta

Esse pensamento ameríndio abre uma incrível possibilidade de encontrarmos alternativas para aquilo que Gotthard Günther (apud Sloterdijk, 2000) sintetizou como os nossos vinte e cinco séculos de metafísica e tecnologia europeias, e que se baseiam em uma ontologia monovalente e uma lógica bivalente. Pela primeira, diz-se que o ser é e o não ser não é; pela

segunda diz-se: o que é verdadeiro não é falso, o que é falso não é verdadeiro, *tertium non datur*. Segundo Sloterdijk essa metafísica clássica é incapaz de descrever fenômenos culturais como ferramentas, signos, obras de arte, máquinas, livros e todo tipo de artefatos que são, diz ele, “por su propia constitución híbridos con una ‘componente’ espiritual y otra material”, e que nossa diferença entre corpo e alma, espírito e matéria, sujeito e objeto, não consegue pensar (Sloterdijk, 2000).

A teoria do perspectivismo ameríndio põe em questão justamente nossa divisão natureza e cultura, invertendo e deslocando todos os pares incluídos nessas duas séries paradigmáticas: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, corpo e espírito, animalidade e humanidade. O que implica, também, alterar ou **pôr por** terra nossa divisão verdade/ficção, que é o que me interessa discutir aqui.

Em um mundo marcado pelo “transformismo cosmológico” em que os seres continuamente podem se metamorfosear em outros seres, o que é imaginação e o que é real? Quero dizer, como fica a divisão verdade e mentira/ realidade e ficção na perspectiva do perspectivismo ameríndio?

Minha proposta é que por serem conceitos derivados das narrativas míticas, esse pensamento permite-nos uma melhor compreensão do mundo da ficção, melhor do que nosso pensamento derivado das ciências ocidentais modernas e sua divisória radical entre representação e realidade. Esses conceitos operam em um registro que é móvel: as duas coisas – ficção e realidade – podem ser simultaneamente, ou podem ter o mesmo estatuto de verdade e de agenciamento. São, assim, operacionalmente úteis para uma melhor ou mais complexa compreensão do que é a ficção e a atuação de poetas.

E ainda, se no nosso mundo ocidental o inquérito judicial favoreceu a centralização política, que por sua vez coincidiu com a ascensão do individualismo e todos esses aspectos juntos favoreceram o que Luiz Costa Lima (2008) definiu como

o “controle da ficção”, pode ser que justamente em “sociedades contra o estado” possamos encontrar um pensamento mais afim ao ficcional.²²

No nosso pensamento, de um lado situamos a realidade, de outro, a ficção; a primeira existe objetivamente, a segunda não existe objetivamente, apenas como imaginação. A primeira é, a segunda não é. No perspectivismo multinaturalista, ambas existem, ambas são reais, ambas são ficcionais – o que é e o que não é vai depender para quem. Para o jaguar, o que ele bebe é cerveja, para mim, sangue, sem que se possa dizer que uma “representação” é correta e outra não, pois não se tratam de distintas “representações”: ambas são realidades existentes e possíveis, a depender do corpo do qual parte o *ponto de vista*. Como diz Viveiros de Castro, “as representações são propriedades do espírito, mas *o ponto de vista está no corpo*” (2002, p. 128). Aplicando essa filosofia ao campo de estudos literários, posso dizer que para o personagem de ficção o seu mundo existe e é real; nós, aqui fora, é que não existimos, e vice-versa. Ou seja, o *perspectivismo* permite alçar a ficção à mesma categoria do real, o que significa que ela é tão atuante quanto, basta que saibamos lê-la, reconhecer-lhe os mesmos direitos, colocarmos-nos sob o seu corpo/ sob o seu ponto de vista.

Essa proposta tem uma urgência que é também política. Minha tese é a de que estamos continuamente “matando” nossos poetas; diferente das tribos indígenas e do respeito e mesmo temor aos xamãs, nós ignoramos o que os poetas nos dizem, porque achamos que o que eles escrevem é “apenas literatura”. Apesar de tudo que já foi escrito, nós não levamos a sério, a valer, o valor da literatura enquanto existencialmente, socialmente, psiquicamente e ecologicamente falando, de fato. A meu ver, é preciso repensar o valor mágico da ficção sem vinculá-la ao esoterismo ou ao exotismo. É preciso repensar a utilidade da poesia sem vinculá-la ao negócio? Como?

Por exemplo, experimentando olhar o nosso mundo a partir do ponto de vista dos personagens de ficção; experimentar abordar a literatura de dentro, como se eu pudesse me deslocar para aquele outro mundo e a partir dele olhar o nosso, como se eu fosse um personagem dentro de um livro olhando o mundo que existe fora de minha própria ficção, em um tipo de experimento borgiano.

Posso também descrever o poeta como alguém que é capaz de mover-se intra e inter-espécies e traduzir outros mundos (extra e não humano) em palavras. Em nossa cultura ocidental, os artistas sempre foram capazes de ocupar distintos pontos de vista: eles são capazes de ver como um jaguar vê, eles são capazes de transformismo, de metamorfose e de contar a história dessa transformação. Não por acaso, as *Metamorfoses* de Ovídio são o paradigma do mundo da ficção (Stierle, 2006, pp. 12-18).

Isso significa considerar o que a ficção nos diz no mesmo nível que o que a ciência da natureza nos diz. No mesmo nível do que a filosofia nos diz. Isso significa levar a sério a ficção e os artistas, capazes, como xamãs, de ir até esse outro mundo e voltarem ao nosso para nos contar como é que é lá:

Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica (Viveiros de Castro, 2002, p. 358).

O *perspectivismo multinaturalista* é também, nesse aspecto, a invenção de uma política da imaginação. Nesse caso, ao invés de pensar a ficção em relação a uma realidade que existiria previamente à sua inscrição discursiva, e que seria descrita

com valor de verdade pelos discursos das ciências, e confirmada ou tornada mais complexa pela ficção, seu adendo, pensa-se a ficção nos seus próprios termos como criação de mundos numa relação constante e simultânea entre o dado e o inventado, o fato e o ficto.

Antropólogos da ficção

Se Viveiros de Castro estabelece conceitos para concepções ameríndias, posso dizer que seria preciso fazer algo semelhante com a ficção: extrair conceitos de sua imaginação. Podemos, então, ler a literatura como antropologia de nós mesmos, modernos ocidentais, e atuarmos ao mesmo tempo como antropólogos da ficção. Atuar como antropólogos da ficção implica ler a ficção como um *outro* cultural, distinto da civilização ocidental na qual ela é produzida. Paradoxal mas não impossível. Paradoxal no sentido de que abre para o **infinitivo** de possibilidades. Nesse caso, ao invés de a literatura ser o ápice da nossa cultura (sua mais-valia), ela seria seu ponto de fuga (seu menos-ser), aquilo que escapa de nossos conceitos porque seus conceitos são outros. Nesse sentido, ainda, ela produz indeterminações e não determinações (Hansen, 2007). Ela seria um “nonada”, na definição ultrassintética que a ficção de Guimarães Rosa defende contra a lógica cartesiana.

Para concebir esto hace falta una ontología que sea al menos bivalente, así como una lógica trivalente, es decir un instrumental cognitivo capaz de articular que hay negaciones afirmadas y afirmaciones negadas realmente-existentes, que hay nada que son entes y entes que son nada [seiende Nichtse und nichtshaltige Seiende]. La frase “hay información”, en última instancia, no dice otra cosa (Sloterdijk, 2000).

Bruno Latour (2004), por exemplo, esse incrível filósofo/antropólogo da ciência moderna, estuda a raiz comum do

fato, do fetiche e da ficção. Ao escrever sobre o cientista Alan Turing e o romancista Richard Powers, ele diz: “Seu romance é sobre o que significa para poucos signos no papel criarem vida – e o quão perigoso um empreendimento desse pode ser.” La-tour é contra a distinção entre mundo e palavras, entre ciência, como *matter of facts*, e literatura, como *matters of concern*. Já sobre a ciência atual e sua criação de fac-símiles, ele diz: “a nova poesia está na ciência, não porque a ciência seja uma ‘bela’ fonte de inspiração, o que seria uma banal estetização, mas porque, nela, as palavras carregam mundos misteriosamente, como costuma ser o caso na poesia.”

Nesse sentido, eu sou capaz de descrever o efeito de presença daquilo que chamamos mundos imaginários: sou capaz de descrever por que os personagens de determinado romance existem para mim como um mundo à parte, paralelo, mas nem por isso menos efetivo, menos atuante. O multinaturalismo permite ler a ficção não como um mundo inexistente, mas como uma presença (e não como ausência) que eu posso acessar pelo imaginário; um tipo especial de emergência que eu só posso visitar como visito o sonho quando durmo – existência imaterial (no sentido que Deleuze [1991] usa quando fala da arte e dos estoicos e seus signos), mas que afeta obviamente, obstinadamente.

Segundo o nosso relativismo, os melhores escritores são os que permitem que tenhamos uma outra visão de nosso mundo (isso é também o perspectivismo na descrição de Wolfgang Iser, a ideia de uma duplicação, uma encenação de nosso mundo que nos permite vê-lo de fora e, desse modo, perspectivizá-lo). Segundo o multinaturalismo (e isso é uma derivação que estou propondo), os melhores escritores são os que permitem que tenhamos a visão de um outro mundo, que já não é mais o nosso. Ou seja, talvez seja possível dizer que a mimesis, nesse caso, não atuaria a partir de uma semelhança (uma representação) tornada diferença, mas como uma diferença (um outro

mundo) tornada semelhante (no sentido de que passaria a ter o mesmo estatuto de um ‘mundo real’ outro, *traduzido* imaginariamente). Esse outro mundo teria, então, uma existência não atrelada, não subsidiária, mas efetivamente autônoma, como um mundo que existe de modo distinto do nosso, mas que existe (virtualmente para nós, efetivamente para os seres de ficção). Ele é só um outro ao qual os artistas como xamãs ou diplomatas cósmicos têm acesso e voltam para nos contar.

O receio de admitir isso são as consequências históricas e políticas: como nos situarmos em um mundo em que tudo pode ser e pode não ser? No entanto, não enfrentar a questão é mais perigoso do que simplesmente negá-la. O tempo que nós vivemos hoje é um tempo de mudanças vertiginosas. Como diz Bruno Latour: “Nós não podemos quantificar ainda a mudança, mas há uma grande mudança” (2004b, p. 406). No mesmo sentido caminha Sloterdijk quando diz que a biotecnologia e os artefatos tecnológicos que criamos não podem ser pensados segundo nossas categorias habituais, e que não adianta mantermos uma reação reativa, mas que é preciso uma ação de pensamento ativo capaz de enfrentar o desafio desse novo mundo que criamos antes de sermos engolidos por ele. Essa nova filosofia/antropologia que questiona “nunca fomos modernos” põe em questão o desencantamento do mundo (*Entzauberung*). É preciso ser capaz de alucinar, diz Sloterdijk.

Nesse caso, precisamos, ainda, talvez, repensar o famoso *suspension of disbelief*; suspender a descrença (dos modernos) e sustentar a literalidade (não apenas a *literariedade*) do que dizem os próprios ficcionistas: “eu sou um conto contado por mim mesmo” (G. Rosa); “eu continuo” (Sousândrade) – sim, pelo menos enquanto houver alguém capaz de acessar esse mundo ficcional imaginário e levá-lo a sério.

Culturas da presença

Assim, os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo são os mais inventivos e inovadores com os quais tive contato ultimamente. Eles nos abrem, a nós estudiosos da literatura, a possibilidade de repensar nosso modo de falar sobre literatura e artes. Sousândrade também, como vimos, é um poeta inventivo e pioneiro, e esses dois temas podem ser unidos, afinal, pelo conceito de culturas da presença (Gumbrecht, 2004), aquelas que têm o corpo como seu centro pensante.

Como vimos, no poema de Sousândrade é a sua presença física, o contato, o impacto com a Amazônia e com Nova Iorque que o levam a criar seus dois poemas pioneiros: o “Tatuturera” e “O Inferno de Wall Street”, poemas performáticos, que compõem uma dança, um pandemonium. Assim também os conceitos ameríndios relacionam-se completamente com o corpo: é o meu corpo que ocupa um ponto de vista pelo qual vejo o mundo. Se eu tivesse um corpo de jaguar, o mundo que eu veria não seria o mesmo que eu vejo com o meu corpo humano. Daí a “importância da corporalidade nas sociedades amazônicas”, a importância simbólica da alimentação, de uma “teoria da memória que inscreve esta na ‘carne’, e mais geralmente uma teoria do conhecimento que o situa no corpo” (Viveiros de Castro, 2002).

Conclusão em aberto

Por isso a importância de pensar a ficção e a poesia como um agente do mundo, que afeta o mundo, e não apenas como algo que é um efeito. Por isso, ler as metáforas ficcionais literalmente e compreendê-las como uma produção de presença. Reinventar a relação entre palavras e coisas. **Re-inventar o re-encantamento**. Isso pode ser possível, e essa é uma sugestão, se pensarmos nossa cultura ocidental pela lentes, pelos olhos dos

conceitos filosóficos ameríndios, como um experimento que se apropria de um pensamento não-ocidental para pensar uma produção simbólica ocidental. Um modo de aprender com os índios, “**encorporando**” seu outro modo de ver, sua outridade, para rever a nós mesmos ocidentais, saindo talvez de nossa mesmidade. É o que estou apresentando aqui como o início de um debate, ou, pelo menos, de uma ponte entre nós, como lugar de invenção e de pensamento novo, e espaço de uma convergência que possa ser múltipla, inventiva e feliz.

Notas

¹ Esse texto, ora revisto e ampliado, foi originalmente apresentado como **lecture** no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Stanford, em 18 de abril de 2008, intitulada “Maranhão-Manhattan. A bridge between us and the US. A dissonant view of Brazilian Literature and Culture”.

² Na metáfora de Sérgio Buarque de Holanda (1936, p. 3), as raízes do Brasil estavam fora, na Europa, sendo os brasileiros europeus transplantados no trópico, e seria preciso, então, olhar para dentro e criar raízes em território nacional: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.”

³ Peter Sloterdijk (1999) assim explicita a relação entre raízes e pátria: “*Quien dice patria reclama su derecho de poder florecer, como una planta de segundo orden, por debajo de la vegetación del suelo que habita. El sujeto que se define por su referencia a una patria es como un animal que hubiera hecho suyo el privilegio de las plantas de echar raíces.*”

⁴ Aproveito a citação de James Clifford feita por Viveiros de Castro no seu importante ensaio “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”: “e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexos de relações e transações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas” (Clifford, 1988, p. 344 apud Viveiros de Castro, 2002, pp. 195-196).

⁵ Cf. Eduardo Viveiros de Castro (2007, p. 98): “A multiplicidade não é algo maior que um, algo como uma pluralidade ou uma unidade superior; ela é, antes, algo menor que um, surgindo por subtração (importância da ideia de menor, minoria, minoração em Deleuze) (...) As multiplicidades são assim sistemas cuja complexidade é ‘lateral’, refratária à hierarquia ou a qualquer outra forma de unificação transcendente – uma complexidade de aliança antes que de descendência (...)”.

⁶ Cf. a definição de menor e de minoria em G. Deleuze (1990, p. 235): “As minorias e as maiorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que a maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso adequar-se: por exemplo, o do europeu médio, adulto, macho, habitante das cidades... Já a minoria não tem modelo, é um devir, um processo. Pode-se dizer que a maioria não é ninguém. Todo mundo, de um modo ou de outro, é pego num devir minoritário que pode conduzi-lo a veredas desconhecidas caso se decida a segui-las. Quando uma minoria cria modelos para si própria é porque quer tornar-se maioria, e é sem dúvida inevitável para sua sobrevivência ou saúde (por exemplo ter um Estado, ser reconhecida, impor seus direitos). Mas sua potência advém do que ela soube criar, e que aparecerá mais ou menos no modelo, sem dele depender.” A partir de Kafka, Deleuze e Felix Guattari definem a ‘literatura menor’ como uma questão de minoria (1975, p. 35). Contra os modelos dominantes, os autores defendem a arte como um ‘devir-mulher’, a escrita ‘negra de raça inferior’ e ‘o que as crianças dizem’ (cf. Deleuze, 1997).

⁷ A descrição de Funes caberia muito bem a Sousândrade. “*Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva Cork han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergia sobre el infeliz Irineo, en su pobre arrabal sudamericano*” (Borges, 1944).

⁸ Estudos sobre sua obra continuam sendo feitos. Veja-se, por exemplo, o recente estudo de Cernicchiaro (2008), e citações são constantes entre estudiosos. No entanto, nenhum leitor encontrará uma edição de seus livros disponível em livrarias, salvo em uma ou outra antologia geral. A edição mais recente de sua obra foi realizada pela Academia Maranhense de Letras (Sousândrade, 2003).

⁹ Em artigo, Costa Lima (2006) afirma: “A genialidade machadiana teria sofrido o mesmo ostracismo que enterrou um Joaquim de Sousândrade se o romancista não tivesse aprendido a usar a tática de capoeira nas relações

sociais. Primeiro sinal de sua esperteza: não insistir no exercício da crítica. Se houvesse perseverado em artigos como seu ‘Instinto de nacionalidade’ (1873), provavelmente teria multiplicado inimigos ferozes. Em troca, a criação da Academia Brasileira de Letras lhe punha em relações cordiais com os letrados e com os compadres dos ‘donos do poder.’” Interessante assinalar que o artigo de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”, foi publicado no jornal *O Novo Mundo*, editado em Nova Iorque, no qual Sousândrade irá escrever e se tornar sócio-diretor.

¹⁰ Dados da sua biografia encontram-se em William, 1976; Lobo, 1986; Campos, 2002.

¹¹ Cf. Roland Greene (2000, p. 140). A partir de Thomas Morus, e analisando *A Tempestade*, de Shakespeare, R. Greene, em “Island Logic”, propõe a noção de ilha não apenas como espaço físico de insularidade mas como ideograma no limiar da modernidade: “*a conceptual formation that proposes an imagined resolution to a social contradiction.*”

¹² A frase completa de Sousândrade (1876, p. 485) é: “Sendo então impossível o que de mim reclamam, e apenas possível o que ofereço à minha pátria, acrescentarei para terminar este assunto, que: eu continuo. Continuo; ainda que sem a ciência do bem-gradar, o que me fora gratíssimo (...).”

¹³ Proponho uma análise da recepção de Sousândrade no texto que fecha esse livro, “O ‘caso’ Sousândrade na história literária brasileira”.

¹⁴ Os cinco primeiros versos do poema: “Eia, imaginação divina!/ Os Andes/ Volcanicos elevam cumes calvos,/ Circumdados de gelos, mudos, alvos,/ Nuvens fluctuando – que espectac’los grandes!”. Canto primeiro (1858).

¹⁵ Para uma análise desse Canto, ver Terezinha Tagé (1982).

¹⁶ Em Spix e Martius (1823-1831, pp. 258-259) encontro descrição de uma dança indígena como “cena do inferno”, que presenciam quando estão em São Luís do Maranhão. Eis a passagem: “Os pulos e giros sem regra e o brandir guerreiro das armas, as horrendas contorções do rosto desse bando desenfreado, e a celeuma de terrível desarmonia, acompanhada do estalido de seus maracás, tudo isso poderia figurar como uma cena do inferno.” Teria Sousândrade conhecido essa obra publicada em Munique em 1823, 1828 e 1831? Em 1824, foi feita uma tradução parcial para o inglês *Travels in Brazil in the Years 1817[-]1820*, por H. E. Lloyd.

¹⁷ Cf. Gumbrecht (1998, p. 35): “Não se pode ser o primeiro em algo (por exemplo, ‘o primeiro trovador’) sem uma transgressão. Pois ‘ser o primeiro’ significa ter feito ou realizado algo que ninguém antes havia pensado ou obtido êxito (...).” Gumbrecht fala em um feito que é como um “atravessar-a-fronteira”: pode-se ou não estar consciente do feito. No caso

de Sousândrade, pela sua frase a respeito da leitura futura de *O Guesa* e pela própria criticidade dos fragmentos analisados, esse ultrapassar era uma intenção consciente. Como diz ainda Gumbrecht: “Noutras palavras, essas intenções implicam um componente de agressividade (em termos mais modernos: crítica) para com o *status quo*.”

¹⁸ Como dizem os Campos (2002, p. 60): “são irrecusáveis as afinidades entre a perspectiva de Sousândrade e a visão central poundiana de um ‘mundo devorado pela usura’, da ‘dinheirolatria’ e da ‘usurocracia’ capitalistas.”

¹⁹ “Convergência Paradoxal” é o conceito sugerido em uma reunião multidisciplinar, realizada a cada dois anos na Universidade de Stanford, para descrever acontecimentos da área política, econômica, física e artística, no século XX. Cf. Gumbrecht e Harrisson (2006).

²⁰ Antonio Risério (1992): “Foi com olhos sousandradinos que percorri as páginas de Viveiros de Castro.”

²¹ Cf. Viveiros de Castro (2002, p. 358): “Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica.”

²² Interessante notar que a recusa em conceber um “pensamento indígena” é a mesma recusa que se usa em relação à ficção: cf. Viveiros de Castro (2005): “uma manobra frequentemente usada contra o pensamento indígena – de que aquilo é uma fantasia, uma representação que não diz respeito à Realidade, algo sobre o qual apenas a ciência tem acesso.”

Bibliografia consultada

ASSIS, Machado de. 1893 [2004]. “Instinto de nacionalidade”. In: *Obra completa*. Vol. III. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 801-809.

BARTHES, Roland. 1970 [1992]. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BORGES, Jorge Luis. 1944 [1974]. “Funes, el memorioso. In: *Artíficos. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

- BOURDIEU, Pierre. 1977 [2006] “A produção da crença”. In: *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3 ed. Porto Alegre: Zouk.
- CAMPOS, Augusto de. 2002a. “Deslimite: um filme-entrevista estrelando Augusto de Campos”. Por Carlos Adriano. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1275,1.shl>. 11/06. Consultado em fevereiro de 2008.
- _____. 2002b. “Ecos do Inferno de Wall Street”. In: *ReVisão de Sousândrade*. Ed. cit., pp. 565-575.
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. 2002. *ReVisão de Sousândrade*. Textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. Colaboração de Diléia Zanotto Manfig, Erthos A. Souza, Luiz Costa Lima e Robert E. Brown. 3a. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. 2008. *Sousândrade-Guesa em “O Inferno de Wall Street”: poéticas políticas*. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina.
- CLASTRE, Pierre. 1974. [2003]. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CLIFFORD, James. 1988. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- COSTA LIMA, Luiz. 1999. “Um poeta (in)existente”. Caderno Idéias, Jornal do Brasil, (17/07 e 14/08).
- _____. 2002. “O campo visual de uma experiência antecipadora”. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. Ed. cit., pp. 461-504.
- _____. 2006. “Letras à míngua”. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 27/08.
- _____. 2008. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- CUCCAGNA, Claudio. 2004. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma K. B. de Souza. São Paulo: Hucitec.

- DELEUZE, Gilles. 1990. *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1997. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1991 [1997]. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- FREUD, S. 1906 [1948]. “Varios tipos de caracter descubiertos em la labor analítica”. In: *Obras Completas*. Vol. II. Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 993-1001.
- GIBSON, Ian. 1989. *Federico Garcia Lorca. Uma biografia*. São Paulo: Globo.
- GREENE, Roland. 2000. “Island Logic”. In: *The Tempest and its travels*. Edited by Peter Hulme and William H. Sherman, London: Reaktion Books, pp. 138-146.
- GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. 1988. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. In: *Estudos Históricos 1*. São Paulo: Vértice, pp. 5-27.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1998. “A(s) transgressão(ões) do primeiro trovador”. In: *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. 2004. *Production of Presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich e HARRISON, Robert Pogue. 2006 [2008]. “Convergência Paradoxal: desafios e oportunidades em nosso futuro?”. Trad. Marília Librandi Rocha. Revista USP, n. 76, pp. 112-118.
- HANSEN, João Adolfo. 1993a. “Edição Crítica Resgata Íntegra de O Guesa”. Suplemento Literário Cultura de *O Estado de São Paulo*, a. 8, p. 1, 31 jul.

- _____. 1993b. “Etiqueta, Invenção e Rodapé: o Guesa de Sousândrade” (mimeo).
- _____. 2007. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. In: *Veredas no Sertão Rosiano*. Organização de Antonio Carlos Secchin, José Mauricio Gomes de Almeida, Maria Lucia Guimarães de Faria, Ronaldes de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 29- 49.
- HARRISON, Robert Pogue. 1992. *Forests. The shadow of civilization*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. 2003. “The Provincial Center”. In: *TriQuarterly*, 116.
- HILST, Hilda. 1974 [1980]. “Poemas aos homens de nosso tempo”. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. In: *Poesia* (1959-1979). São Paulo: Quíron; Brasília: INL.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. 1936 [1977]. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- HUMBOLDT, Alexander Von. 1810-1813 [1989]. *Sites des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*. Préface de Anne Christine Taylor. Paris: Jean Michel Place.
- LATOURE, Bruno. 2004. “Powers of the Facsimile: A Turing Test on Science and Literature”. Disponibilizado no site do autor. Em <http://www.bruno-latour.fr/articles/2004.html> (consultado em fevereiro 2008).
- _____. 2004b. “Por uma antropologia do centro”. Entrevista por Renato Sztutman e Stelio Marras. *Mana* 10 (2), pp. 397-414.
- LIMA, Tânia Stolze. 1996. “O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi”. In: *Mana* 2 (2), pp. 21-47.
- LOBO, Luísa. 1986. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Presença.
- LORCA, Federico Garcia. 1929-30 [1996]. *Poeta en Nueva York*. In: *Obra Poética Completa*. Trad. William Agel de Mello. (ed. bilíngue). São Paulo: Martins Fontes.

- MAIAKOVSKI, Vladimir. 1925 [2007]. *Minha descoberta da América*. Trad. Graziela Schneider, Elena Vássina. São Paulo: Martins Fontes.
- MARÇAL, Maria-Mercé. 1988. *Desglaç* (1984-1988) [Degelo]. Poema traduzido por Ronald Polito. Disponível em http://www.revis-tazunai.com.br/traducoes/maria_merce_marcal.htm
- MARQUARD, Odo. 1999. “Historia universal e historia multiversal”. *Cuadernos hispanoamericanos*. (591), pp. 89-104.
- MAURER, Christopher. 2002. “Introduction”. In: *Poet in New York*. London: Penguin Classics.
- MEDEIROS, Sérgio (Org.). 2002. *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias Ameríndias*. São Paulo: Perspectiva.
- PIGNATARI, Décio. 1997. “Ad Marginem”. Mais! *Folha de São Paulo*, 11 de maio, pp. 8-9.
- RISÉRIO, Antonio. 1992. “Palavras Canibais”. *Revista da USP*. São Paulo, v. 13, março/abril/maio.
- RODRIGUES, Antonio Medina. 2000. Prefácio. In: MENDES, Odorico (Tradução) *Odisseia*. 3ª ed. São Paulo: Ars Poetica; Edusp, pp. 11-54.
- ROTHENBERG, Jerome. 1990. [1993]. *The Lorca Variations*. New York: A New Directions Book.
- SENA, Jorge de. 1976. “Introdução”. In: WILLIAM, Frederick G. *Sousândrade: Vida e Obra*. São Luís do Maranhão: Ed. Sioge, pp. 9-12.
- SLOTERDIJK, Peter. 1987 [1992]. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico. Ensaio estético*. Trad. Heidrun K. Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. 1999. “Patria y globalización; Notas sobre un recipiente hecho pedazos”. Trad. para o espanhol de S. Derreza. (publicado em alemão em *Spiegel Spezial*, junho de 1999). Disponibilizado em: *Revista Observaciones Filosóficas*. www.observacionesfilosoficas.net/patriayglobal.html. Consultado em janeiro 2008.

- _____. 2000. “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología gênica”. (Conferencia no Centro de Estudos Europeos (CES) da Universidade de Harvard, EUA. 19 de maio). Tradução para o espanhol de Fernando La Valle. Disponibilizado em: <http://www.otrocampo.com/3/sloterdijk.html>.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. 1876 [2003]. “Memorabilia” (*Guesa Errante*, N. Iorque). In: Williams, Frederick G. e Moraes, Jomar (Org.). 2003. *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, pp. 484-487.
- _____. 1877 [2003]. “Memorabilia” (*Guesa Errante*, N. Iorque). In: Williams, Frederick G. e Moraes, Jomar (Org.). *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, pp. 487-489.
- _____. 1970. *Sousândrade: Inéditos*. Edição Frederick Williams e Jomar Moraes. São Luís: Dep. Cultura do Estado.
- _____. 1884? *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, The Moorfields Press (Exemplar da biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP).
- _____. 1888-1889. [1970]. Harpa de ouro. In: *Sousândrade: Inéditos*. Ed. cit.
- SPIX, Johan Baptist von e MARTIUS, Karl Friedrich Philip von. 1828 [1981]. *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- STIERLE, Karleinz. 2006. *A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Edição de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos, Rio de Janeiro: Caetés (Novos Cadernos de Mestrado, UERJ, v. 1).
- TAGÉ, Terezinha. 1982. *Canto verídico e grosseiro para o povo infante*. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH. Universidade de São Paulo.
- TORRES, Carlos. 2002. “Nas pegadas do Guesa”. Entrevista a Maurício Santana Dias, Caderno *Mais! Folha de São Paulo* (21/4), pp. 5-6.

- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1992. "O campo na selva, visto da praia". *Estudos Históricos*, vol. 5 (10), pp.170-199.
- _____. 1996. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana*, 2 (2), pp. 115-144.
- _____. 2002a. "O Nativo Relativo". *Mana*, 8 (1), pp. 113-148.
- _____. 2002b. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. 2005. "O legado de Deus". Entrevista a Rafael Carrielo, *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, 21/08.
- _____. 2007. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos estudos*. 77 (3), pp. 91-126.
- WILLIAM, Frederick G. 1976. *Sousândrade: Vida e Obra*. Introdução de Jorge de Sena. São Luís do Maranhão: Ed. Sioge.

Derivas a partir de Gumbrecht, Lyotard e Murilo Mendes: Os conceitos “figural”, “presença” e o poema “Algo”

Este texto¹ busca estabelecer relações de proximidade entre os conceitos “figural” (Lyotard, 1971) e “presença” (Gumbrecht, 2004), com o intuito de compreender, a partir mesmo de suas diferenças e de seu diferir, a tentativa de descrição da experiência estética como algo que escapa aos campos hermenêutico e semiótico, situando-se aquém ou além das interpretações como epifania ou ascese. A aproximação entre os conceitos é complementada pela leitura do poema “Algo”, de Murilo Mendes (1943-1945), que explicita poeticamente a discussão. No primeiro momento, o texto aproxima os dois pensamentos e realça suas possíveis diferenças em linhas gerais. No segundo momento, detêm-se na descrição do figural e da presença, correlacionando os conceitos de “intensidade libidinal” e “configuração evasiva”, em Lyotard, e “momentos de intensidade” e “temporalidade extrema”, em Gumbrecht. No terceiro momento, lê-se o poema “Algo”, realçando o que há nele de figural e de presença.

Diálogo

Os conceitos “figural”, proposto por J-F. Lyotard na década de 1970, e “presença”, definido por H.U. Gumbrecht, recentemente, são aqui aproximados por romperem com o campo da significação e da interpretação ao qual estamos habituados a lidar nos estudos literários, instituindo outros modos de descrição de nossas experiências estéticas. Trata-se de “abalar a autoridade abusiva da significação”, para Lyotard

(1973, p. 12), assim como, para Gumbrecht, trata-se, na interpretação, de domar o impacto das coisas do mundo em nós: “se atribuímos sentido a alguma coisa que se apresenta a nós, ou seja, se formamos uma ideia do que aquilo pode significar para nós, parece que atenuamos, inevitavelmente, o impacto que isso pode ter em nossos corpos e em nossos sentidos” (2004, p. XIV).

O projeto de Lyotard em *Discours, Figure*, também é, como o de Gumbrecht, em *Production of Presence*, contra-hermenêutico, contra a ideia de que o mundo deva ser lido e interpretado como signo, apenas ou predominantemente. O mundo, diz Lyotard, não é uma página de escritura a ser lido: “que o mundo exista para ser lido significa brutalmente que um Outro, do outro lado, escreve as coisas dadas, e que com um bom ângulo de visão, em princípio, eu poderia decifrá-lo” (1971, p. 10). Em *Production of Presence*, Gumbrecht busca desenvolver novos conceitos para dar conta de uma epistemologia pós-metafísica, tendo em vista uma relação com o mundo mais complexa do que apenas a da interpretação e o desejo de restabelecer nosso contato com as coisas fora do paradigma sujeito/objeto e da dicotomia espiritual/material para escapar da “perda do mundo”.

O diálogo aproximativo entre ambos os pensadores pode ser assim proposto: Lyotard define o “figural” como “uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser perturbado, uma exterioridade que ele não pode interiorizar em significação” (1971, p. 13). Em *Production of Presence*, o subtítulo *What meaning cannot convey*, “o que o sentido não pode comunicar”, assinala justamente o efeito de presença que escapa ao campo da significação. A questão do figural é espacial, assim como a da presença, impacto das coisas no corpo. O acontecimento, “figural” ou “presença”, pode ser uma qualidade de cromatismo ou um certo timbre, diz Lyotard; pode ser um ritmo ou a visão de um belo corpo, diz Gumbrecht.

Para acolher esse acontecimento, é necessária uma passividade sem *pathos*, diz Lyotard; ou um estado de quietude, diz Gumbrecht. Trata-se, diz Lyotard em *Peregrinações* (1990, p. 34), “de uma ascese, um poder suportar a ocorrência ‘diretamente’, sem a mediação protetora do ‘pré-texto’, assim como, diz Gumbrecht, trata-se de uma epifania, uma vivência pré-conceitual. Por não podermos dizer o que é “isto” que nos atinge, Lyotard o denomina “algo”, e acrescenta: “digam o ser, se quiserem, Kant dizia ‘o X em geral’” (idem, p. 36). Independente de afirmarem a resistência política ou a irreverência estética, ambos, “figural” ou “presença”, aparecem como um cerne *inaccordable* que irrompe como verdade.

Mesmo as diferenças entre ambos podem terminar por revelar sua proximidade. Enquanto Lyotard detém-se prioritariamente na experiência estética da obra de arte literária e plástica, Gumbrecht amplia o campo dessa experiência para objetos, eventos e ocasiões extra-museus e extra-livros. A produção da presença, mesmo tendo na arte um campo privilegiado, não se restringe aos objetos tradicionalmente ditos artísticos, o que permite um modo novo de atenção ao cotidiano e no que nele pode nos afetar para nos afastar e nos aproximar do “excêntrico”, como nas pequenas coisas, “small crises” (Gumbrecht, 2006).

... desejamos ampliar o âmbito dos objetos potenciais da experiência estética, transgredindo o cânone de suas formas tradicionais (tais como ‘literatura’, ‘música clássica’, ‘pintura de vanguarda’, etc). Essa intenção advém de convicção de que, hoje, o campo no qual a experiência estética ocorre encontra-se muito mais expandido do que aquele que o conceito de ‘experiência estética’ abarca (Gumbrecht, 2004, p. 97).

Os exemplos de “efeitos de presença” que Gumbrecht oferece incluem desde a audição de uma ária de Mozart, a jogada de um time de futebol, poemas de Lorca, o golpe final na luta de boxe, uma pintura de Edward Hopper ou o sabor da gas-

tronomia. De modo semelhante, Lyotard define o que entende por “corpo libidinal” no qual o “figural” atua, como sendo feito “das texturas as mais heterogêneas, ossos, peles, papéis de carta, árias a vibrar, aços, vidros, povos, gramas, telas a pintar” (Lyotard, 1974, p. 11).

Outra diferença mais importante pode também acabar por indicar a proximidade das definições. Lyotard conceitua a experiência estética a partir de uma reflexão advinda da psicanálise, situando os objetos artísticos como lugares privilegiados de manifestação das pulsões. No entanto, ele revê posteriormente o privilégio dado ao inconsciente, explicitando assim o percurso de sua pesquisa no livro *Discours, Figure*:

Acreditei que era necessário fazer algo para reservar um lugar à beleza e ao sentimento, a despeito do privilégio imperial de que o conceito gozava no pensamento laciano. Foi, acredito, o motivo principal que conduziu minha investigação para o lado das formas, de onde resultou *Discours, Figure*, em 1971. Hoje me pergunto se a resposta que o livro dá ainda não é por demais conveniente, por demais diretamente devida à concepção freudiana do inconsciente (Lyotard, 1988, p. 25).

Já em Gumbrecht, a psicanálise não se encontra diretamente integrada à sua reflexão sobre a presença, pois a interpretação psicanalítica de obras de arte, em sua versão mais difundida (e que não é a praticada por Lyotard), pertenceria também ao campo hermenêutico como um significado profundo (inconsciente) que se manifestaria na superfície do signo-sintoma. No entanto, em Gumbrecht também encontramos a indicação de que o efeito de presença relaciona-se a processos pré-conscientes, e parte de suas reflexões em que a presença é dominante (como nos impulsos sexuais, violência ou antropofagia) parece muito próxima do pensamento das pulsões que Lyotard acentua.

Intensidade e efemeridade

Sendo ambas teorizações complexas que derivam em diversos aspectos, podemos aproximá-las segundo duas noções-chave atribuídas ao “figural” e à “presença”: 1) a noção quantitativa de intensidade: “momentos de intensidade” para Gumbrecht, “intensidade libidinal”, para Lyotard; 2) a noção de efemeridade: “configuração evasiva”, para Lyotard, “temporalidade extrema”, para Gumbrecht.

Gumbrecht parte da hipótese de que aquilo que chamamos experiência estética produz “momentos de intensidade” que não encontramos no mundo cotidiano. O que nos fascina e nos atrai nesses momentos “é sempre algo que nossos mundos cotidianos não são capazes de nos oferecer” (2004, p. 100). Essa condição estrutural de “insularidade” pode ser produzida pela súbita aparição de objetos de percepção que distraem nossa atenção da rotina e nos separa dela temporalmente, como a aparição de eventos da natureza (um raio, certa luminosidade) que capturam com sua presença nossa visão e sensação de um modo em que a cisão sujeito-objeto deixa de existir.

O conceito de “intensidade” é quantitativo, como aquilo que conduz a um alto nível o funcionamento das faculdades cognitiva, emocional e física, enquanto a noção de “momentos” implica a fragmentação temporal. Portanto, “momentos de intensidade” é um conceito que concentra dois vetores simultâneos: *algo* ocupa um espaço, se apresenta como substância, e, no momento seguinte, se desvanece, torna-se nada. Assim como não há nenhuma garantia de que esses momentos de intensidade ocorram, também não há a possibilidade de estender sua duração, de prolongar “aquela exuberante suavidade” que atinge o corpo: “Isso pode ocorrer – mas eu sei e já antecipo minha reação de desapontamento em relação a essa experiência – que irá apenas ocorrer por um momento (se chegar a ocorrer)” (2004, p. 99).

O conceito de “intensidade libidinal” em Lyotard relaciona-se à despesa de quantidades importantes de energia. Nessa concepção, é mais importante a dor que faz tremer a mão que escreve do que aquilo que se escreve; o afeto que atinge corpo, mente e linguagem é mais importante do que a significação que se pode extrair dele. A intensidade libidinal é energia que investe todas as regiões sem exceção, movimento incessante cuja rapidez impede sua captura:

E toda intensidade, ardente ou distante, é sempre isso e não-isso, de modo algum pelo efeito de castração, de repressão, de ambivalência, de tragédia devida ao grande Zero, mas porque a intensidade é um movimento assintético, movimento complexo ou menos complexo, mas de todo modo tão rápido que a superfície por ele engendrada é em cada um de seus pontos ao mesmo tempo isso e não-isso. De nenhum ponto, de nenhuma região, por menor que seja, não podemos dizer o que é isso, porque essa região ou esse ponto, não apenas já desapareceu quando queremos falar dele, mas, no instante singular e intemporal da passagem intensa, ele ou ela foi investido dos dois lados ao mesmo tempo (Lyotard, 1974, p. 25).

Para capturar isso que corre e escapa, Lyotard sugere a ideia de uma “configuração evasiva”, ou seja, algo se configura, ganha uma forma que se cristaliza numa figura que deve ser ao mesmo tempo suficientemente evasiva e fluida, capaz de desaparecer no instante seguinte e tomar então outra forma para ver se nessa evasão – nessa fuga – se atinge configurar por escrito o que é a fuga mesma. Por isso, para sempre evitar o que fixa, congela e para o movimento de evasão, ele diz: “Nosssa política é de fuga, em primeiro lugar, como nosso estilo” (idem, p. 30), assim como: “Construir o sentido nada mais é que desconstruir a significação. Não há modelo assinalável para essa configuração evasiva” (idem, p. 19).

Anterior e simultânea à linguagem articulada, não se pode capturar a intensidade libidinal a não ser pelo que dela se regis-

tra no papel como resto. Esta é, segundo Lyotard, a farsa que as palavras jogam e que ele descreve belamente no que segue:

... essa folha em que escrevo e que é num instante, na efervescência e na impaciência, a pele acariciada de uma mulher ou a placidez de uma água na qual mergulho com amor, essa folha, vós a recebeis impressa, repetida sempre a mesma, reduplicada, vós recebeis uma folha de registro. As palavras que queimam na ponta da caneta, que essa ponta espicaça como um rebanho inerte para fazê-los correr e para agarrar o voo mais nobre, o mais rápido, o mais possante de todos, vós a recebeis como lexicólogos. E todas as comparações que poderão vir ao espírito, já estão perdidas de antemão pelo *cum* – que elas comportam e que as tornam procedimentos de pesar, de pensar, de comensurabilidade, boas para o registro e a contabilidade, mas para sempre incapazes de captar a intensidade no seu *acontecimento* (idem, p. 28).

Digamos então que a leitura de um texto, mais do que buscar a interpretação de significados profundos a serem extraídos de sua superfície material (segundo a concepção de signo em Saussure; e Lyotard sugere a noção de “tensor” com uma multiplicidade de direções, ao invés do signo niilista de Platão até Peirce), deveria antes buscar a força energética dessa intensidade que antecede e que é simultânea à escrita; sua dor, paixão e afetos de todo tipo que a literatura e a poesia mantém acesas na página, como a intensidade de que fala Valéry (1939): o texto só existe quando está sendo escrito, no ato mesmo de sua escrita e de sua posterior leitura, quando os afetos agem; a folha escrita, lida em lexicólogo, é folha morta. Para capturar essa oscilação da configuração evasiva, é preciso

... tornarmo-nos suficientemente refinados aí onde estamos para sentir, na grosseria dos signos comunicados, as singularidades irrepetíveis das passagens de afetos (...) para amar a inscrição não pelo que ela relata e comporta, mas pelo que torna sua produção necessária, não porque ela canaliza, mas porque ela deriva (Lyotard, 1974, p. 29).

Sabemos, pelo que diz Lyotard na introdução ao *Discours, Figure*, que neste livro o que decai é a fenomenologia para uma reflexão sobre a arte baseada numa intensa leitura de Freud. Na teoria das pulsões, Freud distingue os “processos primários” dos “secundários”. Não temos acesso aos processos primários, pulsionais, como afetos que vão se alojar no inconsciente e que são de uma extrema violência e impacto. Todo o trabalho de civilização, de educação, visa a domar, censurar essas pulsões furiosas que se situam antes da fala, como *in-fans*, por exemplo, no grito, no choro, na gagueira. Assim também os processos primários situam-se antes da formação do aparelho fonador que obrigará o ar a passar pela traqueia, restringindo a vocalização. Traços das pulsões primárias só aparecem no que Freud chama “processos secundários”, ou seja, já no campo da linguagem articulada, nesse sentido, domada e pacificada. Em síntese: só temos acesso aos processos primários cuja violência e intensidade atingem tanto corpo e linguagem, nos processos secundários como traços de transgressão e deslocamento; como energia libidinal que afeta, perturba e desloca as produções escritas ou plásticas. O campo da arte é privilegiado porque alcança, no âmbito do processo secundário, ao perturbar a ordem da significação, manifestar isso que *escapa*.

Há outro espaço, figural. É preciso supô-lo escondido, ele não se dá a ver, nem a pensar, ele se indica de modo lateral, fugitivo no meio dos discursos e das percepções, como aquilo que os perturba (Lyotard, 1971, p. 135).

O figural, então, é um dispositivo econômico-libidinal acessível como negação-transgressão de uma ordem, e também como afirmação de uma posição libidinal, entendendo a libido como o investimento em certa região do corpo, que Freud chama aparelho psíquico (Lyotard, 1973, pp. 14-15). A imagem na qual o figural se realiza procede de um estado de sobrecarga energética que não encontra saída na realidade e

que provém do princípio de prazer oposto ao princípio de realidade, e se liga à primazia do desejo e ao máximo de sedução: “O prazer da arte é o prazer do jogo: através dela anuncia-se que na realidade, a realidade será afastada em benefício do prazer” (idem, p. 122). O lugar do figural, diz ele, são os espaços nos quais se abre o desejo de ver o desejo (idem, p. 136).

Discorrendo sobre a relação entre arte e discurso, o autor joga com a semelhança significante entre “tableau” (quadro) e “table” (mesa) para acentuar a diferença entre o visível e o legível, propondo assim o conceito de *figural* para falar do sensível que afeta o corpo e que a arte incorpora. Estabelece então a diferença entre o ver, o ser afetado espacial e corporalmente pelas coisas do mundo, e o ler, como o sentar-se à mesa para decifrar unidades linguísticas. Seu livro defende o olho como “estado selvagem” (na expressão de Breton): “O olho é a força. Transformar o inconsciente em discurso é omitir o energético” (1971, p. 14).

O figural é então a potência do ver que não se dá a ler, é o que permanece de ilegível e portanto de indizível, no sentido de não aceder às palavras, no articulado da fala e da língua escrita, a não ser quando as perturbam. O figural é energético, *energeia* – “como a expressão de uma ‘matriz fantasmática’ que encontra sua origem no universo onírico, no desejo proteiforme e na energia libidinal acessíveis através de uma experiência extra-discursiva” (1971, p. 38).

Nesse aspecto, as obras plásticas e literárias são distintas do comentário que as interpretam, porque são carregadas de “figura” (1973, p. 119). Esta pressupõe um espaço extradiscursivo que o sistema articulado da linguagem só incorpora quando é afetado, perturbado. Escapando ao campo da significação, a arte não transmite mensagens:

O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é um desmentido à posição do discurso. A posição da arte indica

uma função da figura, que não é significada, e essa função em volta e até mesmo no cerne do discurso. Ela indica que a transcendência do símbolo é a figura, quer dizer uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser afetado, uma exterioridade que ele não pode interiorizar em significação (1971, p. 13).

Assim também, lê-se em Gumbrecht, não se trata de valorizar as obras de arte e outros eventos de presença pela mensagem que veiculam, mas pelos momentos de intensidade que produzem: “Não há nada edificante em tais momentos, nenhuma mensagem, nada que possamos aprender com eles – e é por isso que prefiro referir-me a eles como ‘momentos de intensidade’” (2004, p. 98). O exemplo que ele apresenta de um momento de intensidade e do efeito de presença é esclarecedor: “por exemplo, a quase excessiva, exuberante suavidade que algumas vezes me atinge quando uma ária de Mozart cresce em complexidade polifônica e então realmente acredito poder ouvir os tons do oboé em minha pele” (idem, p. 97).

Gumbrecht indaga sobre o que nos fascina nos objetos da experiência estética, e responde: num mundo tão saturado de significados, o que perdemos e desejamos são fenômenos e impressões de presença; o desejo de presença é o mesmo que o querer as coisas do mundo próximas de nossa pele (idem, pp. 105-106). No entanto, esse componente de presença não é estável; só pode ser efêmero, só pode ser “efeito de”, porque estamos envoltos em uma cultura predominante do significado. A importância da vivência da “presença” é assim ressaltada: “experienciar as coisas do mundo em sua pré-conceitual coisidade poderá reativar o sentimento da dimensão corporal e espacial de nossa existência” (idem, p. 118). A presença, que Gumbrecht relaciona à manifestação do Ser para Heidegger, permanece na dimensão das coisas; refere-se às coisas do mundo antes delas se tornarem parte da cultura (idem, p. 70). Ou

seja, para vivenciar o componente de presença é preciso sair da grade de qualquer cultura, mas ela só pode tornar-se parte da experiência quando apreendida culturalmente. Assim, tão logo a presença é interpretada, ela deixa de ser, por isso a necessidade de ter um duplo movimento: o de descobrir-se e retirar-se. A obra de arte, para Heidegger, seria um lugar privilegiado para o “acontecer da verdade”, para o “desvelamento do Ser”, pois nos faz ver as coisas do mundo diferentes do modo habitual e que se associa com “nada” – “ou seja, com uma dimensão na qual toda distinção cultural está ausente” (idem, p. 72).

Desse modo, em nossa cultura saturada de consciência é preciso um esforço para experienciar a presença, pois é extremamente difícil, senão impossível, não “lermos” ou não atribuímos sentido para a luminosidade ou um raio de luz. Não sendo possível escapar do campo da interpretação, é preciso compreender que os objetos da experiência estética se caracterizam por uma oscilação entre “efeitos de presença” e “efeitos de significado”.

Para acolher essa vivência (“Erleben”), o “acontecer da experiência estética” como presença e momento de intensidade, é preciso estar ao mesmo tempo abertos e concentrados, tanto como disposição para receber esse acontecimento, como um estado existencial ao qual a experiência estética pode nos levar: “o efeito da experiência estética (...) pode também ser descrito como um extremo grau de serenidade, compostura, *Gelassenheit*” (idem, p. 117). E ainda:

Pressupondo a situação de ser-no-mundo (*being-in-the-world*), Heidegger caracteriza a possível contribuição do Dasein para o desvelamento do Ser como compostura (*Gelassenheit*), a capacidade de deixar as coisas serem (*letting things be*) (...) Claramente, não se supõe que o Dasein ocupe uma posição que possa ser associada com manipular, transformar, ou interpretar o mundo (idem, p. 71).

Lyotard diz algo semelhante a respeito do acontecimento:

Devemos ser sujeitos ao ‘acontece’ mais do que a ‘o que acontece’. E isso exige, afinal, muita sutileza na percepção das pequenas diferenças. (...) Você só conseguirá empobrecendo seu espírito, limpando-o, o máximo que puder, até que ele se torne incapaz de antecipar o sentido do que está sendo dito, ou seja, precisamente o ‘o que’ do ‘acontece’. Trata-se de uma ascese, um poder suportar a ocorrência ‘diretamente’ sem a mediação do ‘pré-texto’ (1988, p. 34).

A experiência estética pode então trazer de volta aquilo que perdemos com a predominância da visão de mundo cartesiana que afasta a dimensão física das coisas no sentido de que elas ocupam espaço e nos afetam com o impacto de sua presença.

Faz sentido esperar que a experiência estética talvez possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e corporal de nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética talvez possa nos devolver ao menos o sentimento de nosso ser-no-mundo (*being-in-the-world*), no sentido de sermos parte do mundo físico das coisas (Gumbrecht, 2004, p. 116).

O domínio do espiritual sobre o material seria um modo de domar esse impacto físico, como também assinala Lyotard: “que é uma tal negligência em relação ao sensível, que é como se os homens tivessem se tornado seres bidimensionais, não tendo nada para apalpar, mas se movendo ao longo dos buracos na rede” (1971, p. 36). Como assinala Gumbrecht, trata-se da diferença entre ser parte das coisas do mundo, tocados por elas, e a autoimagem de um espectador/observador diante de uma fotografia:

Usando novamente uma intuição heideggeriana, podemos estabelecer uma diferença de categoria entre essa dimensão recuperada de autorreferência, a autorreferência de sermos parte do mundo das coisas, e a outra autorreferência humana que tem

sido dominante na cultura ocidental moderna, sobretudo, na ciência moderna: esta última é a autoimagem do espectador de pé diante de um mundo que se apresenta como fotografia (2004, p. 116).

O conceito heideggeriano de *Dasein* escapa justamente ao contexto epistemológico do paradigma sujeito/objeto: “*Dasein* é ser-no-mundo, isto é, existência humana que já está em – tanto espacial e funcional – contato com o mundo. (...) *Dasein*, para Heidegger, deve ser no-mundo (*be in-the-world*) (e não diante-do-mundo (*in-front-of-the world*), como um sujeito) (Gumbrecht, 2004, p. 71). Para Heidegger, a função da obra de arte é “mostrar algo que tem o caráter de coisa”, que tem substância e ocupa espaço, que tem movimento e é tridimensional, que se encontra na dimensão do ser visto e do ver.

O poema

ALGO

A Maria da Saudade

O que raras vezes a forma

Revela.

O que, sem evidência, vive.

O que a violeta sonha.

O que o cristal contém

Na sua primeira infância.

(Murilo Mendes, em *Poesia Liberdade* [1943-1945])

Há poemas cujo impacto e emoção de leitura não se explicam; vivem em nós; acendem algo que não se nomeia nem se identifica. O que um texto significa não importa, diz Lyotard, mas a carga de afetos que ele manifesta, carrega e transporta (1973, p. 12). O que o significado não comunica, propõe Gumbrecht, é o efeito de presença que um poema produz como “momento de intensidade”.

Margeando o sentido desse “Algo” que o poema de Murilo Mendes acende e evidencia, propõe-se que o poema, dedicado à esposa do poeta, Maria da Saudade, é poema de amor, e que talvez pudesse ser aproximado daqueles camonianos versos que definem o sentimento amoroso pela indefinição: “um não sei quê, que nasce não sei onde,/vem não sei como, e dói não sei porquê”. Definição pela negativa, assim como “algo” é uma definição que age pela ausência de definição ou indefinição.

A beleza deste poema pode estar ligada justamente à nossa incapacidade de dizer o que é este “algo” a que se refere e que lhe dá título. O poema parece ter nascido de uma visão, uma aparição do que “sem evidência, vive”. “Algo” se apresentou ao autor desses versos que só pôde ser nomeado recorrendo-se a expressões como “o que a violeta sonha”, e que escapa à nossa compreensão e experiência, e se aproxima do *nonsense* ou de uma revelação pré-categorial.

O que é “algo”? Não se pode responder, pois se respondermos, o ‘algo’ como coisa desaparece e some. Algo é “alguma coisa”, um *aliquid*, um “o quê” que insiste, mas não existe e que raras vezes vive, aparece, como acontecimento. Para os estóicos, diz Deleuze, “o termo mais alto não é pois o Ser, mas Alguma coisa, *aliquid*, na medida em que subsume o ser e o não-ser, as existências e as insistências” (1969, p. 8). E acrescenta:

A questão é a seguinte: há alguma coisa, *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou o estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os conceitos ou mesmo as essências significadas? O sentido, o expresso da proposição, seria pois irreduzível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais. Os Estóicos souberam muito bem como dizê-lo: nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem representação racional. Mais do que isto: o sentido será, talvez,

“neutro”, indiferente por completo tanto ao particular como ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal. Ele seria de uma outra natureza (1969, p. 20).

Refazendo o poema como uma sequência de perguntas, poderíamos ter:

O que raras vezes a forma
Revela? – Algo
O que, sem evidência, vive? – Algo
O que a violeta sonha? – Algo
O que o cristal contém
Na sua primeira infância? – Algo

O poema é tautológico, num sentido também táctil, ele se autorrefere. O que importa destacar é que ele não é traduzível, hermeneuticamente talvez. A resposta “algo” não responde, põe em suspensão; não há aqui nada que pode ser da ordem da significação. Assim, não há sentido em perguntar o que quer dizer ou traduzir “o que a violeta sonha” ou “o que o cristal contém na sua primeira infância”, pois isso quer dizer exatamente o que diz: “algo”. Hermeticamente, talvez.

“Algo” tem assim a qualidade de um enigma e a extensão do indeterminado; “algo” como pronome indefinido significando “alguma coisa” está no lugar do nome, de todos e de nenhum, como uma substância indefinida que o poema configura, fazendo-nos ver a forma daquilo que não tem evidência, que *raras vezes* aparece, como acontecimento epifânico.

No texto “Epiphany/Presentification/Deixis: Futures for the Humanities and Arts”, Gumbrecht associa o conceito de “presença” com a noção de epifania: assim que a substância emerge, toma forma e se configura, no mesmo momento desaparece, subitamente. Algo aparece, se mostra, se desvela, surge, nasce e, no instante seguinte, some, desaparece, se oculta, se vela, se esconde, morre. O momento da epifania corresponde a essa

forma que surge de modo surpreendente e se desvanece, efêmera: “epifania na experiência estética é um acontecimento porque oculta-se a si mesmo assim que surge” (2004, p. 113). Nunca se sabe onde e quando uma epifania vai ocorrer e se ocorre, nem que forma vai tomar. Corresponde exatamente àquilo “que raras vezes/a forma/Revela”. O poema “Algo” é a captura mesma desse ir e vir, desse aparecer e desaparecer, nem isso nem aquilo, um “algo”, que tem substância e forma simultaneamente.

Em *Peregrinações*, Lyotard **está falando** do “acontecimento” e de um modo de recebê-lo que exige o mínimo de “eu” e o máximo de “atenção flutuante”. Cito toda a passagem pela ressonância em relação ao poema “Algo”:

A ideia de acontecimento está diretamente ligada à questão da matéria e da existência. Se Cézanne tem uma dívida, não é para com a paisagem como motivo realista, nem como organização das formas. É para com um ‘algo’ que pode lhe saltar aos olhos, sob os olhos, se seus olhos estiverem em condições de acolher esse ‘algo’, uma qualidade de cromatismo, um timbre colorido. Para atingir esse estado, é necessária uma passividade sem ‘pathos’, exatamente o contrário da atividade controlada do espírito, mesmo o inconsciente. (...) É necessária uma recepção que se faça meticulosa, que suspeite, que aponte um ‘fato’ insólito, infalível, o fato de que há (algo, veremos) aqui e agora, sem que se saiba o quê. Como se alguma coisa estivesse ali, escondida, monte Sainte-Victoire – digam o ser, se quiserem, Kant dizia “o X em geral” (...) (1988, p. 36).

Haroldo de Campos, no ensaio “Murilo Mendes e o mundo substantivo” (1963), parte de um dos aforismos do autor em *O Discípulo de Emaús* (1945): “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”, como síntese de sua poética marcada tanto pelo surrealismo como pela revelação religiosa cristã (Murilo converteu-se ao cristianismo após a morte de seu amigo Ismael Nery, em 1930). Haroldo se refere ao poema “Algo” como um poema de “extrema transparência”,

que pode ser tomado como uma pedra-de-toque da marcha de Murilo empós da crescente substantivação de sua poesia, uma substantivação que não se detém nos viveres do real, mas franqueia o marco do irreal, operando não propriamente uma poesia metafísica (...), mas antes convertendo a atitude naquilo que Gaston Bachelard chamou de “ontologie directe”. O que quer dizer (...), como explica Elisabeth Walther dissertando sobre Ponge, uma redução da metafísica a seus motivos concretos (Campos, 1963, p. 68).

Esse verso de um outro poema de Murilo Mendes concentra bem o efeito de “Algo”: “O máximo de intensidade no mínimo de espaço.” Essa intensidade concentrada em tão poucos e breves versos dá conta de uma vivência que se situa antes da experiência. A experiência estética, se bem entendi as propostas de Gumbrecht e Lyotard, é um modo de vivenciar que as palavras são coisas, têm volume e ocupam espaço, e as coisas são o que está fora das palavras, no seu exterior, um sentimento, uma flor, uma violeta, um cristal, mas que nos atinge na intimidade de um modo que faz as palavras tremerem, se deslocarem, dispararem em muitas direções: um poema não se dá a ler apenas, ele se oferece a pastar; um quadro não se dá a ver apenas, ele faz dançar;² um poema como este de Murilo Mendes não se dá a ler apenas, ele nos leva a vislumbrar o que pode ser a manifestação de uma ascese, uma epifania.

A referência à infância, nos versos “O que o cristal contém/ na sua primeira infância”, pode ser lida a partir daquilo que, em *Lectures d'Enfance* (1991), Lyotard conceitua. Ele pensa a infância não como uma idade da vida, mas como o que habita o adulto e que se manifesta como elisão, como o que se procura escrever e que não se deixa escrever. A *infantia*, ele diz, “*hante le discours*”, “assombra o discurso”: “Kafka o chama indubitável, Sartre inarticulável, Joyce inapropriável. Para Freud, é o infantil, para Valéry a desordem, para Arendt, o nascimento.” O “nascimento” é o acontecimento que se aproxima do modo

de manifestação da presença e que Gumbrecht associa aos termos empregados por Jean-Luc Nancy: o duplo movimento de “*birth to presence*” e “*vanishing of presence*”, já que os efeitos de presença estão sempre permeados pela ausência.

Assim, é muito tênue o que se propõe como “algo”, “figural” e “presença”, é um quase-nada, banda de Moebius, pele libidinal, e, no entanto, essa dificuldade de apreensão do que é mesmo o que se propõe se deve ao fato de que só podemos apreendê-los pelo significado que deles depreendemos; não há um além ou aquém no qual possamos nos situar para capturar isso que foge. Ao quisermos capturar o que é o algo, o figural e a presença já estamos dentro dos signos, usando de uma sintaxe particular. No entanto, isso não nos deprime, como diz Lyotard, mas nos movimenta em direção a experimentos outros: “Pensam vocês que a melancólica constatação desse diferir da escritura nos consterna e deprime? Ela nos interessa intensamente e nos excita” (1974, p. 63).

Essa experiência de uma visão de “algo” que se associa com nada é o que o poema de Murilo Mendes nos apresenta de modo radical, porque intenso e surpreendentemente abreviado, como uma condensação poética de toda a discussão acima, pensando que a experiência pode ser ampliada na leitura de outros textos em que esse “algo” volta a se manifestar com outros nomes, como o “it” em Clarice Lispector.³

“Figural” e “presença”, enfim, são conceitos filosóficos enquanto invenções de uma nova epistemologia, pode-se dizer, ao alcance das mãos. Por isso mesmo, paradoxais, por quererem pensar o que o discurso elide como sistema articulado de linguagem no qual o significado predomina, a não ser que filosoficamente se criem conceitos que apreendam aquilo que o campo conceitual não abarca – e que foge sempre.

Notas

¹ Texto originalmente publicado em inglês com o título “Driftings from Gumbrecht and Lyotard: the concepts of ‘Figural’ and ‘Presence’”. Tradução de Paulo Henriques Britto. In: Victor K. Mendes e João Cezar de Castro Rocha (Orgs.) *Producing Presences. Branching out from Gumbrecht’s Work* Massachussets: University of Massachussets Dartmouth, 2007, pp. 315-330.

² Cf. Lyotard (1971, pp. 14-15): “o quadro não é para ser lido, como dizem os semiólogos de hoje, Klee dizia que ele se oferece a pastar (*qu’il est à brouter*), ele faz ver, ele se oferece ao olho como uma coisa exemplar, como uma natureza naturante, dizia ainda Klee, pois que ele faz ver o que é o ver. Ou ele faz ver que o ver é uma dança.”

³ Acrescento sugestão fundamental de João Adolfo Hansen, em conversas mantidas por e-mail, anteriores à elaboração final desse texto, sobre o que poderia ser “Algo”: “Me parece que você tem razão falando da não-representação. Num poeta cristão como Murilo, conhecedor da tradição da mística e do platonismo, mas, ao mesmo tempo, moderníssimo, seria talvez divertido mostrar: de um lado, a dissolução da representação (como adequação de signo, consciência, objeto), coisa moderníssima; de outro, a afirmação (neo)platônica do Eros como *virtus unitiva* incorporal atuante (algo) – vivendo rarefeitamente na duração de seu sonho de violeta infante, sem voz, desprevenido e puro, o expresso efetuoado, não a expressão do eu, não a designação da coisa, não a significação do conceito, mas uma espuma sem espuma de linguagem. Essa tradição está, por exemplo, no texto sobre as hierarquias angélicas do Pseudo-Dionísio. O Pseudo-Dionísio propõe a *apóphasis*, a definição pela negação: ‘Deus não é bom, não é perfeito, não é quadrado, não é número, não é vermelho...n+1’. A repetição das negações, como um mantra ou um *koan*, esvazia a mente de todas as representações e o efeito de vazio é a figura adequada para sugerir o que pode ser Deus na sua inadequação. O Pseudo-Dionísio também diz que, no caso da arte, a figuração mais adequada para a perfeição de Cristo é a inadequação radical: ‘Verme’. Na expressão, inadequada, o leitor entende a própria incapacidade de figurar, concluindo que a perfeição está para-além da finitude dos meios humanos, *epékeina tes ousías*, como diz Platão no Sofista, ‘para-lá-da presença’. Me parece que a gente podia pensar também isso do Murilo: um processo crescente de rarefação discursiva chegando a uma poesia essencial. Lyotard dizia que a arte contemporânea é literalmente besta (*bête*), aproximando a incapacidade de defini-la vivida pelo espectador à figuração negativa da própria impossibilidade de totalizar a experiência da sua

observação. Nesse sentido, sublime. O ‘não tenho palavras’, não porque haja uma substância indizível, mas porque o artifício produz o efeito. Assim, eu também pensaria em ‘Algo’ como poema que condensa uma linha poética de Murilo Mendes, como se em ‘Algo’ já estivesse contida a extrema condensação posterior ou final da poesia dele. Como ele diz em ‘Texto de Informação’, de Convergência: ‘Webernizei-me. Joãocabralizei-me./Francispongei-me. Mondrianizei-me’, um músico, dois poetas e um pintor, os quatro caracterizados por um projeto comum: a redução dos materiais ao mínimo, o rígido controle racional dos procedimentos, a produção de um efeito controlado, livre dos acasos da inspiração fortuita, construtivismo, enfim, passando ao lado da representação. De todo modo, quando se ‘cavalga o mito em pelo’, verso magnífico de Murilo sobre Góngora, o sim e o não não se excluem, e outra vez se tem ‘algo’.”

Bibliografia consultada

- CAMPOS, Haroldo de. 1992. “Murilo Mendes e o mundo substantivo”. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 65-75
- DELEUZE, Gilles. 1969 [1998]. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press.
- _____. 2005. *Floema Especial Hans Ulrich Gumbrecht*. Vitória da Conquista: Edições UESB.
- _____. 2006. “Small crises. Aesthetic Experience in Everyday Worlds”. Ed. Bruno Leal. *Modalidades da experiência estética*. Belo Horizonte.
- LYOTARD, Jean-François. 1971. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- _____. 1973. *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: Union Générale d’Editions.
- _____. 1980. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgois.

- _____. 1988. *L'inhuman. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée.
- _____. 1990 [2000]. *Peregrinações. Lei, forma, acontecimento*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____. 1991. *Lectures d'enfance*. Paris: Galilée.
- MENDES, Murilo. 1994. *Poesia completa e Prosa*. Ed. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- VALÉRY, Paul. 1939 [1999]. "Poesia e Pensamento abstrato". In: BARBOSA, João Alexandre (Org.) *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.

Leminski *versus* Descartes. *Outras palavras*¹

*O que eu pretendia era uma coisa viva, uma vida
que me sobrevivesse. E a vida é contraditória.*

Leminski, 2004

Esse ensaio² versa sobre o romance *Catatau* (1975), de Paulo Leminski (1944-1989), tendo em vista discorrer sobre o modo como o experimentalismo de vanguarda insere-se e, simultaneamente, desloca a tradição do narrador de prosa de ficção no Brasil desde sua constituição no século XIX. Busca-se saber de que modo um romance como *Catatau* liga-se à tradição do narrador oitocentista no Brasil, corrompendo-a por dentro, mimando seus pressupostos, ao mesmo tempo em que os reatualiza. Um desses pressupostos, talvez o principal, respondia pela adequação de uma ficção atrelada à documentação e que se legitimava por sua mestra, a História, pelo desejo de fundar um país, a busca da cor local e a descrição da paisagem baseada nos relatos dos viajantes estrangeiros (Süssekind, 1990).

O mesmo viajante que constitui a imagem do narrador de romance no Brasil oitocentista como paradigma do conhecimento e descrição do país, também se encontra aqui só que posto do avesso. “No *Catatau*”, diz Leminski, “quase nada acontece. No sentido da narrativa do século XIX, claro. No plano da linguagem e do pensamento, acontece quase tudo” (Leminski, 1975, p. 11). No livro, Leminski ficcionaliza René Descartes, que foi oficial da Guarda de Maurício de Nassau e poderia ter integrado, juntamente com naturalistas como **Marcgraff** e pintores como Franz Post e Albert Eckhout, a comitiva que acompanhou o príncipe em sua vinda ao país na época do domínio holandês no Nordeste (1630-1654).

Como uma floresta tropical de palavras que não compõe proposição válida segundo o critério de verdadeiro ou falso, mas uma simultaneidade de frases que se autodesfazem, unidas em justaposição mais do que na subordinação de sintagmas como “Penso, logo existo”, não há, em *Catatau*, o “logo”, pois nele o *logos* cartesiano delira e ensandece: “muito baralhado esse negócio brasílico!” (Leminski, 1975, p. 63), o que, de outro modo, mantém a figuração de um Novo Mundo em oposição ao Velho. Assim, o livro abre com o famoso *ergo sum*, imediatamente corrigido para “aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (Leminski, 1975, p. 13).

Em um livro que se quer todo espacial, este estudo, como abordagem inicial de pesquisa, tem o intuito de mostrar que em *Catatau* se cruzam três temporalidades distintas: 1) a do século XX, em um livro escrito entre 1966 e 1975, no Brasil, segundo os parâmetros da vanguarda do Concretismo, filiado às experimentações de James Joyce, Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, e retomando a linha do projeto modernista/antropofágico de Oswald de Andrade; 2) a do século XVII, com o tema da presença fictícia de Descartes em Pernambuco, o texto parodia o pensamento clássico, sua *ordem geral dos signos*, sua *mathesis* e *taxinomia*, para defender a ideia de sua impossibilidade em terras locais;³ 3) entre esses dois tempos – os séculos XX e o XVII – queremos mostrar que o livro de Leminski desfaz em negativa as bases que constituíram o narrador de ficção no Brasil no século XIX, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, mantém, com *outra palavras*, os mesmos pressupostos românticos de um país edênico, lugar *incomum*, terra “em branco”; questões essas que discutiremos a partir dos estudos de Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui* (1990), e Roberto Ventura, *Estilo Tropical* (1991). De modo que, no livro, as diversas temporalidades não apenas se cruzam, mas coincidem:

“Se nossas épocas coincidirem, nossas conversas serão contínuas” (Leminski, 1975, p. 111), o que conduz à indagação: “A que época atribuir nossos tempos?” (idem, p. 38).

Podemos também dizer que em *Catatau* ocorre o confronto de duas epistemes que o romance encenaria: a *episteme* do século XVII europeu, que tem Descartes como pilar e que se caracteriza pela confiança na representação e no cogito, e a episteme que na passagem do XVIII para o XIX inaugura a “crise da representação”, segundo Foucault (1966), e que se estenderia até uma obra de vanguarda e o experimentalismo dos anos de 1970 no Brasil, a qual acentua ou desloca a crise da representação numa incursão pela *linguaviagem*.

O viajante em trânsito, o pensamento em transe

Renatus Cartesius, personagem, encontra-se sentado à sombra de uma árvore do horto de Maurício de Nassau no palácio de Vrijburg (1642): “a cidade livre, a Olinda batava, onde em Pernambuco (paranimabuca, em tupi), Nassau organizou o primeiro zôo e horto botânico só com plantas e animais tropicais” (Leminski, 1975, p. 13). Fumando uma “erva de negros” e com uma luneta a seu lado, o pensamento claro e distinto do filósofo perturba-se, dissolve-se e aquece-se sob o sol dos trópicos. A razão dorme ou sonha e o que ele vê são monstros, como diz parodiando Pascal: “O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora” (idem, p. 15).

Comer esses animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar. Palmilho os dias entre essas bestas estranhas, meus sonhos se populam da estranha fauna e flora: o estalo de coisas, o estalido dos bichos, o estar interessante (idem, p. 15).

Descartes aguarda Artyczewski (1592-1656), general da Companhia das Índias Ocidentais, que só aparece ao final do livro, embriagado.

O ilusionismo solipsista (ego-trip) do personagem-Cartésio é o fiel retrato, em termos de realismo, do estado de espírito do colonizado, um homem fragmentado, desconexo, perplexo, atônito: alienado (Leminski, 1989b, p. 212).

Descartes perde a razão e se metamorfoseia nos animais que observa. Assim, se “A bicharada, com que começa o *Catatau*, emblematiza o pasmo do Europeu (esse desbestializado)” (idem, *ibidem*), no livro o personagem se torna literalmente besta:

Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pelo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, renato fui. Se papai me visse agora, se mamãe olhar para cá! (Leminski, 1975, p. 36).

Assim, se para o Descartes real o que diferencia os homens dos animais é serem aqueles “capazes de arranjar em conjunto diversas palavras, e de compô-las num discurso pelo qual façam entender seus pensamentos; e que, ao contrário, não existe outro animal, por mais perfeito e felizmente engendrado que possa ser, que faça o mesmo” (Descartes, 1637, livro 5, p. 61), Leminski faz entrar em curto-circuito essa capacidade: vingança contra o cartesianismo, sua lógica e a da colonização. Assim também, se para Descartes “a razão é um instrumento universal, que pode servir em todas as espécies de circunstâncias” (idem, p. 60), para Leminski trata-se de defender a tese contrária.

Uma frase de Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*: “... nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, parece estar na base de *Catatau*. A intenção do livro, nas palavras do autor, é: “mostrar como, no interior da lógica todo poderosa, esconde-se uma inautenticidade: a lógica não é limpa, como pretende a Europa, desde Aristóteles. A lógica deles, aqui, é uma farsa, uma impostura. O *Catatau* quer lançar bases de lógica nova” (Leminski, 1989b, p. 211).

Segundo a *Grammaire générale et raisonnée* (1660) e *La logique ou l'art de penser* de Port-Royal (1662), como aplicações do pensamento cartesiano, toda proposição representa o pensamento que já é representação da apreensão do mundo, portanto, representação da representação, que caracteriza a idade clássica e sua confiança no *cogito*. Em oposição a essa concepção de transparência da linguagem em relação a um pensamento que a língua deve apenas traduzir sem interferir nem perturbar, Leminski compõe um livro no qual a proposição, ao invés de representar o pensamento, o dilui, o desfaz, o liquefaz. Cada frase é um desmentido da anterior. Não há o desenvolvimento de uma ideia em uma cadeia de proposições compondo parágrafos, mas uma sucessão de provérbios, frases-feitas desfeitas, citações, paródias, idiotismos, estrangeirismos. Não há sequer uma língua única no livro, mas uma mescla:

Seu polilinguismo é o reflexo do polilinguismo do Brasil de então onde se praticavam as línguas mais desconstruídas: o tupinambá da Costa e centenas de idiomas gês/tapuias, dialetos afros, português, espanhol e, em Vrijburg, cosmopolita, holandês, alemão, flamengo, francês, iídich e até hebraico (Leminski, 1989a, p. 212).

Tudo no livro colabora para a confusão babélica em oposição à clareza. Nesse sentido, Leminski compõe um não-livro, como uma coleção de frases que pode ser lida em qualquer sequência, texto cibernético ou hipertexto.

O não-livro para não leitores

O livro se abre com uma inversão: ao invés da tradicional “*Captatio Benevolentiae*”, o autor repele os leitores com uma “*Repugnatio Benevolentiae*”: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste *Catatau* que, por oito anos agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se.” Propõe-se, assim,

como o oposto da clareza e do bom senso, recusando o leitor comum visado por Descartes em seu *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, escrito em francês para popularizar o método em 1637. Esse propósito manifesto de repelir os leitores insere-se no projeto do livro escrito para poucos, no dilema de leitores recusados-e-buscados, “*ego-trip*” como é qualificado, no qual a comunicação com o outro (quer este outro seja o estrangeiro, o nativo, o “civilizado”, o “bárbaro” ou o próprio leitor) atinge um estado de entropia: “Mensagem afetada de elevado coeficiente de ininteligibilidade, a legibilidade no *Catatau* está distribuída de maneira irregular” (Leminski, 1989b, p. 213). Como diz ainda o próprio autor, a informação absoluta, sempre nova, acaba por produzir redundância, logo, informação nula,⁴ daí “que a expectativa permanente no *Catatau* acaba por se tornar um estado ‘monótono’ (caógeno)” (idem, p. 210).

No *Catatau*, a expectativa é sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que deve esperar: rompe-se a lógica e as passagens de frase para frase são regidas por leis outras que não as normas da sintaxe discursiva ‘normal’. Existe literalmente um abismo de frase para frase, abismo esse que o leitor deve transpor como puder (como na TV, entre ponto e ponto) (idem, ibidem).

Na segunda edição de *Catatau*, em 1989, Leminski classifica seu livro como um “romance-ideia” aproximando-o, assim podemos entender, de um tratado filosófico. Como efeito de leitura, diria que o livro parece ser mais interessante para estudar como “ideia” do que para ler como “romance”. Mesmo assim, está mais próximo de um “projeto de prosa” do que da forma de um “poema em prosa”, como define Haroldo de Campos: “Uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado, mas que regurgita de vontade fabuladora, de apetência épica, de estratagemas retóricos de dilação narrativa” (Campos, 1989, pp. 217-218), e completa: “de um

comedimento neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavra, é que se trata” (Campos, 1989, p. 214).

Trata-se, diz Leminski, “de um caso textual de ‘posseção diabólica’: um texto ‘clássico’ é possuído por um monstro ‘de vanguarda’” (Leminski, 1975, p. 211), chamado Occam (Ogum, Oxum, Egum, Ogam). Quando ele aparece no texto, as letras das palavras se alteram, mudam de lugar, “aconstrecem”: “Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo” (Leminski, 1975, p. 18).

Ficção/História

Foi como professor de História do Brasil, durante uma de suas aulas, que Leminski teve a ideia que orienta o livro:

Referi que, na Europa, o Príncipe Maurício cercava-se de um séquito de ilustres. O filósofo francês René Descartes (que, à moda do tempo, latinizava o nome para Renatus Cartesius) era fidalgo da guarda pessoal de Maurício. De repente, o estalo: E SE DESCARTES TIVESSE VINDO PARA O BRASIL COM NASSAU, para a Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico? (Leminski, 1975, p. 207).

Catatau compõe-se, assim, como uma ficção que refaz a história dos holandeses no Brasil e sua interpretação incorpora na materialidade da escrita o fracasso desse empreendimento, pois é a fala dissonante do personagem que faz desabar a razão cartesiana, assim como desabou o projeto batavo nos trópicos.

Deste modo, os Estados Gerais tinham planejado fazer do Brasil uma república muito rica, bela e poderosa, sem as lutas que ali se verificam presentemente. Pretendiam tornar-se o povo mais florescente e estimável do mundo (...) por fim, pensando ter tudo ganho, tinham perdido tudo (Moreau, 1651, p. 88).

O governo de Maurício de Nassau no Recife (1637-1644) é tido como a Idade de Ouro do domínio holandês, correspondendo aos seis anos de paz relativa (1641-1645) dentre os vinte e quatro anos da guerra do açúcar (Mello, 1975, p. 13). Por que esse episódio histórico, o poder holandês que se estende do Ceará ao São Francisco durante vinte e quatro anos, se reveste de importância e **interesse** para o caso que aqui nos **interessa**, o de sua incorporação pela ficção? Destacamos dois aspectos. Primeiro, a questão do “nativismo”. Segundo a historiografia, o domínio holandês e os problemas envolvidos na guerra do açúcar favorecem uma primeira organização especificamente brasileira, manifesta numa guerra de guerrilha que termina por expulsar os recentes invasores. O episódio estaria assim na origem de um sentimento nativista posterior, pois que só tomará corpo a partir de 1710 com a guerra dos mascates, como analisa estudo de Evaldo Cabral de Mello (1975). Assim, se a resistência inicial aos holandeses é marcadamente europeia, com tropas portuguesas, castelhanas e italianas, a guerra de restauração assumirá características brasileiras, com 2/3 de índios e negros como parte do efetivo luso-brasileiro, sendo financiada pela sociedade colonial do Nordeste. Como diz José Guilherme Merquior, comentando o estudo de Evaldo Cabral de Mello:

tanto o custeio da guerra quanto o recrutamento e abastecer das tropas, o seu comando e a sua estratégia se tornarão crescentemente locais e nativos. Exibindo com plena minúcia fundamentos materiais, econômicos, logísticos e tecnológicos, desse abraçileiramento da campanha contra o invasor, ECM realiza uma autêntica sociologização do nexos, que a historiografia precedente apontara sem demonstrar, entre o domínio holandês e o sentimento nativista (Merquior apud Mello, 1975).

Podemos dizer que ao ficcionalizar Descartes nos trópicos como emblema da colonização batava, Leminski opera, no texto, uma “guerra de guerrilha” contra o pensamento car-

tesiano, minando-o na estrutura de sua fala ininterrupta, e a questão do nativismo, importante para a prosa de ficção que se fixa no século XIX, acaba por ser incorporada, pelo avesso, com outras palavras, no *Catatau*, como discutiremos adiante.

De outro lado, trata-se de um episódio histórico que se caracteriza como uma possibilidade não realizada: e se os holandeses tivessem sido vitoriosos e permanecido no Brasil? Nesse sentido, arriscamos dizer que o romance de Leminski dá corpo ficcional à análise de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), em relação ao fracasso do projeto da Nova Holanda, (“Seu empenho em fazer do Brasil uma extensão tropical da pátria europeia sucumbiu desastrosamente (...)” [Holanda, 1936, p. 34]). Dentre os motivos elencados por Sérgio Buarque para esse fracasso estariam o pouco “contato íntimo e frequente com a população de cor” (idem, *ibidem*), as dificuldades fonéticas dos idiomas nórdicos para os índios e negros e a pouca aceitação do protestantismo: “O insucesso da experiência holandesa no Brasil é, em verdade, mais uma justificativa para a opinião, hoje corrente entre alguns antropologistas, de que os europeus do Norte são incompatíveis com as regiões tropicais” (idem, *ibidem*).

Assim também se manifesta Leminski em relação ao projeto de seu livro: “O *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico” (Leminski, 1989b, p. 216). Como disse Antonio Risério: “Fracassou, por motivos vários, a colonização holandesa, o projeto-Nassau. Leminski dá conta de um outro fracasso: pensar o Brasil em pensamento europeu” (Risério, 1976, p. 20).

A “sensação de não estar de todo” e o “estilo tropical”

A partir dos estudos de Flora Süssekind e de Roberto Ventura desenvolveremos algumas hipóteses na leitura de *Catatau*.

Em seu estudo *O Brasil não é longe daqui* (1990), Flora Süssekind assinala os “retornos em diferença da imagem do viajante na prosa brasileira” (Süssekind, 1990, p. 155). Seu estudo parte dos anos de 1830 e 1840, mostrando como o narrador de ficção no Brasil se institui como um narrador-viajante, um narrador-cartógrafo, baseado em dois gêneros não ficcionais: o relato de viagens e o paisagismo (“sobretudo o que tematiza vistas e exuberâncias tropicais” (Süssekind, 1990, p. 20). Esse narrador, ligado ao anseio de fundar uma literatura nacional diversa da europeia, tem como modelo e “certidão de verdade” o olhar do viajante estrangeiro, o do naturalista que classifica o que vê e o do paisagista que desenha e mapeia. Como ela demonstra, esses narradores-cartógrafos sofrem uma primeira transformação entre 1869 e 1880, “em direção às máscaras do historiador e do cronista de costumes” (Süssekind, 1990, p. 155), e seu estudo conclui-se com a análise da viagem autorreflexiva dos narradores de Machado de Assis, que desarmam as ideias fixas de natureza e cor local. Encerrando-se aqui, não deixa, contudo, de apontar para outras transformações históricas desse narrador ligado à viagem:

E, na prosa modernista dos anos 20 deste século – vide *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Pathé Baby* – se reinterpretariam viagens e narradores-em-trânsito. Assim como fariam em fins dos anos 60 textos tão diversos como *Quarup*, de Antônio Callado, e *Panamérica*, de José Agrippino de Paula; na década de 70, o “Descartes com lentes” perdido no Brasil holandês do *Catatau*, de Paulo Leminski, (...) e um livro que se autodefine como uma “aolévuiagem” como *Galáxias*, de Haroldo de Campos (...) (Süssekind, 1990, pp. 154-155).

O livro de Leminski apresenta uma *ego-trip*, o pensamento-fala de Descartes ininterrupto; um viajante estrangeiro em terra recém-conquistada e que tenta **descrevê-lo** e **compreen-**

dê-lo; a descrição da fauna local compoendo um bestiário. No entanto, o que ocorre é uma inversão: o novo mundo impede as construções do velho mundo, sendo necessário um outro pensar-dizer, de modo que o autor desconstrói os pressupostos que orientaram a constituição do narrador de ficção no Brasil oitocentista a partir mesmo de suas bases.

Ao chegar ao Novo Mundo, cabe ao sujeito nomeá-lo, descrevê-lo, mapeá-lo, transformar a natureza em “civilização”, desenhar, pintar, escrever sobre essa terra em branco (Süssekind, 1990, p. 13). Trata-se do papel do conquistador nos livros de viagem, modelos da prosa de ficção que “passa a se oferecer não propriamente como literatura, mas como mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil” (Süssekind, 1990, p. 22). Nessa prosa de ficção estará sempre presente, a partir do pensamento de Ferdinand Denis, “a crença na força selvagem da natureza nos trópicos” (Süssekind, 1990, p. 27). Assim, mais do que relato, tem-se o inventário, a classificação naturalista, a expedição científica, a paisagem pitoresca a ser estudada: “Se ao viajante cabe narrar, fixar tipos e quadros locais, ao naturalista caberia classificar, ordenar, organizar em mapas e coleções o que se encontra pelo caminho” (Süssekind, 1990, p. 45).

Como vimos, Leminski define seu livro como “sem mapas”, opondo-se, portanto, à imagem do narrador-cartógrafo-e-paisagista, assim como ridiculariza o “desejo de ao mesmo tempo *representar e colecionar* a paisagem” (Süssekind, 1990, p. 119), quando, por exemplo, citando **Marcgrav** e Spix, faz Descartes dizer:

Por eles, as árvores já nasciam com o nome em latim na casca, os animais com o nome na testa (...), cada homem já nascia escrito em peito o epitáfio, os frutos brotariam com o receituário de suas propriedades, virtudes e contraindicações (Leminski, 1975, p. 34).

O instrumento ótico, a luneta, que acompanha o personagem Cartésio em *Catatau*, também figura nos relatos analisados por Flora: “essa verdadeira representação hiperbólica do olhar armado do viajante naturalista que é o telescópio. Como se vê em Spix e Martius. Ou à luneta, como se vê na tela O morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro (1816), de Nicolau Antônio Taunay” (Süssekind, 1990, p. 126). No caso de *Catatau*, a luneta está presente quando faz aumentar as próprias letras do texto em maiúsculas, no entanto, mais cega o personagem do que o esclarece: “E os aparelhos óticos, aparatos para meus disparates?”; “Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula – é para não ver que estou vendo”; “A figura é figurada. Desvidro-me. Não representa o que apresenta. Em outras palavras, são outra coisa” (Leminski, 1975, pp. 16-19).

Para opor-se à racionalidade matemático-cartesiana, Leminski cria, assim, um personagem que é como um viajante que perde totalmente os parâmetros de sua cultura de origem, sofrendo uma espécie de “bloqueio” e “trauma”. Ao identificar o que ela chama de a “sensação de não estar de todo”, Flora cita dois exemplos que encontram paralelo no livro de Leminski: o livro de Júlio Verne, *O eterno Adão*, no qual os náufragos sobreviventes chegam a um continente desconhecido, mas, ao invés de civilizá-lo, “não são os ‘náufragos’ que conquistam o continente descoberto; é este que parece lentamente devorá-los” (Süssekind, 1990, p. 14). Assim também em *Quarup*, de Antonio Callado, o personagem que finca a bandeira nacional no centro do país é coberto por milhões de saúvas, imagem esta retomada ao final de *Catatau*: “e as formigas me comendo e me levando em partículas para suas monarquias soterradas” (Leminski, 1975, p. 205).

“Livro-limite”, na expressão de Haroldo de Campos, a hipótese que lançamos é a de que *Catatau* seria o ponto extremo desse modelo analisado por Flora, seguindo uma linha

que se inicia nos decênios de 1830 e 1840. Transgressão máxima desse modelo, o livro ainda se encontra dentro do mesmo paradigma, como se o rompimento total não deixasse de ser também o ponto de chegada dessa tradição. Dubiedade que faz o sucesso/fracasso do livro. Nesse sentido, o fracasso programático é coerente, pois trata de desfazer pelo avesso os postulados que orientaram a ficção no Brasil. Dúbio, porque, ao negar com tanta radicalidade essa tradição, acaba, de outro modo, por afirmar o que nega, ou seja, apesar de sua força contestadora, o livro mantém em outras bases noções como a de “natureza exuberante”, território à parte não domesticável, e, inclusive, a ideia de um “estilo tropical”.

Como mostra o estudo de Roberto Ventura (1991), aliás contemporâneo do de Flora, “A crítica e a história literárias brasileiras foram marcadas, até 1910, pelas noções de *raça e natureza*. *As origens do ‘estilo’ literário eram atribuídas à ação diferenciadora do meio ambiente ou da mistura étnica*” (Ventura, 1991, p. 18). Assim Araripe Júnior, em 1888, escreve sobre o estilo tropical, a partir da adaptação do naturalismo no Brasil, dizendo:

Emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma migração profunda. Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real aqui (Júnior, 1888, apud Ventura, 1991, pp. 17-18).

Não poderíamos traduzir essa mesma frase para o caso de *Catatau*, alterando apenas os nomes?

Emigrando para o Brasil, o cartesianismo não podia deixar de passar por uma migração profunda. Descartes, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real aqui.

Ou seja, não se trata da mesma ideia com outra roupagem? E ainda diz Araripe: “A nova escola, portanto, tem de entrar

pelo Trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo” (Júnior, 1888, apud Ventura, 1991, p. 18). Também não é de alucinação e delírio que se trata no caso da ficcionalização de Descartes, sofrendo a influência do meio no corpo de seu pensar, como revelam as poucas frases pinçadas a seguir? “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira”; “Este calor acalma o silêncio onde o pensamento não entra, ingressa e integra-se na massa”; “Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos” (Leminski, 1975, pp. 17-18), dentre muitas outras que poderiam ser citadas.

Ainda seguindo o pensamento de Araripe Júnior, ele assim define a tropicalidade do estilo: “há estilo que resista, há correção que se mantenha? O [estilo] tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente” (Júnior, 1888, apud Ventura, 1991, p. 18). Assim também é intermitente a fala de Descartes em *Catatau*: “Pensamento, aqui, é susto”; “Tudo o mais que sei não cabe no que digo, já não há mais o que eu havia dito, já há só o que nunca se soube. Os sintomas. Os sintomas de tudo, os sistemas totais” (Leminski, 1975, p. 19).

Retomando a hipótese levantada: com toda a inversão demolidora que faz Leminski, não se trata, mesmo que do avesso, de propor a mesma coisa? A ideia de uma radical diferença dos trópicos em relação à Europa? O verso e reverso de uma mesma moeda-ideia? Não se trata ainda de uma obsessão pela natureza exuberante? A mesma que está na “constituição do narrador de ficção na prosa romântica brasileira e de algumas de suas transformações históricas” (Süssekind, 1990, p. 19)? Portanto, o livro de Leminski insere-se como transformação histórica desse mesmo modelo inicial, só que problematizando-o em negativa. Se à prosa de ficção romântica cabia o desejo de mapear o Brasil, o que faz Leminski é apagar as linhas

do mapa, buscando não um começo histórico, mas a origem entendida como *originalidade* absoluta, apagando todas as escritas calcadas na lógica e no modo europeu de apreensão do Novo Mundo. Espécie também ele de *Marco Zero*.

Assim, não haveria também em *Catatau* a afirmação de uma “essência original”, não da nacionalidade, mas de uma noção de território à parte, trópicos indomáveis, não domesticáveis, região inconsciente da qual consciência alguma pode dar conta, como um resto, um resquício a perturbar a razão? Espécie de pensamento selvagem versus o cogito cartesiano, ou o cogito cartesiano confrontado com o pensamento selvagem, *bricoleur*, a destruir a lógica dos viajantes invasores. Ao mesmo tempo, o livro foi escrito entre 1966 e 1975, em pleno período de ditadura; nesse caso, seu desejo de falência manifesta, seu afastamento voluntário dos leitores, sua ilegibilidade programada, não se ligariam também a um projeto de contestação política? Espécie de autofagia da literatura que se devora a si mesma até desaparecer do mapa ou fazer desaparecer qualquer mapa. Se, antes, busca-se a nacionalidade, aqui parece haver o desejo voluntário de perder-se, sumir do mapa, tornar-se inencontrável.

Busca-se apagar os rastros do já dito, re-fundar uma terra em branco, justamente o inverso do desejo que movimentava os narradores de ficção nos decênios de 30 e 40 do século XIX, como a imagem em negativa desse anseio fundador, cartográfico, descritivo, de expedição científica. Tudo vai abaixo em *Catatau* (onomatopeia também para queda). Mesmo assim, com todo esse grau de negativas, ainda se trata de uma transformação desse mesmo narrador-viajante, situando-se nesse paradigma, apesar de apontar para um ponto de não-retorno: o que escrever depois disso?

A falência programática do livro, a nosso ver, viria de um dilema não resolvido em uma tensão que permanece: a de um livro de vanguarda que repete com diferença as bases da prosa de ficção no Brasil e que propõe um rompimento radical com

a representação de moldes românticos, realistas, naturalistas, mas que, paradoxalmente, mantém seus pressupostos, tais como a natureza exuberante ou a influência do clima. O dilema não resolvido viria da junção ou justaposição de desconstrução formal unida a uma ideologia conservadora de um mesmo ideal romântico. Por não poder mantê-las juntas – a rebeldia, a paródia, a desconstrução e a manutenção de um mesmo ideal do avesso –, sem gerar um choque autocontraditório, coerente também ele com a proposta do livro, o fracasso faz-se inevitável, podendo então ser lido como um caso-limite, de fato, da ficção do estilo tropical chegada a um ponto de não-retorno.

A par do atrativo pela ideia-mor do livro: a dissolução do pensar cartesiano em solo e selva tropical e do cômico da situação em que coloca Descartes, a par desse interesse e amor que o livro desperta em nós, leitores, digamos assim, nativos, como uma vingança tropical-concretista-antropofágica, ele se manteria nas categorias do pensamento romântico. Quer dizer, há um efeito misto na leitura de *Catatau*, ou naquilo que no livro podemos tentar ler já que ele mesmo se apresenta sem mapas nem coordenadas, de atração e recusa. Aqui também “a sensação de não estar de todo” atinge a leitura e este texto.

Notas

¹ O subtítulo remete à canção “Outras Palavras”, de Caetano Veloso, cuja letra finaliza com frases do *Catatau*: “Parafins gatins alphasexonhei la guerrapaz/Ouraxé palávora driz okê cris expacial/Projeitinho imanso ciu-mortevida vidavid/Lambetelbo frútuorgasmaravalha-me Logum/Homenina nel parais de felicidadania: Outras palavras” (Caetano Veloso, LP *Outras Palavras*, Philips, 1981). A reunião de música e letra parece solucionar a “ilegibilidade” programática do texto no papel, ao dar corpo sonoro a essa língua nova.

² Versão revista do texto “Outras Palavras. O *Catatau* de Paulo Leminski em três tempos”, publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 9. Rio de Janeiro, 2006, pp. 243-258.

³ Análises comparativas entre o pensamento de Descartes e sua reversão no livro de Leminski foram feitas por Carvalho (2000), Capistrano (2001), Salvino (2004).

⁴ Cf. Leminski (1989b, p. 211): “O *Catatau* procura gerar a informação absoluta (...) o inesperado é sua norma máxima. (...) Mas nessa busca da informação absoluta, sempre novidade, novidade sempre, por uma reversão de expectativa, ele produz a informação nula: a redundância. Se você sabe que só vem novidade, novidade vêm, e deixa de ser novidade. O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância.”

Bibliografia consultada

BONVICINO, Régis. 1979. “Com quantos paus se faz um *Catatau*”. In LEMINSKI, P. 1989. *Catatau. Um romance-ideia*. 2a. ed. Porto Alegre: Sulina, pp. 224-226.

CAMPOS, Haroldo de. 1989 [1992]. “Uma Leminskiada Barrocódica”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4a. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, pp. 213-220.

CAPISTRANO, Paulo. 2001. *Descoordenadas Cartesianas em três ensaios de quase filosofia*. Natal: Ed. Sebo Vermelho.

CARVALHO, Tida. 2000. *O Catatau de Paulo Leminski, (des) coordenadas cartesianas*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul.

DESCARTES, René. 1637 [1983]. *Discurso do Método*. Introd. Gilles-Gaston Granger; prefácio e notas Gerard Lebrun; tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Jr. 3a ed. São Paulo: Abril Cultural.

FOUCAULT, M. 1966. [2000]. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 1936. [1977]. 11a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

LEMINSKI, Paulo. 1975. [1989]. *Catatau. Um romance-ideia*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina.

- _____. 1989a. Descordenadas artesanias. In: _____. 1975. *Catatau. Um romance-ideia*. Ed. cit., pp. 207-209.
- _____. 1989b. “Quinze pontos nos iis”. In: _____. 1975. *Catatau*. Ed. cit., pp. 210-213.
- _____. 2004. *Gozo Fabuloso*. São Paulo: DBA.
- MELLO, Evaldo Cabral de. 1975. *Olinda Restaurada. Guerra e açúcar no Nordeste, 1630/1654*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, Edusp.
- MOREAU, P. e BARO, R. 1651 [1979] *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses e Relação da viagem ao país dos tapuias* (1651). Trad. Leda Boechat Rodrigues. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp.
- RIBEIRO, Leo Gilson. 1976. “Um Catatau. Felizmente”. In: LEMINSKI, P. *Catatau*. 1989. *Um romance-ideia*. 2a. ed. Porto Alegre: Sulina, pp. 215-217.
- RISÉRIO, José Antonio. 1976. “Catatau: Cartesanato”. In: LEMINSKI, P. 1989. *Catatau. Um romance-ideia*. (1975) 2a. ed. Porto Alegre: Sulina, pp. 217-224.
- SALVINO, Romulo Valle. 2004. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ.
- SÜSSEKIND, Flora. 1990. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VENTURA, Roberto. 1991. *Estilo tropical. História cultural e polémicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

“Pirlimpisquice” e o teatro impossível de teatro

O conto “Pirlimpisquice”, de João Guimarães Rosa, publicado em *Primeiras estórias* (1962), é o tema de nossa leitura.¹ O texto versa sobre uma apresentação teatral realizada por alunos de um colégio interno dirigido por padres. Nosso intuito é compreender o que foi esse evento, discutindo a noção de representação como ação posta em cena para representar o irrepresentável: “esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (Rosa, 1962, p. 47). Em uma perspectiva comparada entre literatura e teatro, lançamos a proposta geral que orienta nossa leitura numa primeira abordagem relativa ao conceito de representação que aqui começamos a delinear.

O conto “Pirlimpisquice” põe em cena, efetivamente encena pela narração, a questão da representação no teatro. Trata-se assim, se retomarmos a distinção platônica dos modos de composição verbal, de uma narração ou relato simples, diegesis, que versa sobre o grau máximo de representação, a mimesis, modo este de encenação direta da história através das falas dos personagens (como na tragédia e na comédia). Esse grau máximo de mimesis – quando o autor sai de si para falar como outros mimetizando a fala dos personagens – é o mais perigoso e o mais contagiante, e será condenado por Platão no Livro III de *A República*, pois é o modo mimético de identificação e empatia que mais contagia o público e que deve ser controlado, regulado e, inclusive, expulso tendo em vista a educação do cidadão (Havelock, 1996).

Nossa hipótese de leitura mais ampla é a de que o conto de Guimarães Rosa reencena a expulsão da mimesis ou sua regu-

lação com vistas à educação, lembrando que o conto “Pirlimp-siquice” narra um evento – a apresentação teatral que ocorre no interior de uma instituição educacional – e o perigo desse evento que fará com que os padres falem em pôr fim a festas dessas no colégio. Relembremos então o enredo do conto, a sua história ou muthos, tal como narrada em primeira pessoa por aquele que no passado esteve no auge e no ápice da cena: o ponto. Veremos então a questão do ponto e sua função na representação entendida como imitação e a sua crítica segundo a proposta de Jacques Derrida lendo Antonin Artaud. Como se verá, não se quer comparar os dois autores, mas verificar que a obra de Guimarães Rosa insere-se numa série literária que encontra no questionamento da representação como imitação a precisão de uma poética que pensa a arte como modo de ação transcendente para escapar às dicotomias e fazer valer uma terceira possibilidade não realizável no mundo em que vivemos, mas cuja possibilidade apenas essa arte poderia apontar: “A arte não é imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação”, diz Artaud (apud Derrida, 1995, p. 153). Pensamos ler no texto de Guimarães Rosa uma proposta semelhante a essa no interior mesmo de sua diferença. Quanto à diferença das propostas, ela se encontra no modo como o texto de Rosa questiona a representação clássica, com humor, ao invés da tragicidade que há na arte e vida de Antonin Artaud.

O enredo do conto

Assim inicia-se o conto:²

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. Depois, os padres falaram em pôr fim a festas dessas, no Colégio (p. 39).

A primeira frase anuncia o evento que vai ser tema da narração como: “aquilo... foi de Oh”. Algo ocorreu no “teatrinho”, mas não sabemos o quê, incluindo o narrador que reitera o verbo saber três vezes para enfatizar o não saber, pois “ninguém soube direito o que houve”. Não há uma designação para o evento ocorrido no teatro a não ser a exclamativa, onomatopaica “Oh”. Linguagem primeira ou linguagem da ausência de linguagem, a onomatopeia apenas pode indiciar o efeito do que houve, mas não conceituá-lo. Ao qualificar o estilo do que houve como “espavorido”, o autor lança mão de um termo arcaizante datado do século XV para dizer do efeito de um estilo apavorado, efeito esse que poderíamos aproximar daquele descrito por Aristóteles na *Poética*, como a finalidade da apresentação teatral trágica: o pavor e a piedade através dos quais o espectador purga suas emoções catarticamente. Foi, então, provavelmente esse efeito “espavorido”, manifesto no espanto do “Oh” de seu estilo que teve como consequência o fim de festas como essa no colégio.

O narrador conta-nos então a história. Um grupo de doze alunos de um internato é chamado a representar um drama em cinco atos intitulado “Os Filhos do Doutor Famoso”. O fato é anunciado pelo padre Prefeito, “solene modo”, e o professor de corografia e história-pátria, Dr. Perdigão, é designado para ser o ensaiador. No decorrer do conto, aparecem em negrito as máximas que o Dr. Perdigão vai transmitindo aos alunos, tais como: “Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade”; “Lembrem-se: circunspeção e majestade”; “Longa é a arte e breve a vida – um preconceito dos gregos”; “Sus! Brio! Obstinemo-nos. Decoro e firmeza, Ad astra per aspera! Sempre dúcteis ao meu ensinamento...”.

Aos leitores, porém, não se expõe qual é a estória do drama, apenas indiciada pelos nomes-funções das personagens que sugerem um enredo de gênero policial. Os personagens são o Doutor Famoso e seus quatro filhos cognominados: Filho

Capitão, Filho Padre, Filho Poeta, Filho Criminoso, o qual, para não causar embaraço, é rebatizado pelos padres como “O Redimido”. Há ainda “o Amigo”, “O Homem que sabia o segredo”, o “Delegado”, “um policial, outro policial” e o “Criado”, também pelo mesmo motivo rebatizado pelos padres como “o Flâmulo”.

Entre os alunos escolhidos para a apresentação, Atualpa deve representar o personagem principal, o Doutor Famoso; outros representam os filhos e é incluída a participação de um aluno especial, Zé Boné, que deveria fazer o papel de um policial. Este, porém, era “beócio” e “basbaque”.

Zé Boné, com efeito, regulava de papalvo. Sem fazer conta de companhia ou conversas, varava os recreios reproduzindo fitas de cinema: corria e pulava, à celerada, cá e lá, fingia galopes, tiros disparava, assaltava a mala-posta, intimando e pondo mãos ao alto, e beijava afinal – figurado a um tempo de mocinho, moça, bandidos e xerife. Dele, bem, se ria. O basbaque (Rosa, 1962, p. 40).

Nos recreios, ele representava todos os papéis ao mesmo tempo, descrevendo as cenas que via nas telas do cinema. Zé Boné é, assim, mais um dos personagens de exceção, recorrentes na obra de Guimarães Rosa, e que operará a reviravolta do conto, já indiciada no uso desse termo descrevendo, aglutinando o descrever e o viver em um único vocábulo: “pois, enquanto recreios houvesse, continuava ele descrevendo-as, com aquela valentia e o ágil não-se-cansar, espantantes.” Durante os ensaios, vendo que ele não atinava com palavra-e-meia do drama e que não haveria modo de fazê-lo representar com adequação, o professor o intima “a representar de mudo, apenas proibido de abrir a boca em palco”.

Já o narrador, de quem não sabemos o nome, por ser “aluno aplicado, e com voz variada, certa, de recitador”, seria o “ponto”, aquele que no teatro ou no espaço do buraco do pal-

co, espécie de alçapão em que fica instalado e oculto do público, tem a função de soprar as falas para os atores em cena.

A participação na peça garante aos alunos um privilégio frente aos demais, ficando de fora os alunos “mal-comportados incorrigíveis”, apelidados Tãozão e Mão-na-Lata (como nomes de vilões de história em quadrinhos). Como há facções em luta no interior do colégio, fica conveniado entre os alunos-atores: “Ninguém conta nada aos outros, do drama!” Receando que os outros os forçassem a contar a estória original, eles armam um estratagema inventando uma outra estória para ludibriar os alunos-adversários: “E um cá, teve a ideia. Precisávamos de imaginar, depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano.”

Mas, a outra estória, por nós tramada, prosseguia, aumentava, nunca terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro vinha e propunha (...) Já, entre nós, era a “nossa estória”, que, às vezes, chegávamos a preferir à outra, a “estória de verdade” do drama (idem, p. 41).

Ao mesmo tempo, um dos alunos, “de muita inventiva e lábia”, começa a espalhar uma terceira estória. Os outros adversários

Diziam já saber a verdadeira estória do drama, e que não passávamos de impostores. De certo, circulava outra versão, completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo mentirosa. Quem a espalhara? O Gamboa, engraçado, de muita inventiva e lábia, que afirmava, pés juntos, estar dono da verdade (idem, p. 42).

Instaura-se, assim, a disputa pela ordem do discurso “dono da verdade” da estória “original”: “Repetíamos, então, sem cessar, a nossa estória, com forte cunho de sinceridade. Sempre ficavam os partidários de uma e de outra, não raro, bandeando campo, vez por vez, por dia” (p. 42). Três estórias, portanto, passam a circular: a estória do drama, original; a es-

tória inventada pelos alunos-atores e a estória inventada pelos alunos-adversários. Surge aqui a estrutura de encaixe de uma estória dentro da outra, recorrente nos textos de Guimarães Rosa e que contribuem para essa estrutura *en abîme*, na qual a estória primeira, original, “de verdade”, que é já uma ficção, é suplantada por outras, também fictícias, que tomam o lugar da primeira, de modo que já não se tem mais um primeiro, mas simulacros sucessivos perturbando e desestabilizando os lugares estabelecidos.

No dia da apresentação, ocorre a reviravolta ou peripécia: o aluno Atualpa, que fazia o papel principal do Dr. Famoso, na hora e vez da apresentação tem de viajar para ver o pai que está à morte no Rio de Janeiro. Decide-se então que o único que poderia substituí-lo seria o ponto, função que seria então assumida pelo Dr. Perdigão. De ponto, o menino agora se torna Dr. Famoso e deve abrir a cena:

E a hora enorme. O teatro, imensamente, a plateia: – Ninguém mais cabe!” – o povoréu de cabeças, estrondos de gente entrando e se sentando, rumor, rumor, oh as luzes.(...) Era a hora na hora. Parecia que nos empurravam para o de todo sem propósito. Me punham para a frente. Só ouvi as luzes, risos, avistei demais. O silêncio. Eu estava ali, parado, em pé, de fraque, a beira-mundo do público, defronte. E que queriam de mim, que esperavam? (idem, p. 45).

O posto principal é assumido por aquele que iria ficar oculto. No entanto, ao subir no palco ele se dá conta de que não sabe os versos iniciais que falavam sobre a Virgem Maria e que seriam declamados pelo aluno que partiu. Branco, pausa, buraco, a representação não começa, os padres se inquietam: “Eu, não. Eu: teso e bambo, no embondo, mal em suor frio e quente, não tendo dá-me-dá, gago de êêê, no sem-jeito, só espanto. O minuto parou.” Não sabendo então o que fazer, grita num ímpeto: “Viva a Virgem e Viva a Pátria!” Ouvem-se

aplausos, há nova confusão, o diretor pede para que abaixem o pano, mas a maquinaria enguiça e o pano não abaixa, o público começa a vaia e a chamar: “– Zé Boné! Zé Boné!”.

Foi a conta.

Zé Boné pulou para diante, Zé Boné pulou de lado. Mas não era de faroeste, nem em estouvamento de estrepolias. Zé Boné começou a representar!

A vaia parou, total.

Zé Boné representava – de rijo e bem, certo, a fio, atilado – para toda a admiração. Ele desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual. Mas, não se podia romper em riso. Em verdade. Ele recitava com muita existência (idem, p. 46).

Os outros então passam a atuar, contracenando. O que eles representam é a estória que inventaram, mescladas com parte da estória “original” e da estória inventada pelos alunos-adversários.

A princípio, um disparate – as desatinadas pataratas, nem que jogo de adivinhas. Dr. Perdigão se soprava alto, em bafo, suas réplicas e deixas, destemperadas. Delas, só a pouca parte se aproveitava. O mais eram ligeirias – e solertes seriedades. Palavras de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom (idem, pp. 46-47).

O que representam é o “drama do agora”:

que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via – que a gente era outros – cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-do-ponto (idem, p. 47).

O ponto. Derrida e a palavra soprada

Em dois textos de meados dos anos 60, “A palavra soprada” (1965) e “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” (1966), publicados em *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida lê o apelo de Antonin Artaud. Como diz, não se trata de apresentá-lo como exemplo nem esperar dele uma lição ou tomá-lo por um caso clínico, mas compreender “o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras”. Podemos caracterizar o evento em “Pirlimpisquice” também como uma não-obra, pois que não permite a repetição. O evento acontecido no “teatrinho” é irrepitível: “esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (Rosa, 1968, p. 47).

Por “palavra soprada”, Derrida entende a inserção do homem em um sistema cultural (político e social) que está sempre soprando o que deve ser dito e pensado, roubando e furtando-lhe o direito a uma palavra sem princípios nem fins e que fosse sempre primeira ou a cada vez sempre primeiras estórias. A “palavra soprada” é também aquela “inspirada” por outras vozes e que é alegorizada pela função do ponto no teatro:

a estrutura do teatro clássico em que a invisibilidade do ponto assegura a diferença e a interrupção indispensáveis entre um texto já escrito por uma outra mão e um intérprete já despojado daquilo mesmo que recebe (Derrida, 1995, p. 117).

Por isso:

Artaud quis a conflagração de uma cena em que o ponto fosse possível e o corpo às ordens de um texto estranho. Artaud quis que fosse destruída a maquinaria do ponto. Fazer voar em estilhaços a estrutura do roubo. Para isso era necessário, com um único e mesmo gesto, destruir a inspiração poética e a economia da arte clássica, especialmente do teatro. Destruir

ao mesmo tempo a metafísica, a religião, a estética, etc., que as sustentariam e abrir assim ao Perigo um mundo em que a estrutura do furto não oferecesse mais nenhum abrigo. Restaurar o Perigo despertando a Cena da Crueldade, tal era pelo menos a intenção declarada de Antonin Artaud (idem, p. 117).

No conto de Guimarães Rosa, a “pirlimpsiquice”, que causa o efeito “espavorido” expresso na onomatopeia “Oh”, ocorre quando o ponto perde sua função e se encontra soterrado, desmaiado em sua caixa, abrindo a possibilidade de uma outra cena, perigosa porque incontrollável já que não há mais uma palavra soprada anterior a ser repetida pelos alunos-atores, mas “um texto estranho” que surge a partir da fala de um “beócio”, o Zé Boné, que representa um importante papel que a gente não sabe qual é e que descreve as cenas.³

A palavra não mais soprada implica também a defesa do “impoder”:

a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, acerca da qual sei, se for Antonin Artaud, que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do outro sopro é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da palavra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra. Relaciono-me comigo no éter de uma palavra que me é sempre soprada e que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato (idem, p. 118).

Como ocorre em “Pirlimpsiquice”, a estrutura da “palavra soprada” pelo ponto é substituída por: “Palavras de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom” (Rosa, 1968, p. 47).

No texto “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, Derrida mostra que o “teatro da crueldade” está por nascer, ainda não começou a existir e anuncia o limite da representação ao produzir um espaço não teológico. O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra de um autor-

criador que, ausente e distante, comanda a representação soprando as ideias que devem ser repetidas. É teológico pela presença de diretores e atores que representam personagens desse autor-criador: “Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’” (Derrida, 1995, p. 154). Nessa estrutura geral jamais modificada “o irrepresentável do presente vivo é dissimulado ou dissolvido”. Por isso: “Como Nietzsche – e as afinidades não seriam apenas estas – Artaud quer portanto acabar com o conceito imitativo de arte” (Derrida, 1995, p. 153). A esse respeito encontramos observação de Dirce Cortes Riedel a respeito de Guimarães Rosa que mostraria a semelhança na diferença dessas propostas: “Guimarães Rosa é um nietzscheano que não mata Deus, mas questiona o humano e abala nossos fundamentos” (Riedel, 1980, p. 11).

E é o texto fonético, a palavra, o discurso transmitido – eventualmente pelo ponto cujo buraco é o centro oculto, mas indispensável da estrutura representativa – que assegura o movimento da representação (Derrida, 1995, p. 155).

Na proposta de Artaud é o “triumfo da encenação pura” que se busca e que estaria na véspera da representação teatral, na origem da tragédia, nos Mistérios Órficos e nos Mistérios de Elêusis. O que houve nos vinte e cinco séculos, segundo ele, foi uma perversão e não apenas esquecimento, por isso também a função de ressuscitar essa cena: “Quer isto dizer que Artaud teria recusado dar o nome de representação ao teatro da crueldade? Não, desde que nos entendamos bem acerca do sentido difícil e equívoco desta noção” (Derrida, 1995, p. 157).

Derrida detém-se então no significado das palavras alemãs que traduzimos por esse único termo “representação”, definindo seus três usos: 1) A representação (teatral) como “ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais do que repetir, cuja trama não constituiria”. 2) a representação como repetição de um presente que estaria em

outro lugar e seria anterior à representação. 3) A representação como superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos. Artaud buscaria uma “representação originária” (Derrida, 1995, pp. 157-158).

E a não-representação é, portanto, representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço. Espaçamento, isto é, produção de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender (...) (Derrida, 1995, p. 157).

A palavra na cena não mais como ordem ou recitação, mas como gestos:

desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar (Derrida, 1995, p. 161).

Por isso o valor da onomatopeia como véspera da origem das línguas:

Sabe-se o valor que Artaud dava àquilo que se denomina – no caso muito impropriamente – onomatopeia. A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes, reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua em geral (...). É a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre a teologia e o humanismo cuja repetição infundável e metafísica do teatro ocidental sempre manteve (Derrida, 1995, p. 161).

Artaud quer o teatro hierático como experiência mística. Mas não seria o divino inventado pelo homem, pois foi a interven-

ção do homem que corrompeu o divino. “A restauração da divina crueldade passa, portanto, pelo assassinio de Deus, isto é, em primeiro lugar do homem-Deus” (idem, p. 166).

Fim da representação sem fim

Ao final do conto “Pirlimpsiquice” a representação sem fim é interrompida pelo gesto do menino que salta do palco, pula para fora da cena, literalmente cai, de novo, na real. Volta então a disputa pelo discurso da verdade, o verdadeiro drama, ficando em suspenso o encantamento das palavras de outro ar ou a esquisitice de uma psiquê que alça voo além das palavras sopradas. E a cena ao final volta ao ponto de que partiu:

Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E cáí.

E, me parece, o mundo se acabou.

Ao menos, o daquela noite. Depois, no outro dia, eu são, e glorioso, no recreio, então o Gamboa veio, falou assim: – “Eh, eh, hem? Viu como era que a minha estória também era a de verdade?” Pulou-se, ferramos fera briga (Rosa, 1968, p. 48).

Como vimos, o conto de Guimarães Rosa narra o que foi uma encenação teatral no interior de uma instituição educacional regida pelos princípios humanísticos incorporados pelos padres da Igreja que dirigem a escola. No interior desse internato, uma cena irrompe, incontrolável. É a “representação sem fim”. O perigo dessa irrupção faz com que eventos como este sejam abolidos da Instituição. Nossa hipótese de leitura é, pois, a de que o conto de Guimarães Rosa reencena a expulsão da mimesis que por um momento reinou, trazendo à beira-mundo do palco a possibilidade de uma outra cena não mais regida pela distinção vida-arte, mas pelo “impoder” de uma fala que vem não se sabe de onde e que teve de ser interrompida para que se retomasse a cotidianidade dos jogos de poder instaurados no discurso. Restaria agora avançar o estudo com outras perspectivas na abordagem da relação literatura e teatro ou da teatralidade na literatura de Guimarães Rosa e na compreensão da representação como encenação.

Notas

¹ Versão inicial desse texto foi apresentada no III Seminário Internacional Guimarães Rosa, Puc-Minas, em agosto de 2004. No título, a expressão “teatro impossível de teatro” remete à frase de João Adolfo Hansen a respeito de *Grande Sertão: Veredas*: “‘Nonada’, lê-se, e a cena se abre como um teatro impossível de teatro” (2000, p. 43).

² As citações a seguir referem-se todas à 4ª ed. (1968) de *Primeiras Estórias* (Rosa, 1962).

³ Como diz João Adolfo Hansen, “No mito de Rosa, a intensa e amorosa valorização dos loucos, dos débeis, das crianças, dos seres constituídos de exceção faz personagens os que, como um impensado, a cultura desclassifica como irrepresentáveis, pois irresponsáveis, sem competência para falar (...) Neles [textos de Rosa], personagens despossuídas de qualquer competência erigem-se sujeitos de discurso e ações que, no seu nonsense, estabelecem pelo avesso os limites do discurso tido como de bom senso, o universal, *adaequatio ad rem* (...)” (Hansen, 2000, p. 65).

Bibliografia consultada

- DERRIDA, Jacques. 1965 [1995]. “A Palavra Soprada”. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2a. edição. São Paulo: Perspectiva, pp. 107-147.
- _____. 1966 [1995]. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: Ed. cit., pp. 149-177.
- HANSEN, J. A. 2000. *OO – A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra.
- HAVELOCK, Eric. 1996. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus Editora.
- PLATÃO. [1993] *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 7a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RIEDEL, Dirce Cortes. 1980. *Meias-verdades no romance*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- ROSA, João Guimarães. 1962 [1968]. “Pirlimpisquice”. In: *Primeiras histórias*. 4a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, pp. 38-48.

De Guimarães a Górgias. A trama do desejo em “Desenredo”

Para João, o Hansen, e Leon, o grande.

Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta
J. G. Rosa, 1967

Esse ensaio é a terceira versão de um mesmo texto, novamente revisto, portanto já outro, a respeito do conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa.¹ O diminuto conto (de duas páginas e meia) parece ampliar a necessidade de um comentário que o estenda, como modo de prolongar o efeito de sua indecidibilidade ou indeterminação, enquanto texto que suspende a verdade estabelecida, através da ação de um fingimento muito arguto (tanto mais sábio quanto mais próximo da “loucura”), cujo fim e justificação são o de alcançar as margens da alegria, sendo estas, no caso de Rosa, sempre terceiras (ou quartas, como se verá adiante).

Nessa terceira versão, acrescento ao já dito uma aproximação do texto de Rosa ao *Elogio de Helena*, de Górgias, o “nem retor nem sofista” (Ribeiro, 2002) do século V a.C, apresentado por Platão em seus *Diálogos* como perigoso lobo “sofista” a ser domesticado em cão pela filosofia (Hansen, 1992-1993). Como em Górgias, em Rosa está em jogo a força persuasiva do discurso ornamentado sem um centro estabilizador, mas com um fim preciso: o de afastar a tristeza, como encantamento e magia, e fazer cessar a dor, como remédio. Aproximar Rosa de Górgias é semelhante a dizer que encontramos em Rosa um “perigo” reafirmado e defendido: no seu caso específico, o do valor das estórias contra a História, o do valor da ficção versus o dos discursos da verdade.

Nessa proposta, a intenção é, sobretudo, expor a filosofia da ficção fundante da poética de G. Rosa, que atuaria, segundo essa intuição, gorgeanamente (tanto no sentido da imagem do Górgias sofista, como no do vocábulo *gorgeous*, em busca da alegria). G. Rosa (como Jó Joaquim, seu alterego) também seria um “operador de prodígios, thaumastòs anér”, como seus antecedentes Protágoras, Górgias, Pródicos, Hípias, Trasímaco.

* * *

O conto “Desenredo” encontra-se em *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), livro publicado em 1967, que reúne, em sua maior parte, contos escritos para um jornal da comunidade médica, *Pulso* (a relação entre literatura e medicina há de ser retida como ponto de contato na aproximação de Rosa a Górgias). Condensado ao extremo, pois os contos são todos muito curtos, o livro, por outro lado, se multiplica, cresce pelos lados, extrapolando a matemática e a gramática habitual das edições, pois, ao lado de quarenta contos, contém quatro prefácios, dois índices (um de abertura como sói acontecer, e um, ao final, de “releitura”²), e duas epígrafes de Schopenhauer,³ que multiplicam essa adição, pois sugerem ao leitor realizar ao menos quatro leituras para decifrar essa espécie de livro-almanaque-de-charadas, como podemos defini-lo.

Charada que começa pelo subtítulo, *Terceiras Estórias*. Lembrando que Rosa publicara em 1962 *Primeiras Estórias*, era de se esperar que, antes das Terceiras, viessem as Segundas. No entanto, coerente com seu projeto de ser “contra a lógica” e “amatemático”, ele salta as Segundas (Rónai, 1968, p. 194).

Sabe-se que o escritor era esquivo toda vez que indagado sobre sua própria obra ou a respeito de como escrevia ou quais autores lia, respondendo, em geral, de modo paradoxal (Lorenz, 1965; Hansen, 1979). Entre seus livros, porém, *Tu-*

taméia, publicado poucos meses antes de sua morte, é aquele que mais concentra e fornece dados sobre o que o escritor entendia por seu ofício. Como notou Paulo Rónai, os quatro prefácios “compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor (...) analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte” (1968, p. 195). Nesse caso, se os prefácios foram compostos ao modo de estórias, podendo ser lidos como tais, de acordo com o primeiro índice que não distingue entre prefácios e contos, da mesma forma se pode ler o conto “Desenredo” como uma espécie de prefácio, no sentido de que contém também uma arte poética.

Por tratar-se de conto que se desenreda a si mesmo, como uma estória ao avesso na qual se narra a aventura ou a “tresaventura”⁴ amorosa de Jó Joaquim, faz-se necessário relembrar o enredo para compreender o que nele se desata.

O enredo de “Desenredo”

O naufrágio não afeta a mimesis redentora.
Luiz Costa Lima, 2000

A situação enunciativa é a de um narrador que fala a seus ouvintes e conta a estória de Jó Joaquim, um homem “quieto, respeitado”, até o momento em que se encontra com ela, a mulher, cujo nome, “Livíria, Rivília ou Irlívia”, é, pois, como o do outro, Legião. Casada, o caso entre ambos começa “coberto de sete capas” para escapar do marido e da aldeia, “alheia vigilância”. “Até que – deu-se o desmastreio”, diz o narrador, sugerindo um primeiro naufrágio:⁵ a mulher é encontrada pelo marido com um outro, um terceiro, e Jó Joaquim descobre-se “pseudopersonagem” da trama. Matando o marido ao amante, Jó Joaquim retém-se de vê-la. Tempos depois, com a morte providencial do marido, Jó Joaquim com

ela se casa “para feliz escândalo popular” em uma nova reviravolta. Repete-se, então, o enredo, ou “os tempos se seguem e parafraseiam-se”: “da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora”. Ele a expulsa de casa, e ela viaja “a desconhecido destino”. Assim, “no frágio da barca”, segundo naufrágio, J.J volta a ser respeitado, e triste, “pois que tão calado”. É chegado, então, o momento do desenredo, da mimesis redentora, na reviravolta operada pelo personagem. J.J inspira-se em Ulisses, “que começou por se fazer de louco”, e começa a redimir a mulher de acordo com a “sua ideia inata de felicidade”. “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois”, tudo não passara de “falsas lérias escabrosas”. Com muita paciência, “amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou”, J.J começa a “operar o passado”, descaluniando-a com tal convicção que todos passam a crer na inocência da mulher, incluindo a própria, que se descobre “nua e pura”. Vai então, “Vilíria” volta, fim dos naufrágios, “com dengos e fofos de bandeira ao vento”, e com Jó Joaquim permanece, vivendo “o verdadeiro e o melhor de sua útil vida”. “E pôs-se a fábula em ata”, a estória oral torna-se história escrita como documento oficial.

Proposta

Esse texto concentra em diminuto o cerne da complexidade do pensamento poético de Guimarães Rosa, escritor que apresenta uma defesa do ficcional como discurso superior, mais verdadeiro (“mais alto, mais certo?”) do que os discursos do real. Propomos uma leitura que visa a destacar a reflexão sobre a própria ficção que a escrita de G. Rosa encena, demonstrando: 1) a filiação de “Desenredo” à forma simples do chiste; 2) o porquê de um intertexto com o Livro de Jó; 3) a presença da tópica do teatro do mundo e, 4) por fim, a relação com o *Elogio de Helena*, de Górgias.

Antes, porém, apresentamos uma análise do enredo, que servirá como guia das leituras subsequentes. Assim, levando em conta que o nome da mulher se desmembra em quatro – Livíria, Rivília, Irlívia e Virília –, podemos estabelecer a seguinte matemática: com Livíria, Jó Joaquim é o amante; com Rivília, o marido, e com Irlívia, o marido traído. Na última situação que corresponde ao desenredo, ele constrói a sua felicidade com Vilíria.⁶ Acontece que essa matemática não se adéqua à frase proverbial que aparece ao final do conto: “Três vezes passa perto da gente a felicidade”, pois esta é encontrada na quarta vez, com o quarto nome. Essa inadequação é altamente sugestiva, pois vem confirmar a “amatemática” de Jó Joaquim, e o paradoxo na busca da felicidade, ou aquilo que o escritor chamou de sua “álgebra mágica”: “porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata” (Rosa, Lorenz, 1965, p. 90).

Percebe-se que, inicialmente, Jó Joaquim é envolvido em tramas que não lhe convêm em nada: tanto no papel de amante como no de marido, ele é ludibriado e traído. Nessas situações, ele sofre a ação de um destino alheio à sua vontade e felicidade, de um destino que ele não controla e que é todo o tempo comentado e vigiado pela comunidade. É assim que, ao se perceber como um personagem preso nas teias narrativas de uma lógica abominável e dolorida, ele resolve, ilógico, jogar tudo para o mar (conforme as constantes metáforas náuticas do conto). Jó Joaquim, então, constrói sua própria estória (ou história) segundo sua “ideia inata de felicidade”, desenredando as tramas alheias ao seu desejo. Com muita paciência e sagacidade, sua “estória” permite-lhe reaver a companhia da Mulher, assim como, ao redimi-la, J.J. sai engrandecido, passando da situação de “pseudopersonagem” para a de “inédito poeta e homem”.

“Desenredo” é, assim, uma história de amor a que não falta o final feliz. Mas o que distingue esse final feliz do de outras fábulas e confere a esse conto o estatuto de obra literária

refinadíssima é que aqui a felicidade é fruto de uma construção fictícia, de uma estória inventada e que, apesar de inventada, torna-se mais real do que a realidade (ou então, do que se tinha como realidade e que, talvez, não passasse de outra fabulação). Desse modo, o narrador que conta a seus ouvintes a estória de Jó Joaquim está narrando a estória de constituição de outro narrador, numa narrativa que põe a descoberto seu próprio fazer, ou melhor, desfazer. Nesse caso, as verdades iniciais (Jó Joaquim como amante e marido traídos) já seriam fabulações e a originalidade do conto encontra-se no fato de o personagem refazer esses enredos, reivindicando o direito à autoria.⁷ Jó Joaquim é, assim, o protótipo do narrador, pois intervém em meio aos discursos anteriores, modificando-os a seu bel-prazer. Além disso, a situação enunciativa pressupõe a situação de transmissão oral e a estrutura de encaixe de uma estória dentro da outra até que, ao final, desenredada, a estória é escrita como documento oficial. A fábula criada por Jó Joaquim é, então, tão autêntica (ou tão falsa) quanto as anteriores. No caso, a estória inventada vira história, a fábula, fato; o fingimento, verdade. É essa mensagem que nos autoriza a lê-lo como um tratado poético, como um conto que desnuda o próprio fazer literário, fornecendo-nos uma noção de “estória”, tal como entendida e defendida pelo autor.

Na obra de Rosa, entre Riobaldo, personagem-narrador de *Grande Sertão: Veredas*, e Jó Joaquim, haveria uma linha tênue e contínua de figuração do narrador e poeta em contato com a duplicidade e multiplicidade manifesta nos encontros amorosos, seja com Diadorim no primeiro caso, seja com a mulher de muitos nomes, no segundo. Ambos os personagens aprendem o valor da ficcionalidade nas histórias e a relatividade das verdades na história, o que os transforma em narradores ou “inéditos poetas e homens” (Rosa, 1967). Ambos entram em contato com o demoníaco (seja na traição ou no pacto) e tomam posse da palavra para contar sua história ou estória.

Assim, aqui, como em outros textos de Guimarães Rosa, o ato de fabular é tido como um ato de saúde e de libertação.

O chiste

Rosa defende a estória como sendo ou devendo ser contrária à História e próxima da anedota. A frase é bem conhecida e se encontra no primeiro prefácio de *Tutaméia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História, a estória, às vezes, quer-se um pouco parecida com a anedota” (Rosa, 1967, p. 3). Esta, ao contrário do que se pensa, não é “coisa ordinária”, pois, uma vez gasta, a anedota serve como “instrumento de análise nos tratos da poesia e da transcendência”. Não por acaso, Rosa lembra que a palavra “graça” guarda os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. E prossegue remetendo ao chiste: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (idem, *ibidem*). Jó Joaquim, com muita graça, age como um prestidigitador, um mágico ilusionista.

Queremos com isso dizer que “Desenredo” é um conto que se filia à “forma simples” do chiste, seja em relação ao tema, seja em relação aos procedimentos formais. André Jolles (1930) oferece-nos uma definição de chiste que se casa perfeitamente ao título “Desenredo”, quando diz: “o chiste, onde quer que se encontre, é a forma que desata coisas, que desfaz nós” (1930, p. 206). O chiste desfaz os nós da linguagem, da lógica, da ética e até mesmo o das próprias formas simples, quando, por exemplo, transforma um provérbio e desfaz a experiência cristalizada na locução. Esta última característica, a inversão de provérbios ou de expressões idiomáticas, é procedimento recorrente em “Desenredo”, nas frases: “num abrir e não fechar de ouvidos”, “a bonança nada tem a ver com a tempestade”, “vá-se a camisa que não o dela dentro”, entre outras,

que enunciam sentenças, subvertendo sua ordem e significado primeiro, assim como, ao final, o personagem desata as narrativas anteriores com o fim de atar-se em matrimônio à mulher. Ao desfazer os nós, o chiste, diz Jolles, cria um universo positivo que é o do cômico: “universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou ao desatarem-se” (1930, p. 215).

É possível que Jolles tenha lido o alentado estudo de Freud *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), pois algumas de suas observações estabelecem um paralelo com as colocações freudianas, sobretudo quando ele diz que o chiste tem o propósito de “descarregar uma tensão”, de forma a permitir “a libertação do espírito”. Para Freud, o chiste atua como um “alívio psíquico”, possibilitando “economia na despesa psíquica” do indivíduo, e transformando-se, assim, em fonte de prazer para quem o elabora e para quem o escuta. Diz Freud que as diferentes técnicas de criação do chiste atuam “como procedimentos de restabelecimento de velhas liberdades e de liberação da carga de instrução intelectual” (idem, p. 150). Outro ponto em comum entre Jolles e Freud encontra-se na relação do chiste com a inconveniência: “a inconveniência significa o desenlace das regras prescritas pela moral prática, pelos bons costumes e pelas conveniências sociais” (Jolles, 1930, p. 210). Dentre os vários tipos de chiste estudados por Freud, há um que ele denomina “cínico” (blasfemos ou críticos), cujo propósito é atacar não só pessoas, como também instituições e dogmas morais ou religiosos. Nesse tipo de chiste:

Nada é mais importante que o prazer e pouco importa como obtê-lo, o que soa chocantemente imoral, e de fato o é – o que estes chistes sussurram pode ser dito em voz alta: que as vontades e desejos dos homens têm o direito de se tornarem aceitáveis ao lado de uma moralidade severa e cruel (1905, p. 130).

A instituição mais atacada por esse tipo de chiste é justamente a do casamento, já que “não existe reivindicação mais

pessoal que a da liberdade sexual e em nenhum outro ponto a civilização exerceu supressão mais severa que na esfera da sexualidade” (1905, p. 131). Outra classe de chistes, que Freud chama “céticos”, encontra especial ressonância em “Desenredo”:

a mais séria substância [desse tipo de] chiste é o problema do que determina a verdade... O que eles atacam não é uma pessoa ou uma instituição, mas a própria certeza de nosso conhecimento, uma de nossas capacidades especulativas (1905, p. 136).

Se a estória que vira história (ou a história que vira estória) tem a forma de uma anedota, ocorre assim uma transgressão em relação à(s) verdade(s) estabelecida(s): o que é posto em ata subverte ou inverte o sentido mesmo daquilo que merece ser arquivado, i.é., uma ficção torna-se verdade e, por isso mesmo, a anedota funciona, cumpre seu papel: ela dribla a história habitual e seus enredos invertendo o sentido da mesma. A estória ficta torna-se fato, a estória que é uma espécie de colcha de retalhos reunindo vários enredos, uma sucessão de frases feitas desfeitas, provérbios, referências literárias, mini-compêndio ficcional, passará para a História. A rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade, diz Freud, “é profunda e duradoura”. E completa: “Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria [rebelde]” (1905, p. 148). Jó Joaquim faz parte, sem dúvida, dessa categoria “rebelde”.

Em uma estória de adultério, na qual a personagem mulher trai sucessivamente o marido e também o amante com um terceiro; a mulher, diz o narrador “tinha o pé em três estribos”, o desenredo operado por Jó Joaquim questiona a verdade e inverte sua posição por um processo de sucessivas negações: nega a versão oficial porque tradicional dos enredos, nega o saber do senso comum da aldeia, nega as prescrições do pacto matrimonial, ao inventar outra história/estória, e, nessa inversão/invenção, consegue o aplauso geral e o retorno da mulher. Por transgredir a escrita da história e por transgre-

dir dogmas religiosos, J.J ou J.G.R parece um descendente daquele “primeiro trovador”, autor do farai um vers de dreyt nien, segundo as análises de H. U. Gumbrecht (1990). Aqui também, no interior desse conto/fábula, assim como na literatura de Rosa em geral, pode-se dizer que cada sentido é a um tempo possível e impossível (Gumbrecht, 1990, p. 59). Onde a verdade e a mentira? Qual a realidade e qual o fingimento? A mulher traiu ou não traiu? Jó Joaquim é santo ou sábio? A mulher é pura ou puta? “Desenredo” é uma mini obra-prima porque na sua condensação desfaz as nossas divisões habituais, e elabora-se como um tratado poético.

Há outra leitura ainda possível no sentido da inversão produzida pela anedota, pelo witz: se Jó Joaquim é duplo no nome, e a mulher é múltipla, pois tem quatro nomes, o adultério não teria sido cometido pela mulher, mas por Jó Joaquim, que, afinal, relaciona-se com quatro nomes diferentes, enquanto cada uma delas só se relaciona com ele: muitos nomes para um só ser, mulher sinônima; um nome duplo para um só ser, Jó Joaquim, misto de Bíblia com almanaque de anedotas.

Jó Joaquim seria então um alter-ego ficcional de G.Rosa, um seu duplo (aliás, como o nome mesmo do personagem indica), como um protótipo do narrador de ficção que, nesse caso, se posiciona contra a História, a moral, os bons costumes e a lógica, para poder “operar o passado” e encontrar a felicidade. Narrador demiúrgico, ele é o duplo do modelo idealizado por Rosa como sendo o lugar a ser ocupado pelo escritor de ficção – o de poder ser blasfemo para corrigir Deus, se preciso, e ajudar o homem.⁸

Livro de Jó

Essa noção desvenda, a nosso ver, a relação do personagem com o Jó bíblico, do Livro sapiencial, considerado “o texto bíblico mais ousado e inovador em sua visão de Deus, do

homem e da criação” (Alter, 1997, p. 27). O Livro de Jó nos apresenta uma discussão sobre o porquê do sofrimento humano e da injustiça de um Deus todo-poderoso, que se converte em déspota ante o homem. Jó sofre com paciência, mas não passivamente, pois deseja obter uma explicação divina ante uma injustiça, causada para pôr à prova a fé humana. Como diz Moshe Greenberg: “seu sofrimento imerecido abre-lhe os olhos à injustiça patente na sociedade em geral”, e, “com suas ironias e surpresas, suas afirmações e argumentos em uma tensão que não é resolvida, o Livro de Jó permanece a expressão clássica, na literatura mundial, do anseio irreprimível pela ordem divina, frustrada, mas nunca sufocada pela desordem da realidade” (Greenberg, 1997, pp. 310, 324). Nesse sentido, a estória (história) de Jó Joaquim é também uma questão de justiça, de anseio pela ordem divina sufocada pela desordem da realidade, implicando a ultrapassagem do sofrimento em direção ao reencontro da felicidade.

Como se sabe, Jó era um homem bom, temente a Deus e, de repente (por uma espécie de aposta entre Deus e Satanás), se vê assolado por desgraças: perde sua junta de bois e mulas, suas sete mil ovelhas, seus três mil camelos, seus servos; um furacão faz desabar a casa em que estavam seus sete filhos e três filhas, matando a todos e, não bastando tudo isso, Jó é tomado por chagas malignas “desde a planta dos pés até o cume da cabeça” (2,7). Mesmo com esse rol de desgraças, Jó não amaldiçoa Deus, como sugere sua mulher (desde sempre a representação demoníaca da mulher que se repete nos enredos), mas, se sofre com paciência não o faz passivamente, pois deseja discutir com Deus, exigindo-lhe uma explicação, já que não sabe qual o motivo de Deus, que deveria ser justo e benevolente, tornar-se maligno: “Pois saíam que foi Deus quem me transtornou,/envolvendo-me em suas redes” (19,6).

Os três amigos que vêm para consolá-lo representam a voz do bom senso da aldeia. Eles repetem o saber tradicional (no

que se reitera a misoginia) de que o homem nascido da mulher será sempre impuro frente a Deus (25,4) e, por isso, deve se conformar com a penitência e suportar calado. Mas Jó defende seu direito à fala e à igualdade de uma discussão com Deus:

Guardai silêncio, agora sou eu quem fala, venha o que vier.
Porei minha carne entre os meus dentes,
Levarei nas mãos minha vida.
Ele pode me matar: mas não tenho outra esperança
senão defender diante dele o meu caminho (13,3).

Jó, então, questiona Deus, o sofrimento e o sentido da vida destroçada. Deus, finalmente, faz-se ver e castiga a fala desusada e castiça dos amigos,⁹ e premia a fala “desvairada” de Jó, devolvendo-lhe tudo em dobro. Uma das falas de Jó encontra especial ressonância em nosso conto:

Meus dias correm mais depressa que um atleta
E se esvaem sem terem provado a felicidade;
Deslizam como barcas de papiro,
Como a águia que se precipita sobre a presa (9,25).

A brevidade da vida que desliza rápida e frágil como “barcas de papiro” é retomada em “Desenredo” nessa belíssima frase: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”. Se no Livro de Jó faz-se referência à pequenez do homem frente à magnitude de Deus, no conto de Rosa sugere-se que toda dificuldade é passível de ser transposta, navegável. Nesse caso, a fragilidade da vida humana adquire uma grandeza insuspeita ao tornar-se escrita no papiro ou no papel. Miudamente, Jó Joaquim vai destecendo seu destino. Quietamente, calado, navegando em barquinhos de papel, ele vai atravessando o abismo, ao contar errado por linhas certas o que, na língua da metafísica de Rosa,¹⁰ pode querer dizer que “Quem quer viver faz mágica” (Rosa, 1967, p. 177).

Teatro

Jó Joaquim é, então, uma espécie de representante ficcional do escritor, do artista e do poeta que, segundo Rosa, deve saber que: “Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se”, ou: “Tudo se finge primeiro, germina autêntico é depois” (Rosa, 1967, p. 149). Se o passado, como diz o narrador do conto, é um “pálido e contraditório rascunho”, ele não só pode, como deve ser reescrito, pois, incompleto, não possui a verdade final, e é isso que faz Jó Joaquim, ao operar prodígios: “por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho” (Rosa, 1967, p. 40). “Pseudopersonagem”, as situações iniciais de J.J corresponderiam à imagem do homem como um fantoche nas mãos de Deus. Daí também a noção de que era preciso arrancar a máscara e viver o verdadeiro papel, “o verdadeiro e melhor de sua útil vida”, como faz Jó Joaquim ao final.

Quando ele resolve “operar o passado”, descaluniando a mulher, o narrador diz: “[Jó Joaquim] trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja” (idem). O paradoxo, “tão claro como água suja”, vem à tona e sobe ao palco, à “boca-de-cena do mundo”, desmontando as tramas iniciais. Faz-se, assim, remissão à tópica do *Theatrum Mundi*, da metáfora do mundo como um palco, lugar-comum literário retomado nesse conto e que remonta a Platão, segundo a leitura de E.R. Curtius:

Lemos na obra de velhice de Platão, *As Leis*: “Consideremos cada um de nós, representantes das criaturas vivas, como um fantoche de origem divina, fabricado pelos deuses, seja apenas como brinquedo, seja com qualquer intenção mais séria” (Livro I, 644 de). Em outra passagem: “O homem é apenas um brinquedo nas mãos de Deus, e isso, na verdade, é precisamente o

melhor para ele” (Livro VII, 803c). No *Filebo* (50b) fala Platão da ‘tragédia e comédia da vida’ (Curtius, 1957, p. 141).

Mais do que em Platão, é no “último dos poetas pagãos” (Paes, 1993, p. 14), Paladas de Alexandria, do século IV d.C, que encontramos maior eco em relação ao que ocorre em “Desenredo”. Como citado por Curtius: “O contemporâneo pagão de Agostinho, o egípcio Paladas, exprime o mesmo pensamento com diversa agudeza ética, num bem formado epigrama (X, 72): “A vida toda é palco e comédia; aprende, pois, a representar, deixando de lado a gravidade, ou sofre as dores” (Curtius, 1957, p. 141). O mesmo epigrama, na tradução de José Paulo Paes: “Um palco, a vida, e uma comédia; ou aprendes a dançar, deixando a sisudez de lado, ou lhe aguentarás as dores.” Jó Joaquim, ao desenredar-se das tramas alheias à sua felicidade, deixa de lado a sisudez e a gravidade, aprendendo a representar, deixando de ser brinquedo e passando ele a brincar, deixando de ser objeto da mimesis e passando ele a mimetizar.

Assim, “Desenredo” é texto que mostra o funcionamento da máquina discursiva, seu maquinário, sua maquinação enquanto mimesis: “A mimesis (...) [supõe], por parte do receptor, a experiência de um equívoco (de um isso e aquilo) profundo” (Costa Lima, 2000, p. 31). Como em uma cena de teatro, J.J se dá conta de que a trama é equívoca, ela é e não é, simultaneamente. É como se o personagem se desse conta do teatro no qual ele desempenha o papel de marionete.¹¹ Portanto, o personagem pode sair do palco, olhá-lo à distância e tornar-se autor de outra cena, no que se revela a dimensão de um aprendizado. Diferente do conceito, a mimesis ensina, diz Costa Lima,

que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento. (...) E isso porque ela [a vida] é algo em si mesmo a tal ponto intrincado que é necessário preparar-se para uma aprendizagem do sentir que, cum-

prindo-se pela interiorização do artifício próprio ao texto teatral, justifica o “engano” do teatro (Costa Lima, 2000, p. 32).

Ao construir-se como um des-enredo, o conto indica que as sucessivas traições da mulher seriam apenas a reprodução de uma mesma cena, sempre repetida, quer a mulher se chame Helena, Eva ou Emma. E que é possível inventar outra cena.

Perguntamos, por fim: por que a história inventada por Jô Joaquim seria mais “verdadeira” do que as tramas iniciais, e não mais um “erro”? Porque ela se mostra como ficção, invenção, diferente das primeiras, que se apresentam como verdades, sendo apenas repetição, tornada hábito; porque a história/estória de J.J se mostra mais justa que as anteriores ao devolver alegria ao(s) homem(ns) e à(s) mulher(es); porque ela convence os demais de sua verdade ficta, e porque ela cura dos males e proporciona prazer. Não são esses os ensinamentos que podemos depreender do texto de Górgias, *Elogio de Helena*, também ele um tratado poético?

Elogio de Helena

Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento
Sextus Empiricus

A epígrafe acima, de Sextus Empiricus, é citada por Guimarães Rosa no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutu-méia*. Interessante é que esse filósofo grego, principal representante do ceticismo da escola pirrônica, que era também médico praticante, tendo vivido provavelmente na segunda metade do século II d.C (Stough, 1997), é uma das duas fontes que preservaram (por paráfrase) o texto *Sobre o Não-Ser* ou *Sobre a Natureza*, de Górgias, no qual se enuncia radicalmente: nada existe; se algo existe, não pode ser conhecido; e, se conhecido,

não pode ser comunicado. Como mostra o trecho escolhido por Rosa, o cético, investigador da verdade, ao deparar-se com argumentos contrários igualmente válidos, suspende o julgamento (epoché). Sua intenção final é encontrar a ataraxia, o estado de tranquilidade.

Já no primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e Hermenêutica”, Rosa cita Protágoras e o embate de Platão versus sofistas, indicando de que lado estaria a verdade e ele mesmo enquanto autor:

“O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” – proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se, lute-se ainda e muito, no pensamento grego (Rosa, 1967, p. 8).

No século V a.C., o *Elogio de Helena*, de Górgias, apresentado por Platão como o principal inimigo da filosofia, a ser afastado junto com os poetas da República, não suspende, mas contraria o julgamento da opinião corrente que condenava a mulher mais bela por ter sido causa da guerra. Como é sabido, Páris, após ter sido hóspede de Menelau, rei de Esparta, rapta sua esposa Helena, levando-a para Tróia. A ofensa do rapto de Helena reúne os aqueus, que partem para resgatá-la, dando início à guerra de Tróia (e aos poemas homéricos fundantes de toda nossa tradição literária, *Iliada* e *Odisséia*).¹²

O pronunciamento de Górgias produz um elogio da mulher até então condenada, inocentando Helena, através de quatro argumentos principais: ou ela foi vítima da deliberação dos deuses, ou vítima da violência do rapto, ou vítima do discurso que a persuadiu a partir, ou vítima do desejo amoroso. Em nenhum dos casos, sendo ela mais fraca que as causas apresentadas, teria sido Helena culpada.

Como Górgias, posso dizer que Rosa produz também ele uma espécie de Elogio d'Ela, sendo ambos os elogios “discursos inesperados”: “que contrariam a opinião estabelecida sobre as personagens e que, não obstante, convencem” (Hansen, 1992-1993, p. 38):

Ao fazê-lo, Górgias se contrapõe à doxa estabelecida e arraigada na crença, firmando, a partir de razões e argumentos, a fala do logos que apresentará, surpreendentemente, a ouvintes ou leitores o elogio, ao invés da censura apresentada como sedimentada oralmente e ao longo do tempo pela memória (Ribeiro, 2002, p. 168).

Se “convém elogiar o que for elogiável e censurar o que for indigno” (*Elogio de Helena* §1), no texto de Górgias, assim como no de Rosa, elogia-se o que, a princípio, é tido pela opinião como indigno. Nisso reside o jogo de um discurso contra-a-doxa, para-doxal, como o de Górgias: “o que eu pretendo (...) é libertar da culpa quem sofre de tão má reputação, desmascarar os que pela calúnia enganam e, mostrando a verdade, fazer cessar a ignorância” (*Elogio de Helena* § 2).

Em “Desenredo”, a atitude de Jó Joaquim também inocenta a mulher de muitos nomes, negando as condenações anteriores como falaciosas: “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo” (Rosa, 1967, pp. 39-40). Assim também, se Górgias rebate os poetas anteriores que condenavam Helena, J.J refuta o que narradores anteriores disseram da mulher, e que se propagou na opinião comum, como sintetiza no adágio: “Foi Adão dormir e Eva nascer” (Rosa, 1967, p. 38).

Se não há uma adequação do discurso a uma realidade prévia, estabilizadora da verdade, por exemplo, como o mundo das Ideias, a verdade do discurso de Górgias não estaria, então, na enunciação da inocência de Helena (ele poderia, se

quisesse, do mesmo modo condená-la), mas na contraposição a outra argumentação (a partir da qual a dele se coloca como verdade). A verdade, no caso, não é “factual” nem “ideal”, mas discursiva. Assim:

O Discurso é um senhor soberano que, com um corpo diminuto e quase imperceptível, leva a cabo ações divinas. Na verdade, ele tanto pode deter o medo como afastar a dor, provocar a alegria e intensificar a compaixão (*Elogio de Helena* §8).

No seu ordenamento ornado, no seu jogo persuasivo e na sua força médico-terapêutica, encontra-se a eficácia do discurso exposto num combate. A relação com a medicina estaria em que vence aquele discurso que mais agradável se mostra agindo em termos de convencimento e gerando felicidade como um remédio atua curando os males. Pode-se, então, deduzir que um discurso que gerasse infelicidade/desprazer não seria verdadeiro, mesmo se justo.

Na verdade, assim como certos medicamentos expulsam do corpo certos humores, suprimindo uns a doença e outros a vida, do mesmo modo, de entre os discursos, uns há que inquietam, outros que encantam, outros que atemorizam, outros que incutem coragem no auditório, outros ainda que, mediante uma funesta persuasão, envenenam e enfeitiçam o espírito (*Elogio de Helena* §14).

E ainda, como, segundo o argumento de Górgias, não se tem conhecimento seguro e absoluto do passado, do presente e do futuro, a opinião é fálvel, “incerta e inconstante” (§11), e pode ser alterada por ser móvel (assim como la Donna é mobile). Chegamos então ao argumento que distingue o erro do engano:

Na verdade, os discursos harmoniosos, inspirados pelos deuses, provocam uma sensação de bem-estar, dissipando a tristeza. A força da palavra mágica, convivendo com a opinião do espírito, fascina-o, convence-o e transforma-o por encantamento. Desc-

briram-se dois processos de encantamento e magia, que são os erros do espírito e os enganos da opinião (*Elogio de Helena* §10).

Já que haveria um abismo entre o Ser e a verdade, entre a necessidade de conhecer e o conhecimento seguro, não há como determinar a verdade; pode-se apenas diferenciar entre o engano subjetivo e o erro objetivo. Assim, o que diferencia o engano do erro é a força da persuasão, não a adequação a uma verdade prévia. Dos quatro argumentos usados por Górgias a favor de Helena, Luiz Costa Lima (2003) detém-se, justamente, na análise da persuasão do discurso. Segundo a leitura de **Untersteimer** citada por Costa Lima, estaria mais conforme à realidade aquele que consegue enganar (pois realiza o que prometeu: convencer e persuadir) e é mais sábio aquele que se deixa enganar, porque se deixa levar pelo prazer das palavras e não se mostra insensível. Nesse caso, a poesia com sua força persuasória é a “quintessência do poder do discurso” (Costa Lima, 2003, p. 59). Por isso: “Se o discurso do falso, hamartemata, é considerado negativo, as palavras do engano são ‘introdutoras de prazer e expulsam a dor’, i.é, têm um efeito catártico” (Costa Lima, 2003, p. 38). É assim que o *Elogio de Helena*: “Mais que defesa de uma clássica acusada, o fragmento constitui o esboço de uma estética (...)” (Costa Lima, 2003, p. 38). O efeito da persuasão, levada à máxima potência pela poesia (discurso com ritmo), é a produção de um encantamento mágico, ao qual o receptor deve aderir passivamente (deixar-se levar pelo encanto mágico) para surtir efeito. Como confirma Adriano Ribeiro, em seu comentário ao *Elogio de Helena*: “na poesia e na magia a passividade da alma é destacada. Neste caso, a opinião se forja nos limites desta passividade” (2002, p. 194, nota 36). Segue-se a conclusão:

Donde, se o engano persuade, ele não poderá ser falso. O próprio da palavra eficaz, portanto, é levar à passividade do que diante dela se encanta. A quem engana a palavra não é falsa.

E, como o poético encarna esta máxima eficácia, o seu elogio equivaleria a nos tornar mudos diante dele. Se há pois o esboço de uma estética em Górgias, contraposto à reflexão a ser desenvolvida pelos clássicos, o próprio dela é impedir o discurso sobre supremo objeto: mal se inicia, a estética diria porque não poderia prosseguir (Costa Lima, 2003, pp. 59-60).

Nessa situação, a experiência estética ou passará a estar subordinada ao campo ético-político, como fará Platão, ou conduz à mudez pelos seus efeitos: “Não será dentro deste dilema que se coloca toda a reflexão sobre a arte?” (Costa Lima, 2003, p. 60). Em “Desenredo”, de G. Rosa, como essa questão se resolve ou se dissolve?

De panema a marupiara

No prefácio-estória “Sobre a escova e a dúvida”, o autor narra um fato que lhe atrapalhou o humor e o dia, e usa palavras de origem tupi para dizer que passou de “panema” a “marupiara”: “Vai, ver, no dia, eu andava por menos, em estado-de-jó, estava panema, o que é uma baixa na corrente da sorte; (...) No que dura a panemice, melhor é a gente não sair de casa, da cama, ainda que de barriga vazia, como o silvícola espera em rede” (Rosa, 1967, p. 153). “Marupiara” indica o estado contrário (as duas palavras, aliás, aparecem em Macunaíma). Assim, podemos dizer que Jó Joaquim, de panema, “estado de jó”, passa a marupiara, feliz no desenlace. Ocorre que o significado primeiro dessas palavras tupis é o de ser infeliz (panema) ou feliz (marupiara) na caça e na pesca.¹³ Se o pescador bem-sucedido é aquele que consegue prender na rede muitos peixes, temos que o bom narrador é aquele que consegue prender no enredo tanto os personagens como o leitor. O desenredo corresponde, pois, ao sair da rede, a livrar-se das tramas, desenredar-se.

Coincidentemente, em *O Sofista*, de Platão, encontramos a mesma metáfora da rede e do pescador. De um lado, o so-

fista é descrito em analogia com a figura do pescador: como o pescador, que captura os peixes com anzol, o sofista captura seus ouvintes com palavras mágicas e ficções verbais que criam ilusões de realidade, “simulacros”, com o intuito de receber pagamento. De outro lado, o sofista é o que deve ser preso, capturado como um animal selvagem na rede do discurso reto: “Tratemos agora de não mais deixarmos escapar a presa que, na realidade, já está bem amarrada às malhas em que o raciocínio sabe deter estas caças” (*O Sofista*, [1979], p. 152).

Assim, quando o acua [ao sofista] com sua rede de palavras, Platão visa a constituir-lhe os prodígios como jogos de espelhos, (...), indecidibilidade que oblitera a presença e prolifera nas ‘ficções’ da agonística sofista e da irresponsabilidade poética. Como, por exemplo, nos discursos de Górgias (Hansen, 1992-1993, p. 38).

Em *O Sofista*, a dialética da retórica platônica enreda, pois, o “estranho animal” sofista, opondo-se à sua “brincadeira mimética”, que diz poder criar realidades com o discurso, através do discurso ortônimo, reto, que impede duplicidades e multiplicidades.

A sintaxe dialógica, ordenada como rede de palavras cujas malhas vão-se estreitando mais e mais pela divisão e subdivisão encadeadas de ideias e pela contínua retomada de elementos subdivididos, numa espécie de tecer de trama e lançadeira, ou de ‘pescador e linha’, como Platão obliquamente a refere no *Sofista*, é um ícone mesmo do modo como Platão pensa a retórica, quando a subordina à sua teoria da enunciação reta, como orthótes (Hansen, 1992-1993, p. 36).

Nos primeiros enredos de “Desenredo”, podemos dizer, J.J é presa infeliz; no último, o desenredo, ele se liberta das redes anteriores e passa a ser o pescador com anzol. Por isso, desenredo é uma operação humorística, chistosa, palavra cheia de

graça, em nome do gozo amoroso, e é também uma operação selvagem, ação de índio que passa de panema a marupiara.

Se as narrativas anteriores contam que a mulher traiu duas vezes a três homens distintos (o marido, o amante e o segundo amante), J.J desfaz esses enredos e passa a agir como autor de um discurso que contradita os anteriores pelo prazer, em nome da felicidade, e não em nome da verdade. De cão a lobo, J.J não tem nada de bobo. A verdade, no caso, não estaria em ela ter traído ou não; a verdade está no que os discursos dos enredos dizem. Do mesmo modo: “o que Górgias diz é que não são as coisas que fazem a alma sofrer, mas sim o que o logos (a razão e o discurso, a racionalidade da discursividade) diz delas” (Muhana, 2000, p. 43). Assim também: “Se se pensar com tais argumentos, com as palavras postas dessa maneira, Helena será inocente; se com outros, e de outra maneira, culpada. Sem que haja uma verdade física ou metafísica exterior ao logos” (Muhana, 2000, p. 44).

Ao desfazer o enredo, Jó Joaquim “Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?”, pergunta o narrador que fala a seus ouvintes. Essa pergunta sustenta uma noção de “estória”, que transforma e melhora a realidade, e que estaria mais próxima, pela altura, de um sentido ideal. É assim que, quando o personagem redime a mulher, o narrador comenta: “Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma”. Digamos que, numa operação de sofística sertaneja, ou em uma erística de capiau (Rosa, 1967, p. 10), Rosa se reapropria do discurso platônico em nome da filosofia que Platão condenou, numa operação selvagem de desapropriação da verdade em nome da felicidade.

Como se houvesse uma reversão: “ele platonizava, ela era um aroma”, não em função da verdade (esta condena a mulher), mas em função do prazer da felicidade, do interesse no que lhe é mais agradável. Sendo mais agradável, a sua ficção é mais verdadeira que a verdade, e é eticamente mais louvável.

vel porque faz justiça ao corrigir a injustiça de uma realidade portadora de infelicidade. Jó Joaquim é quem trai os discursos anteriores, os retos discursos (orthotés) são suplantados por um simulacro que se mostra como a verdade da felicidade.

(In)conclusão

Ao final, em Górgias ou em Rosa, a mulher é tanto culpada como inocente simultaneamente; não há uma verdade, mas um ser-e-não-ser concomitantes; o que é certo é o envolvimento dos personagens nas tramas discursivas. O grande protagonista é o discurso. Quem movimenta as marionetes é a fala, assim como a fala de Jó pôs Deus em questão e reverteu um destino infeliz.

No início do conto, Jó Joaquim é apresentado pelo narrador como “cliente”, termo que designa tanto o “constituente, em relação ao seu advogado ou procurador; o doente, em relação ao médico habitual; ou o freguês” (*Dicionário Aurélio*). Como cliente, J.J. advoga a seu próprio favor e a favor da mulher; como doente, ele se cura e cura a mulher. A passividade inicial é revertida em atitude ativa: ele assume a voz do discurso como autor do des-enredo, e sua fala traz como consequência o retorno da mulher.

No conto de Rosa, o des-enredo produz dois efeitos: um, médico-catártico, elimina a tristeza e produz alegria; outro, pragmático, obtém o retorno da mulher, agora pura, e o casamento feliz. Corrige, assim, uma injustiça, ou melhor, corrige uma realidade injusta, que afasta o casal e gera tristeza, e cria transformada realidade, mais alta. “Mais certa?”

A estética de Guimarães Rosa corresponde à noção que citamos acima de uma “mimesis redentora”, através da correção da realidade pela recriação discursiva. Acusado nos anos 60 por seu discurso “floreado”, “elitista”, que “o povo não entendia”, a frase de Rosa, defendendo a estória contra a História, encontra em “Desenredo” sua extensão. Do mesmo modo, a

miséria, a violência, o descaso e abandono do sertão seriam redimidos em sua escritura, alçando-se como discurso do saber e da verdade mais alta do ser, contra as reais iniquidades: “Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável” (Rosa, Lorenz, 1965, p. 93). É pela tomada da palavra, de uma palavra universal, que o sertão podia se tornar mundo. Por isso, mais uma vez, reitera-se: a ficção de Rosa não “representa” no sentido de “imitar” a “realidade” brasileira; a ficção de Rosa produz mimesis: a dobra da palavra que incorpora o material histórico-político-geográfico (etc) e lhe dá uma significação que ultrapassa com diferença a matéria de que partiu e, nessa diferença, cria um mundo que existe ficcionalmente em contraposição, como recusa e afirmação de outra coisa. O poder redentor da mimesis, sua re-ligio, nesse sentido, é espaço de liberdade de atualização de possibilidades não-realizadas, ir-reais, portanto, mas que, nela, se realizam.

Voltando ao “Desenredo”. A mulher de muitos nomes, se traiu, foi vítima de uma injustiça de tramas alheias à verdade da alegria e do bem-estar humano; se não traiu, é heroína de uma ficção cujo fim é o de ser melhor e o de ser útil. A sua estória vira História ao desmontar os enganos e os erros, esses sim, muito efetivos da História. O adorno de seu discurso não é cosmético, a sua poética tem um fim ético e gnoseológico porque propõe a autonomia e não a subordinação da mimesis elevada à sua potência transformadora e redentora. Não seria essa uma terceira margem possível para o debate artístico?

Por fim, ainda em “Sobre a escova e a dúvida”, encontramos o narrador falando dos momentos de felicidade inesperados que surgem do nada e são assim descritos: “Tento por vão meios, ainda que cópia, recaptá-la [a experiência da felicidade]. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrado de enredo, ao fim de ásperos rascunhos” (Rosa, 1967, p. 151). Após muitos rascunhos, pode-se alcançar um texto

alvo, sem enredo; após muito escrever e reescrever, chegar à pureza da página em branco, texto alvo: essa é a imagem da felicidade, que se alcança ao tirar os fios das redes. Essa também é a definição de rede na erística do capiau: “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” – cujo paradoxo traz-nos o ponto de vista do peixe” (Rosa, 1967, p. 10).

Que um discurso, no tamanho exato para ser guardado na memória, como esse de Górgias, vinte e seis séculos após seu pronunciamento, continue oportuno, revivido no sertão de G. Rosa, na brevidade de “Desenredo” (o que atesta sua força e permanência contra a corrente), é, sem dúvida, motivo de alegria mesmo após sucessivas operações de apagamento e tristeza. Fora da rede, dentro da ficção, a vividez do discurso em Rosa e em Górgias sobrevive como barquinhos de papel atravessando o abismo.

Notas

¹ Versão revista e ampliada de texto apresentado, primeiro, como trabalho na pós-graduação em Teoria Literária da USP, e depois publicado com o título “A trama do desejo: uma leitura do conto ‘Desenredo’ de J. Guimarães Rosa”. *Revista Magma*. (6). São Paulo: Humanitas, USP, 1999, pp. 79-84.

² No primeiro índice, os títulos aparecem em ordem alfabética, apenas interrompida na sequência das iniciais JGR, relativas ao nome do autor, e os quatro prefácios não se diferenciam das estórias a não ser porque grafados em itálico. Já o segundo índice, ao final do volume, separa os “Prefácios” (“Aletria e Hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos”, “Sobre a escova e a dúvida”) de “Os Contos”.

³ A primeira epígrafe diz: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”; e a segunda epígrafe: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”

⁴ Título de outro dos contos de Rosa reunidos em *Tutaméia*.

⁵ Note-se que “desmastreio”, “perder o mastro”, significa “irregularidade menstrual” ou “distúrbio no aparelho geniturinário da mulher” (*Dicionário Aurélio*), vocábulo, pois, escolhido a dedo nesse enredo.

⁶ Vera Novis assinala o parentesco de *Desenredo* com o *Finnegans Wake*, de Joyce, propondo como leitura dos nomes das mulheres a correlação com a plurinomeação de Anna Lívia Plurabelle. Diz ela: “A Lívia de Joyce é simultaneamente lírio (Lily, lilybit), rio (liffey, liffy, Missisliffi) e também Irlanda ou Dublin (Irish, doublin)” (1989, p. 132); assim também em Rosa, Livíria remete a Lívia; Rivília, a rio e ilha, Irlívia à Irlanda, e Vilíria à união de contrários em Vil e Lírio. A autora é também bastante convincente ao apontar a proximidade das iniciais do personagem, Jό Joaquim, com as de James Joyce e seu personagem Joe John (“um João-ninguém”) (1989, p. 136).

⁷ Leitura semelhante à de Vera Novis: “ele [Jό Joaquim] figura o artista que tem o poder de criar ‘nova, transformada realidade’ a partir dos elementos da realidade factual e lidando, ao mesmo tempo, com os modelos literários.(...) Jό Joaquim, não mais como personagem e sim como autor, recria a personagem feminina, Livíria, segundo seus arquétipos literários” (1989, p. 135).

⁸ Cf. Rosa na entrevista a Lorenz: “Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem... Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem” (1965, p. 11).

⁹ Robert Alter relaciona as falas dos três amigos de Jό com a reprodução de clichês em comparação com a alta poesia expressa na fala da voz divina que se pronuncia ao final: “a Voz do meio do Redemoinho é uma revelação do contraste entre as meias-verdades gastas de clichê e as surpreendentes e difíceis verdades expostas quando se rompe a casca estilística e conceitual do clichê” (1998, p. 26).

¹⁰ “Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação” (Rosa, Lorenz, 1965, p. 83).

¹¹ Em relação aos *Diálogos* platônicos, nota Hansen “que se observe a frequência com que é referida a arte do marionetista, thaumatopoiikós, quando se trata de mímesis – em suas palavras, ‘jogo gracioso’” (1979, p. 41).

¹² Leia-se a respeito da importância da leitura de Homero na obra de G. Rosa, e a descrição de seu Caderno Homero, a interessante análise de Ana Luíza Martins Costa (2001-2002).

¹³ Panema: “Que ou quem é infeliz na caça e/ou na pesca; Que ou quem é infeliz na vida; azarado, caipora; Que ou quem é vítima de feitiço”; E marupiara: “Pessoa feliz na caça ou na pesca; Pessoa feliz nos negócios e nos amores” (*Dicionário Aurélio*).

Bibliografia consultada

ALTER, Robert. 1997. Introdução ao Antigo Testamento. In: ALTER, Robert e KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP.

_____. 1998. “Verdade e poesia no Livro de Jó.”. In: *Espelho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, pp. 23-48.

COSTA, Ana Luiza Martins. 2001-2002. “Homero no Grande Sertão”. In: Kléos. N.5/6, pp. 79-124.

COSTA LIMA, Luiz. 2000. “A mimesis antiga”. In: *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 31-44.

_____. 2003. “A explosão das sombras: Mimesis entre os gregos”. In: *Mimesis e Modernidade*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 25-84.

CURTIUS, E, R. 1957. “Metáforas teatrais”. In: *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: MEC/INL, pp. 141-150.

FREUD, S. [1997]. Quinta lição. In: _____. *Cinco Lições de Psicanálise. Contribuições à Psicologia do Amor*. Trad. do alemão por Durval Marcondes et al. São Paulo: Imago.

_____. 1908 [1976]. Escritores criativos e devaneio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, v. IX, pp. 149-160.

_____. 1905 [1977]. *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.

GÓRGIAS. [1993] *Elogio de Helena. Sobre o não-ser*. In: *Testemunhos e fragmentos*. Trad. Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Colibri.

- _____. [1999] *Sobre o não-ente. Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília de Miranda N. Coelho. Cadernos de Tradução 4. Departamento de Filosofia da USP, São Paulo.
- GREENBERG, Moshe. 1997. Jó. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. Ed. cit.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1990. [1998]. “A(s) transgressão (ões) do primeiro trovador”. In: *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, pp. 35-66.
- HANSEN, João Adolfo. 1976 [2006]. “A imaginação do paradoxo”. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*. Ano II, n. 3, Vitória da Conquista: Ed. UESB, 2006, pp. 103-108.
- _____. 1992-1993. “Ortônimo, sinônimo, homônimo: retórica do anônimo”. In: *Classica*, São Paulo (5/6), pp. 33-56.
- JOLLES, A. 1930. [s/d]. “O chiste”. In: ____ *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, pp. 205-216.
- MUHANA, Adma. 2000. “Elogio de Górgias”. *Letras Clássicas*, (4), pp. 33-50.
- NOVIS, Vera. 1989. “De Jó a Jó: Popa a Proa”. In: *Tutaméia: Engenho e Arte*. São Paulo: Perspectiva, pp. 129-138.
- PAES, José Paulo. 1993. “Paladas e a tradição do epigrama”. In: *Paladas de Alexandria*. Epigramas. São Paulo: Nova Alexandria, pp. 13-44.
- PALADAS DE ALEXANDRIA. [1993] *Epigramas*. Sel., Trad., Introd. de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria.
- PLATÃO. [1979] *O Sofista*. Trad. Jorge Palaitak e João Cruz Costa. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- RIBEIRO, Adriano Machado. 2002. *A Retórica em Platão*. Tese de Doutorado em Filosofia. FFLCH, USP.
- RÓNAI, Paulo. 1968. “Os prefácios de Tutaméia” e “As estórias de Tutaméia”. In: ROSA, João Guimarães. 1967 [1979]. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Ed. cit., pp. 193-201.

- ROSA, J. Guimarães. 1967 [1979]. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ROSA, J. G. e LORENZ, Günter. 1965 [1983]. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, E. (Org.) Guimarães Rosa. *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 62-97.
- O LIVRO DE JÓ*. [1973] Trad. José Elói Ottoni. Estudo introdutório e fixação do texto por Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Loyola/Ed. Giordano.

PARTE II • Entre livros

Nomear o inominável: a literatura em tempos de cólera¹

É notável o livro de Luiz Costa Lima e terrível e dramática a sua atualidade manifesta desde o título: *O Redemunho do Horror: As margens do Ocidente* (2003), seja pelo conteúdo que abarca nas suas três extensas e intensivas seções, que juntas constituem as 456 páginas do livro, seja por mostrar que a literatura “não é apenas uma questão literária” (p. 377), e que, portanto, a reflexão a seu respeito implica toda uma situação existencial, política e social que o ficcional concentra e condensa, configurando o imaginário histórico de nossa experiência, de um modo que o discurso da história não pode realizar, e que nos envolve, hoje especialmente, com a marca daquilo que não sabemos ou não podemos nomear: o horror moderno.

Terrível e dramática a sua atualidade porque, antes mesmo de sabermos do que trata, já sabemos do que fala. O horror tornou-se nosso (des)afeto cotidiano, vindo de todos os lados, difuso e persistente, no Ocidente e em suas margens. Sua incidência, delinea Costa Lima, é dupla, com o predomínio do horror marcado pela violência física nos países periféricos da Ásia, África e Ibero-América, agravado pela miséria, corrupção e instabilidade política, e o horror psíquico em que o tédio, a angústia e o desespero predominam nos países da Europa Central e Estados Unidos, apesar da estabilidade relativa de suas instituições, com o que se instituem, sem cair em distinção estanque ou determinista já que ambos hoje se confundem, dois mundos, dois horrores e nenhuma saída.

À medida que o estudo avança, compreendemos que essa distinção é operacional também para se pensar duas vertentes dominantes no inconsciente textual da literatura moderna: a

central, que caminhará, entre outros, com Flaubert, Kafka, Musil, Beckett e com o exemplo máximo em Paul Celan (p. 418), e a da margem, foco desse livro que trata do “horror conhecido nos continentes marginalizados” (p. 18), e que Costa Lima vê anunciada em Fernão Mendes Pinto e sucessivamente cumprida pelo descumprimento em Joseph Conrad e nos escritores hispano-americanos aqui abordados. A literatura brasileira, salvo algumas exceções, vai curiosamente aparecer no estudo como situando-se à margem da margem, com um peculiar alheamento ou insulamento, pois que o horror nela aparece como autoengendrado, como se o confronto fosse interno sem uma dimensão exterior, numa questão que fica em aberto para ser pensada.

Que poderá significar esse autoengendramento do horror? Por acaso que o imaginário brasileiro se concebe a si mesmo alheio ao mundo externo ou que, para exprimir os efeitos da violência, basta-lhe considerar as razões internas de nossa tremenda desigualdade social? (p. 349).

A extensão do livro, a quantidade e a qualidade das obras analisadas, a complexidade das questões teóricas envolvidas levam-nos a abordar alguns de seus aspectos, destacando: a) a argúcia construtiva do livro, manifesta no encadeamento nada óbvio de suas três seções; b) o horror como tema que se dá a ver na configuração da ficção, que internaliza o real para dizer o inominável, com o que se fecha ou se abre o elogio do ficcional que a obra de Luiz Costa Lima produz continuamente de modo crítico; c) a enunciação do texto, cuja clareza é tanto mais aparente quanto mais vela a sinuosidade do caminho labiríntico ou oblíquo.

O encadeamento das três seções

Se não sabemos onde termina o horror atual, o livro de Costa Lima indica onde começaria: na expansão do domínio europeu a partir da descoberta do caminho para as Índias pelos portugueses nos séculos XV e XVI. Aí estaria a sua gênese, que surge do contato do homem branco com o “mundo desconhecido”, terra ignota, e o modo como esse contato trans-tornará o etos branco e seus discursos.

Primeiro, o cristianismo será minado por dentro diante da impossibilidade de manter-se o que Costa Lima chama de a “dupla verdade”, que sustentava lado a lado duas justificativas contraditórias para o avanço da colonização europeia: a propagação da fé e o interesse comercial que, por sua vez, dá ensejo aos saques, espoliações, massacres, fazendo com que mais tarde outras justificativas, que não a cristã, precisem ser encontradas, **quer na biologia**, com a noção de “raça inferior”, **ou na** necessidade do avanço da civilização.

A primeira seção, “Os transtornos do discurso”, acompanha a expansão portuguesa para o Oriente no século XVI, com a análise das obras *Ásia*, de João de Barros (1496-1570), *Década IV*, de Diogo do Couto (1542-1616), e *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (1510-1583). Esses textos, segundo Costa Lima, situam-se em um horizonte “em processo de mudança”, podendo ainda ser lidos segundo os critérios vigentes da época, seja como crônica medieval, no caso dos dois primeiros, seja como texto alegórico de peregrinação mística, no caso do terceiro. Como obras “na metade do caminho”, elas, porém, já apontam, sem ainda realizá-las plenamente, para um horizonte de expectativa futuro: ou para a escrita nascente da história, no caso das obras de Barros e Couto, ou para as “imediações da literatura”, com a escrita ficcional do futuro gênero romance, no caso da obra de Fernão Mendes, que inaugura o que Costa Lima vai definir como “um inominável discursivo”:

“Livro híbrido, ele nos ensina que as formas discursivas conhecem momentos de indecisão, nos quais se presente o que depois estará ordenado” (p. 95).

A obra de Fernão Mendes Pinto, foco principal dessa primeira seção, traz em germe o futuro e crescente desencantamento do mundo, sobretudo nas atitudes do pirata Antonio de Faria, personagem que já assinala o ceticismo, indício da cosmovisão moderna, em um mundo no qual virá a ser dominante o racionalismo econômico.

Por isso, diz Costa Lima (2003, pp. 101-102), “de uma perspectiva atual, Fernão Mendes Pinto prenuncia o romance da colonização e seu maior representante: Joseph Conrad”, explicitando assim a relação dessa primeira parte com a seção II, “A consolidação do Redemunho”, toda dedicada à análise detida da obra de Joseph Conrad (1857-1924), em quatro capítulos e 189 páginas, que formam quase um livro autônomo dentro do livro maior.

Se “o pária” Mendes Pinto não é apenas testemunha ocular do que ocorre na Ásia, mas “alguém que sofre uma transformação interna” (p. 102), pois “o Oriente provoca-lhe o desmantelo” (cf. p. 106), Joseph Conrad, polonês naturalizado britânico, que vive a “situação de um exilado nunca à vontade na sociedade de adoção” (p. 230), é o escritor-marinheiro que também sofre o desmantelo com a experiência direta da expansão imperial britânica na África, a qual, no século XIX, conduz ao auge a expansão do Ocidente iniciada pelos portugueses no século XVI.

Os personagens de Conrad, longe da metrópole, condensam o etos, o comportamento, do homem branco em situação de confronto com outros povos, de modo que a atitude que inicialmente pareceria desvio em relação à norma acaba por mostrar que a própria norma já era desviante e perversa. Essa questão é o núcleo da abordagem da obra de Conrad, como a síntese máxima do enfrentamento entre colonizadores e co-

lonizados, configurando “o inconsciente textual que germina em nossos dias” (p. 325).

A seção III, “A expansão do Redemunho”, tem como espaço a Ibero-América pós-colonial. Começa com a análise do livro do pouco conhecido William Henry Hudson (1841-1922), filho de pais ingleses, nascido na Argentina, que em 1885 publica, em Londres, *The Purple Land that England lost*, texto que tem por base suas viagens ao Uruguai, e que se situa entre o relato etnográfico e o ficcional. Em seguida, analisa o romance de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, que aponta para um mundo agora cada vez mais inóspito, sem lugar possível, assinalando “uma nova ficção latino-americana [que] resalta a simultaneidade contemporânea das formas do horror” (p. 364). Por fim, analisa a obra de Gabriel García Márquez, importando-lhe compreender como em seus textos consegue unir a dimensão do fantástico fabular com o plano histórico.

É então que a máquina de construção do texto se abre, com a figura teorizada por Auerbach em ensaio de 1938. Compreendemos então que o *Peregrinação*, de Mendes Pinto, analisado na primeira seção, ocupa, na leitura proposta por Costa Lima, o lugar da figura que anuncia o desencanto que será cumprido nos romances da colonização de Conrad, analisados na segunda seção, até chegar a esse terceiro momento, no qual o livro de García Márquez, *O general em seu labirinto* (1989), completa o cumprimento da figura pela sua desfiguração, ou seja, por um “cumprimento, descumpridor” (p. 418), pois o desencanto, antes apenas anunciado em esboço, agora se cumpre no “fracasso do ideal de unificação sonhado por Bolívar” (p. 414).

Se, na concepção da patrística medieval, o cumprimento da figura garantia a estabilidade e o sucesso da interpretação e do sentido, na literatura moderna a desfiguração antes aponta a instabilidade, o fracasso e o arbitrário nas relações entre signos e entre povos.

O mapeamento

As três seções do livro mapeiam, assim, as consequências sócio-históricas e discursivas do avanço da colonização europeia nos três continentes: Ásia, África e (Ibero)América, que constituem o amplo espaço da margem, parte do mundo desconhecido, que a Europa central irá colonizar enquanto se expande. O estudo de Costa Lima atravessa esses espaços, no espaço de tempo que começa pelo transtorno, nos séculos XV e XVI, se consolida no século XIX e se expande no século XX, num redemunho crescente.

Ao novo mapeamento mundial corresponde um novo mapeamento discursivo. Digamos que a nova territorialidade vai gerar desterritorializações discursivas, que ainda não têm nome no século XVI, por isso ele os chama de textos “fantasmas”, até o surgimento do discurso da historiografia moderna e do ficcional a nomear o inominável.

Percebemos então no livro um elo muito intenso que vai se estabelecendo entre a exploração de um mundo até então ignorado – Ásia, África e América – com a exploração de novos campos discursivos – o ficcional e a historiografia **modernos**, que, por sua vez, são definidos e diferenciados a partir da questão da mimesis, que o próprio Costa Lima, em livro anterior, já definiu como sendo “a exploração do ignorado” (1995, p. 256), pois que nasce do “fascínio pela alteridade desconhecida”. A articulação dessas três dimensões fundamenta o livro. Podemos, por isso, compreender melhor por que “é o contato com o ‘mundo desconhecido’ [...] que está na base de todo este livro” (p. 101).

Assim, é no encaixe simultâneo dessas três dimensões que ocorre a relação umbilical entre forma e visão de mundo, entre experiência histórica e teoria do ficcional – o contato com o outro, a disseminação de uma ideia universal a sustentar o do-

mínio colonial, a instauração e expansão do horror daí decorrente, encontra na mimesis ativa, que explora a alteridade, sua expressão e tradução como o horror ou o inominável que Costa Lima vai detectando nas análises de personagens cujo comportamento denuncia a falência dos valores do etos branco, como nas palavras do personagem Kurtz, do romance *O Coração das Trevas*, de Conrad. “Nesse sentido, suas palavras finais, ‘The horror, the horror’, são a formulação mesma do que não mais cabe em palavras – o irrepresentável é o inominável” (p. 227).

O que nos permite indagar: se Costa Lima aproxima-se do nominalismo, que afirma que nunca há correspondência ou total coincidência entre o projeto intencional do autor e o que efetivamente se nomeia pelo texto, que, sendo literário, opera com vazios, podemos então compreender que o “inominável” seria uma realização extrema ou paradoxal do nominalismo? Se o nominalismo tem por base a noção de que não há plena adequação entre o que se pretende dizer, o que é efetivamente dito, e o objeto que se quer dizer, podendo haver fricção entre o dizer e o dito, mas não junção ou comunhão, o inominável, aqui usado como o não-nome do horror moderno, seria o que aumenta o hiato entre o que se quer dizer, o que efetivamente se diz, e o objeto visado no dizer, que assim mais escapa do que se apresenta? Parece que seu texto permite-nos essa reflexão, o que faz com que a representação se autoproblematize, aumentando a carga de vazios que o texto produz, e aumentando também a necessidade de o leitor se imiscuir no que lê, completando o efeito vazio do inominável, como aquilo que não se pode ou não se quer nomear, e que está na base da forma discursiva da literatura moderna, unindo-se assim à desfiguração da figuração, à representação sem realidade, ao descumprimento do cumprimento.

Literatura e História

Um dos pontos que ainda podemos destacar no encadeamento das três seções é que em todas as partes da experiência de viagem ao(s) Novo(s) Mundo(s) e dos relatos decorrentes, mais tarde relatos de viagem científica ou etnográfica, a partir dos quais se narra o contato entre colonizadores e colonizados, e que estão na base do prestígio da futura historiografia, a qual, por sua vez, passa a predominar sobre o ficcional, sobretudo no caso da ficção latino-americana e do pensamento a seu respeito, que a subordina como documento, impondo-lhe a tarefa subsidiária na construção e formação da identidade nacional, até o transtorno dessa posição a partir dos anos 1950 por autores como Alejo Carpentier, Juan Rulfo e J. G. Rosa, que vão afirmar em suas obras a autonomia do literário.

Essa questão nos conduz aos pressupostos teóricos que direcionam o pensamento de Luiz Costa Lima. No caso deste estudo, importa-lhe refletir sobre as relações entre literatura e história para a melhor definição e diferenciação de ambas. Questão essa atravessada por sua visada crítica que assinala: a literatura não é documento que reflete a história e também não se reduz a ser “mentira ornada”, e a história, que não pode prescindir da configuração narrativa, não é literatura, mesmo quando bem elaborada formal e estilisticamente. É primário, diz ele, afirmar que o cuidado com a linguagem distingue a literatura ou é sua exclusividade. Não é o uso de tropos que estabelece a distinção entre estes dois campos discursivos: “o que diferencia os discursos da história e da literatura: são suas metas” (p. 80). A literatura tem como meta o ficcional, enquanto a história dele se isenta, mas sem se desligar da narrativa nem do “trabalho configurador da linguagem” (p. 80).

No caso do discurso da história, nascente no século XVI, surge para Costa Lima uma “oportunidade excepcional” quando analisa o *Ásia* (1552, 1553, 1563, 1615), de João de Barros,

e o confronto com o *Década IV* (1602), de Diogo do Couto, pois encontra em ambos a narração de um mesmo episódio: a disputa entre Pero Mascarenhas e Lopo Vaz de Sampaio pelo governo da Índia, o que lhe permite verificar “por dentro a própria constituição da escrita da história” (p. 68). Comprova então que “não é o registro dos fatos que os diferencia” (p. 70), mas sua configuração. Se em Barros tem-se um “ordenamento estritamente aristocrático” (p. 78), em Diogo do Couto, que critica discretamente o processo de expansão portuguesa na Ásia, a configuração é dramática. Assim, “com base na mesma factualidade, cada um constrói sua escrita da história de um modo específico” (p. 79). Os fatos são os mesmos, mas o modo de narrá-los difere de acordo com a “tomada de posição quanto à ordem social” (p. 80). E ainda: “O lugar, portanto, a partir de que escreve não o leva a falsear o que houve, apenas seleciona sua matéria de maneira adequada àquele” (p. 79).

Já a configuração do acontecimento na narrativa ficcional transtorna o real, ao incorporá-lo, irrealizando-o, o que permite perspectivizá-lo e assim melhor criticá-lo.

O texto ficcional, em vez de dar as costas à realidade, a dramatiza e metamorfoseia; a ficção converte em volume e descontinuidade o linear com que, na vida cotidiana, dispomos o mundo; o mundo, isso que está aí; a ficção transtorna as dimensões do mundo, em vez de pôr o mundo entre parênteses (p. 17).

Captando o imaginário e a fantasia do período, a ficção inclui no discurso o tempo que a história não abarca, o tempo que corre, pois Costa Lima lembra e destaca a distinção heideggeriana entre o *historisch*, “i.e., a história dos historiadores”, e a *Geschichtlich*, “o tempo que corre e não cabe em documentos” (p. 394). Ressalta então que o histórico não está apenas nos acontecimentos que a narrativa histórica nos relata, mas que a imaginação também é histórica e o seu espaço discursivo é o ficcional, lembrando:

[...] que os tratados históricos não esgotam o que se inscreve no tempo; que o tempo não se esgota no registro e na análise do que houve; que a própria fantasia, anônima ou autoral, é também histórica, ainda que não ‘caiba’ nas estantes dos arquivos (p. 378).

O textualismo e o sociologismo

Essa discussão das relações entre literatura e história atravessa todo o estudo, acompanhada de outra que cinde a teoria da literatura. No livro, as análises encaminham a possibilidade de uma terceira via nos estudos literários: via que não é nem a da visão desconstrucionista, imanentista ou textualista, que tende a abolir a referência sócio-histórica pois pensa a ficção como autorreferente, nem a da leitura sociológica, que pensa, de um lado o real estabelecido e um sujeito solar cuja intencionalidade não se discute e, de outro, a literatura que viria, após o fato consumado, propor sua narrativa para documentá-lo ou embelezá-lo.

Essa questão entre sociologismo e textualismo é dramatizada na seção final do livro, quando Costa Lima contrapõe análises dos dois tipos a respeito de *Cem anos de solidão*, desmontando-as ambas: “É pois contra o sociologismo e o textualismo que temos trabalhado” (p. 342).

A fímbria de leitura crítica aberta por Costa Lima propõe que a literatura produz um transtorno do real, pois não pensa o contexto como o que circunda o texto, mas como a referência que, de fora, é trazida para dentro do discurso, e nessa incorporação ele se altera, metamorfoseia-se, permitindo que a partir da semelhança e da identificação se possa gerar a diferença. Como a história, a literatura é verdade, que ela no entanto vela para melhor descobri-la ou, nas palavras do autor, o real é o sêmen que a literatura incorpora para gerar o corpo: “o texto ficcional, não sendo guiado pela fidelidade ao contexto que tem por referência, no entanto o dramatiza, i.e., o tem como sêmen do qual se desenvolverá seu corpo” (p. 352).

Essa noção é reiterada diversas vezes inclusive porque sua questão é sinuosa, não evidente, e precisa ser sempre rearticulada para romper com as concepções arraigadas de leitura do literário que, muitas vezes, quando pensa defendê-lo, mais o controla ou naturaliza. Essa postura de Costa Lima é uma das marcas de sua “ilegibilidade” apontada com rara perspicácia por Wlad Godzich (1999).

O “trajeto descontínuo”

Uma das pistas para compreendermos melhor a questão da “ilegibilidade” levantada por W. Godzich pode ser apreendida na enunciação, ou seja, no modo como soa a voz no seu texto, que chamaria talvez enviesada ou melhor dizendo, oblíqua, produtora de desvio ao mesmo tempo que labiríntica, como se houvesse um “engano” na clareza de sua enunciação. A ilegibilidade que se produz à revelia do autor, mas que o seu texto já sabe, se evidencia, a nosso ver, no que anotamos como sendo a sua “gentileza enunciativa”.

Trata-se de um texto muito gentil com o leitor: a todo momento o seu narrador vai dando indicações do percurso que vai desenvolver, **para o desenvolvimento para explicar uma questão**, reposiciona-se caso tenha dado uma impressão que não corresponde à intenção visada, retoma colocações, como se levasse o leitor pela mão nesse caminho labiríntico. Sua enunciação atuaria assim como o anfitrião que recebe muito bem seus hóspedes, pronto a mostrar-lhes a casa de três andares, tendo como meta chegar ao último deles (aproveitando metáfora anotada por Luciana Gama): “Para quem se compraz com o prazer de conhecer, Costa Lima é anfitrião essencial do lugar nenhum da crítica literária, lugar incerto de lugares” (2003, p. 209).

Começando no primeiro andar do texto, esse anfitrião é muito cuidadoso ao observar detalhes não notados e, quando parece que chegou o momento de subir ao segundo andar, ele

se desculpa de antemão dizendo que se deu essa impressão a intenção na verdade era outra, informando que antes é preciso fazer um desvio, descendo ao porão, pois lá há objetos que precisam ser nomeados ou definidos antes que possamos compreender o que vem a seguir. E o leitor apressado de hoje pode se inquietar pelo tamanho do percurso que parece não ter fim, como de fato não tem, assim como um livro seu logo engendra um outro, pois as aberturas não se fecham, antes ampliam a dimensão e extensão da casa, até porque o desvio ou atalho acaba levando a outros desvios. É preciso assim passar por essa prova de perseverança e calma medida se aceitar o jogo enunciativo que seu texto propõe.

Um exemplo dessa enunciação oblíqua encontra-se em uma passagem da seção I, de *O Redemunho*. Para testar a hipótese de que os textos ali analisados não se enquadram em um discurso legitimado à sua época, ele precisa primeiro especular sobre a definição de discurso, para isso tendo antes de lembrar a distinção saussuriana entre *langue* e *parole*, a partir da qual distinguirá o discurso como sendo a grade historicamente configurada de acordo com a finalidade – se pragmática, especulativa ou operacional. Passa então a explicar no que consiste cada um destes fins. Antes ainda de retomar as obras que são tema dessa primeira parte do livro, precisa acrescentar dois pontos, sendo o primeiro uma negativa ou um alerta quanto a ter dado ao leitor uma falsa pista, que ele então precisa retificar, esclarecendo que sua intenção não é aquela que porventura o leitor esteja pensando, mas outra que explicita. Passa então a definir o que é o discurso ficcional, para isso lembrando a concepção anterior aos primeiros românticos, e fazendo uma análise muito fina de passagens de Petrarca (sob o véu do fingimento encontra-se a verdade) e também de Boccaccio, para então, a partir disso, provar que uma leitura alegórica do *Peregrinação*, pertinente em sua época, não daria conta de

sua singularidade, no que aproveita também para responder a objeções de João Adolfo Hansen. Após esses desvios não só retoma as obras que estavam sendo analisadas como introduz o tema central do estudo, a questão do “inominável discursivo”. E assim, como que sem querer, quanto mais seu texto parece afastar-se ou desviar-se do núcleo, sem que percebamos, nos introduz no tema central do livro.

Desse modo, ao contrário da casa tomada, como aquela do conto homônimo de Júlio Cortázar, na qual os cômodos se fecham e os habitantes são expulsos, essa casa discursiva, à medida que vai sendo mostrada, mais se abre para outros corredores, cada porta leva a uma outra e não há cômodo final ou último – no que se constitui efetivamente como um discurso anticomodista, que ele mesmo define como “trajeto descontínuo”.

Assim, mais do que um texto de fronteiras que têm como tema, configura-se antes como um texto de passagens, menos as do *flâneur*, e mais as do arqueólogo que escava subterrâneos e vai encontrando antigos vestígios de outros tempos e textos, trazendo-os à tona de seu tempo para melhor entendê-lo e mais desestabilizá-lo.

Nossa hipótese é a de que parte de sua “ilegibilidade” deve vir desse híbrido entre a gentileza com que convida o leitor guiando-o pelo trajeto e a sinuosidade do caminho que vai ficando mais oblíquo e instável à medida que é percorrido. Daí porque, consciente ou não, seu texto precise ser tanto mais gentil pois sabe ou desconfia que o leitor pode desistir ou abandonar o percurso. Mas não só, o seu texto é tanto mais cuidadoso quanto mais sabe que conduzirá o leitor não para um porto-seguro do saber, mas para, com muita gentileza, ir desestabilizando o seu arquivo de pré-noções que vão sendo, pouco a pouco, desmontadas.

A instabilidade

A voz nos seus textos vem assim como que de um lugar não apenas à margem ou ao lado, mas no meio do caminho no qual, sabemos, há um objeto pedregoso, inarredável, espinhoso às vezes, um princípio corrosivo certamente. Esse núcleo é o que Wlad Godzich tão bem explicitou em seu texto como sendo a ilegibilidade de base nos textos de Costa Lima. Nós, seus leitores, que os citamos e falamos sobre eles, não somos capazes de lê-los. Como assim? Há um apelo constante que não somos capazes de ouvir plenamente, e esse apelo diz respeito à sua teoria do literário como a habitação do humano. É a radicalidade desse apelo, segundo Godzich, que não somos capazes de ouvir, constituindo a sua ilegibilidade.

Acatando essa perspectiva, esclarecemos que nossa leitura se funda na consciência dessa ilegibilidade que, ao mesmo tempo que tentamos compreender, a reafirmamos porque também nos parece que ela é condição da permanência das questões propostas por Costa Lima, e de seu não apaziguamento ou neutralização. Se não é proposital, pois o que o autor busca é antes a circulação social de seus textos, e a gentileza enunciativa prova isso, ela é determinada pela constante instabilidade semântica que os conceitos apresentados na sua obra não deixam estabilizar pois, parece-nos, não se trata para ele de criar um discurso de saber a respeito das obras que analisa, mas de trazer à tona o não saber a partir do qual a mimesis atua.

Desse modo, a instabilidade semântica que a literatura **produz** leva, no seu caso, a **produzir** um pensamento crítico e teórico a seu respeito que, lúcido, antes ressalta a instabilidade, recusando fixá-la ou estabilizá-la, modo mais do que coerente de evitar o controle do imaginário que ele tanto denuncia. Mesmo porque o objeto do desejo visado, a literatura, apresenta-se como um objeto perdido, pois que falha e falta já que atua produzindo vazios que podem ser preenchidos nas leitu-

ras críticas, mas nunca completados, sendo encontrada apenas na oscilação entre o som e o sentido e não na parada que fixa e congela. E como em geral espera-se da crítica literária que estabilize o transtorno que o ficcional provoca, fornecendo aos leitores “pistas” de leitura e interpretações da reta razão, a “ilegibilidade” de um texto que, sem ser desconstrucionista e que recusa a veia barthesiana da crítica como gênero literário, aumenta, pois faz com que o leitor nele não encontre nem a via apaziguadora da crítica interpretativa explicativa normatizadora, nem o prazeroso do texto crítico transgressor de seus limites. O deleite no texto de Costa Lima está na travessia do próprio percurso, que quanto mais descontínuo, mais insiste, nos volteios, contornos e retornos.

Além disso, sua reflexão busca passagens entre aporias, entre posições extremas, nem de um lado nem de outro, mas entre. Assim, por exemplo, denunciando o veto ao ficcional também não propugna a ideia de uma arte livre ou liberta de qualquer regra, pois que arte implica jogo entre identificação e estranhamento, semelhança e diferença, regra e ruptura, e é nesse meio-fio que é preciso livrar a literatura de seus vetos e viver com os limites instáveis de sua moldura sócio-historicamente mutável. Assim também busca a passagem entre os polos da leitura desconstrucionista ou sociológica ou, ainda, a situação delicada do seu pensamento quando busca reencontrar a mimesis sem o pensamento substancialista que a sustenta, sendo que a crítica a esse mesmo pensamento substancialista abole a mimesis.

A ilegibilidade nos seus textos, está certo, pode ser sua tristeza, mas também o modo oblíquo de escapar do controle e do veto: seu núcleo duro é o que impede que seja diluído, sua divergência sempre reafirmada não permite o sepultamento das questões que propõe. Por isso, suas respostas abrem para novas indagações, pois ou mantém o dilema aceso ou a questão em constante desafio, e sua concórdia só se apazigua na

afirmação da divergência, pois há também um caráter bélico nesses textos, textos em luta, pois têm uma causa.

A margem

No caso do *Redemunho*, a sua perspectiva é a de quem escreve à margem do Ocidente, no que se pode identificar a política de sua análise crítica. Do mesmo modo que a “dupla verdade” por ele analisada na primeira seção vai ser fraudada no *Peregrinação* “por dois indivíduos fora do aparato imperial: um errante, o narrador, e seu capitão, um pirata” (p. 111), o escrever à margem do Ocidente, onde se situa a enunciação de Costa Lima, é similar à margem onde se situam estes dois personagens: “fora do aparato imperial”.

Na construção do livro, as margens também ganham importância nas notas de rodapé, como as que trazem o diálogo que o autor estabeleceu com João Adolfo Hansen, seu interlocutor durante a elaboração do trabalho, ou nas que precisam melhor os argumentos, inclusive a “tese central” do estudo (como a nota 4, na página 154). A edição do livro traz, porém um problema: o “Índice temático e onomástico” não coincide, na paginação indicada, com o texto a que deveria remeter. Ou seja, a margem do índice não coincide em nada com o centro do livro, pois o leitor não encontra cá o que buscou lá. Seria esta uma alegoria involuntária?

Avançando um pouco mais, podemos dizer que o embate margem-centro ou centro-margem encontra sua outra via no embate do ficcional, associado às margens da “mentira”, com o discurso da história, associado ao centro da verdade, que o estudo de Luiz Costa Lima incide mais uma vez para realçar o seu ponto de vista crítico, analítico e teórico: é da margem que fala a voz de seu texto e é, portanto, a literatura, ou melhor dizendo, o ficcional, que ganha realce.

Não sei de maior elogio a um livro que pensa a literatura do que dizer que, como teórico, Luiz Costa Lima é um de seus mais intensos defensores. Esse amor nos tempos de cólera atuais não altera o horror que vivemos, mas nos mostra onde podemos ler o inominável e onde se encontra a sua escrita possível. Em tempos em que a literatura, os estudos literários, a reflexão crítica e filosófica parecem banidos de circulação, um livro como este é mais do que auspicioso. Na sua rua de mão dupla, as saídas apontam sempre outras vias possíveis e, nelas, os seus leitores possíveis se cruzam.

O Redemunho, por fim, é um livro notável porque confirma um pensamento que desafia os centros estabelecidos do pensar acomodado, indicando assim que ainda há lugares habitáveis e possíveis, em tempos impossíveis, mesmo que seja à margem da margem das vitórias da conquista.

Nota

¹ Texto inicialmente publicado em *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, I, 1. Vitória da Conquista: Ed. UESB, 2005, pp. 97-106.

Bibliografia consultada

COSTA LIMA, Luiz. 1995. *Vida e Mimesis*. São Paulo: Editora 34.

_____. 2003. *O Redemunho do Horror. As margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil.

GODZICH, Wlad. 1999. "A ilegitimidade de Luiz Costa Lima".

In: ROCHA, João Cezar de Castro e GUMBRECHT, Hans Ulrich (orgs). *Máscaras da Mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. São Paulo: Record, pp. 343-352.

GAMA, Luciana. 2003. "Crítica e poesia em *Intervenções* de Luiz Costa Lima". Revista USP, São Paulo, n. 56.

Os avessos da fala¹

A gente só sabe bem aquilo que não entende.

João Guimarães Rosa

Sua fala avança como um bordado sob o qual se trama, no texto, a captação de um invisível fio indizível, o sentido como insistência...

João Adolfo Hansen

Um dos efeitos mais fortes na leitura de *Grande Sertão: Veredas* é a percepção de ser este um livro tão falante e que, apesar de tanto falar, mais parece confinar com o silêncio, encontrando nesse hiato um de seus modos mais intensos de expressão. É assim que a oralidade escrita da fala ininterrupta de Riobaldo se abre com o travessão que dá início ao romance, e finaliza-se abrindo-se com o símbolo do infinito, como se a fala, a partir de então, continuasse enquanto potência de voz. Nesse sentido, o paradoxo mais impressionante do livro seria o de apontar para o vazio, o nonada, que se tenta preencher, através de uma fala que atua igual quase um calar (Rosa, 1956, pp. 344), pois faz do silêncio sua condição de efetuação; o que faz também com que, por mais que se fale a respeito, o romance escape sempre, retornando enquanto vibração desse silêncio tão falante.

O estudo de João Adolfo Hansen, *OO – A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas* (publicado em 2000, mas escrito em 1978, e defendido como mestrado em 1983), pode ser abordado a partir desse paradoxo beirando o nonsense, da duplicidade ser e (não)ser, entre fala e silêncio. Nos títulos de seus cinco capítulos, é a análise da “fala” que se anuncia: “Uma fala sobre falas”; “A fala agônica”, “As falas na fala”; “As falas da fala”; “As falas do mito/os mitos da fala”. E seu estudo – também ele muito falante pelo que concentra e condensa de falas

no seu interior – vai a cada vez fazendo falar o que há de silêncio e vazio entre tantas falas. Apesar de não vir expresso como um tópico principal do estudo, que se concentra na análise da enunciação, do nonsense, do paradoxo, da alegoria e do mito, a questão do silêncio o atravessa do início ao fim, como um dos modos de atuação do nonada. Por isso, o elegemos aqui como modo de entrada em *OO* e uma de suas traduções possíveis.

O primeiro capítulo, “Uma fala sobre falas”, faz a crítica das leituras interpretativas feitas sobre Rosa até cerca de 1983, e que, como síntese de diversos estudos, seguiam três orientações dominantes: 1. a leitura “realista”, que, em linhas gerais, considerava o escritor um “reacionário”; 2. a leitura “formalista”, louvando o Rosa “revolucionário” da linguagem, lendo o texto como ruptura e descrevendo seus desvios; e 3. a leitura mítica/mística, louvando uma “idêntica Natureza humana” (p. 28), desistoricizando o mito e a ficção.

O texto de Hansen intervém, então, em meio a essas posturas para expor o que elas silenciam, ou seja, os pressupostos nem sempre explicitados de suas falas, mostrando-as como efeito de um texto que as ultrapassa porque está sempre aquém ou além da representação. “Suas operações”, diz Hansen, “não consistem na nomeação como representação e adequação, mas num dispositivo de efetuar a idealidade do sentido, o não-dito, o interdito, o entredito”. Seu estudo analisa a enunciação no romance como uma máquina discursiva que produz o “inexpresso do sentido” e que, por isso mesmo, pode ser ocupado por várias significações sem que nenhuma o preencha completamente. Talvez, por isso, seu projeto tenha sido o de esvaziar o texto de Rosa das representações a ele atribuídas, indicando que estas são convenções, decisões, enquanto apropriação interessada de um material simbólico, e não verdade.

Nesse ponto, é importante compreender a diferença de sua proposta em relação às leituras que pensam a literatura enquan-

to representação. Nestas, pressupõe-se a todo o momento em *Grande Sertão* a noção de representação, mesmo se contraditória, da unidade e identidade de uma referência à realidade histórica, política e social do país; da unidade de um indivíduo, mesmo se problemático; da unidade de um estilo ou de uma língua, sua adequação e verossimilhança. Já a leitura de Hansen aponta todo o tempo para a dissolução, no romance de Rosa, da representação, da identidade, das unidades, da adequação e da verossimilhança. Pensada como acontecimento, apresentação, e não como **re-presentação**, a literatura age nos efeitos que cria, e é sempre uma atuação que é ética, uma decisão que é política, uma efetuação, ainda mais no caso de Rosa, de uma utopia – fazer falar um “indizível”, um impensável, através da reiteração de um princípio negativo que opera dissolvendo as certezas e as múltiplas interpretações. Por isso, ao fazer a crítica das leituras críticas, Hansen mostra como suas determinações tentam abarcar ou conter o indeterminado. Pode-se então compreender melhor sua estratégia ou política de intervenção.

Assim como o sertão é o espaço que “carece de fechos” (GS: V, p. 9), também o texto ficcional atuaria como abertura de um espaço indeterminado, nonada, que vai solapando as determinações binárias: revolucionário/reacionário, sertão/cidade, masculino/feminino, fala/silêncio, sendo nem um nem outro, mas o meio, o vazio, o entre.² Assim também, o texto crítico, ao falar com e não sobre, ao invés de tomar posse do texto como território a ser conquistado e demarcado pela leitura crítica que viria hermeneuticamente revelar seu significado, a leitura proposta nesse estudo atua desterritorializando-se no deserto do sertão, percorrendo-o pelo meio, não para ver o mundo que ele revelaria ou representaria, mas para ver como faz funcionar “a festa das linguagens”, produzindo e inventando outros mundos possíveis, como texto-cosmogonia, sendo ao mesmo tempo nada e estando no nada, enquanto acontecimento e sentido.

Guimarães Rosa, diz Hansen, cria “uma terceira margem da linguagem, a do sentido” (p. 36), que escapa da designação e da significação. Sentido “móvel” e “signo nômade” é também nonada – “como aquele bastão do mestre zen, que fende o ar numa mímica muda, o signo abre uma distância negativa frente a si mesmo, antes de proferir: isso fala” (p. 43).

Trata-se do grande mito literário do século XX, rastreável desde o XIX, e que insere Rosa em pleno coração selvagem da modernidade: desconstruir os cânones da mimese clássica, produzir o literário como diferença pura ou literariedade, como forma da forma de uma percepção em que a palavra mimetiza, em seus ritmos e ondulações, não mais a idealidade de uma significação que foi alçada a sentido prévio, mas a materialidade mesma da Coisa e seu silêncio inumano, neutro (Hansen, 2000, p. 73).

Daí também compreende-se o que é o “OO” – “essa potência de nomear que é nada, mas que é também a infinitude de códigos no livro”, como nos disse em entrevista (Hansen, 2000). Sendo um dos nomes do diabo em *Grande Sertão: Veredas*, “OO” é signo proliferante e polissêmico, também porque, como salienta Hansen: “todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução de OO”, e também o livro – “Lugar do acontecimento do sentido em que a representação se representa no nada” (p. 155).

Tal dissolução não implica, no entanto, que seu texto pensaria o “Nada” como essência metafísica, ou, porque aludindo a uma “linguagem de referência ausente”, aboliria o Real, a História, a Nação, o Povo, mas, entendido como “jogo, superfície, efeito”, o texto seria ele mesmo produtor de real, de história, e de um povo, por vir.

O segundo capítulo, “A fala agônica”, merece especial atenção, pois concentra uma análise da enunciação no romance, explicitando o modo como essa se produz fazendo explodir as distinções sertanejo inculto/ doutor da cidade culto. Em

luta, agon, a fala de Riobaldo produz-se como enunciação coletiva –: “discurso agonístico e bélico, que incorpora o outro e o faz falar enquanto o reduz ao silêncio” (p. 22), [pois] “se sua fala é sonora e tagarela, só o é com o silêncio de falas que imporiam silêncio a falas como a sua...” (p. 50). Hansen explicita assim a estratégia discursiva do escritor, que, para fazer falar o sertão tem de emudecer a fala culta sobre o sertão, incorporando-a e devolvendo-a pelo avesso:

No caso do GS: V, observa-se que o texto todo é um ato de palavra contínuo, em que a representação culta (a do “senhor”) está emudecida, calada, silenciada à força: ela só é dita nos movimentos do não-dizer, só quando incorporada e deglutida é que “fala”, ausência”. [O leitor assim] “assiste aos avessos das falas, à emergência da fala que estava (e está, no real) muda;” [e] “obriga ironicamente o ouvinte a uma situação de silêncio cúmplice, (..) sempre surpreendida e perplexa (pp. 48-49).

Podemos pensar a relação silêncio/fala sendo atualizada por duas estratégias discursivas opostas: uma, para dar voz ao que se encontra emudecido; outra, como dispositivo para emudecer o lado contrário, diferente ou divergente. No primeiro caso, o silêncio atuaria como um intervalo que potencializa a fala enquanto expressão de um indizível, instaurando na comunicação como que um buraco – via paradoxo ou nonsense – que desconcerta quem ouve, pois tira-lhe a referência e os limites, criando um indecidível. No segundo caso, tem-se uma política que elimina o adversário, negando-o numa ausência total de diálogo. No caso de *Grande Sertão: Veredas*, podemos dizer que o primeiro modo de estratégia discursiva atua para neutralizar os efeitos do segundo. Se o sertão sempre foi silenciado – enquanto indizível –, precisa usar as armas, quer dizer, as falas, do inimigo que o silencia, a seu próprio favor. É isso que o texto de Hansen leva a pensar quando expõe o modo como Riobaldo vai incorporando a fala culta, virando-a do avesso pela paródia,

desconstruindo-a, e retirando dela o que havia de certezas do cogito, para reafirmar constantemente que “tudo é e não é”.

Na sequência, em breve resumo, temos: no capítulo três, “As Falas na Fala”, analisa os procedimentos da analogia e da paráfrase, do jogo com o sinônimo e com o homônimo, o paradoxo e o sentido enquanto nonsense. O capítulo 4 analisa os procedimentos alegorizantes que criam uma língua sempre incapturável, porque quanto mais se enche de significações, mais se esvazia no nada. No capítulo 5, o mito enquanto “passado vivido como um futuro” é lido como sintaxe, e não conteúdo, da fala de Riobaldo, cuja figura é o círculo, numa narrativa que se constrói como “teológico-política”.

Assim, seguindo as falas do silêncio nesse estudo, teríamos: 1. Enquanto indeterminado, indizível e inexpresso, o sentido seria a matéria vertente que se furta às falas críticas que buscam delimitar sua “verdade”; 2. O silêncio como estratégia da enunciação que faz falar o sertão sem voz; 3. O silêncio tão falante como paradoxo, sempre aquém da designação (“o que é que diz o farfal das folhas?”[GS: V]), além da significação (Deus), ou meio diabólico (como diz Hansen: “O diabo é essencialmente falante, ainda que seu modo seja o silêncio” [p. 90]). 4. O silêncio como alegoria, fala que diz uma coisa para significar outra, “técnica da imagem sensível produzindo um “inexpresso” (p. 77), imagem produzida como força sem mediação de forma, utopia, “arte de muita arte”, “espécie de ficção da literatura” (p. 122).

Apêndice

Até ser editado em livro, esse estudo de João Adolfo Hansen só podia ser encontrado nas estantes da biblioteca de Letras da USP, o que não impediu que fosse passando e permanecendo, como intervenção crítica influenciando outros estudos sobre o autor de *Grande Sertão: Veredas*. Silenciado, no fundo

escuro da estante por dezessete anos, fez-se ouvir de dentro de seu silêncio falante ou de sua fala muda, a se propagar como força negativa ou diferencial (algumas vezes diluído, outras incompreendido ou simplesmente não lido) justamente por ser tão falante quanto mais calado. Enfim, aí está *OO*, e ele vem assim, escapando pelo buraco não esburacado e retornando como invisível fio indizível, que a gente não entende bem (no duplo sentido de compreender e ouvir), a não ser como voz muda falando de dentro do seu sertão: O senhor sabe o que o silêncio é? (GS: V, p. 319): “Mas, como vou contar ao senhor? O senhor não sabe, o senhor não vê. (...) Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? (...) O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar” (GS: V, pp. 448-449).

Notas

¹ Texto publicado na *Revista Scripta*, V, 2002, pp. 450-454.

² Para uma análise do “terceiro excluído”, silêncio, hiato, vazio que suplanta as dicotomias, e sua relação com o paradoxo e o chiste, veja-se a análise do texto “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka, por David E. Wellbery (1998); e também sua relação com a mimesis, proposta por Luiz Costa Lima (2000).

Bibliografia consultada

COSTA LIMA, Luiz. 2000. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

HANSEN, João Adolfo. 2000. *O O – A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. Prefácio de Leon Kossovitch. São Paulo: Ed. Hedra.

_____. 2000 a. “Grande Sertão de Rosa na leitura de Hansen”. Entrevista a Marília Librandi Rocha. In: Caderno 2, *O Estado de São Paulo*, 7 de maio.

ROSA, João Guimarães. 1956 [1992]. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.

WELLBERY, David E. 1998. *Neo-retórica e Desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.

O “caso” Sousândrade na história literária brasileira¹

O poeta Joaquim de Sousa Andrade (nascido em 1832, no Maranhão, e falecido em 1902), autor de uma obra poética que se inicia em 1857, com os poemas “Harpas Selvagens” e chega até 1893 com o poema “Novo Éden” (contemporâneo de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e José de Alencar, entre outros), e que, segundo consta, para dar uma sonoridade grega e ficar com o mesmo número de letras do nome Shakespeare, altera o seu nome para Sousândrade (Campos, 1999, p. 535), tornou-se um “caso” importante na revisão da história literária brasileira como representante da injustiça poética que acomete muitos escritores: o de não serem lidos no seu tempo de vida, seja por fugirem à tônica literária dominante, seja por não corresponderem à expectativa de leitura da época, seja por não integram grupos ou, como se diz, por terem nascido no tempo e no lugar errados. Sabemos que a narrativa habitual da história literária registra o caso dos escritores muito louvados em seu tempo e depois esquecidos; o caso dos esquecidos, que são mais tarde recuperados, e o caso (não registrado) dos esquecidos pelos esquecidos, ou seja, daqueles que não são levados em conta, nem antes nem depois, e cujas obras se perdem para sempre. Nessa história, Sousândrade ocupa o lugar já clássico (apesar de bastante romântico) do *poète maudit*, à margem, lido e louvado *post-mortem*. Como, aliás, ele mesmo adiantou quando, num dos prefácios ao poema *O Guesa*, escreveu: “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘o Guesa Errante’ será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (1877).

Podemos ler esta frase como uma fábula, através da qual o poeta “inventa” o seu leitor no futuro ao anunciá-lo, cinquenta anos antes. Como uma mensagem na garrafa lançada ao mar da posteridade, podemos imaginar que, cinquenta anos depois, aqueles que a encontrassem na areia da praia se sentiriam legitimados e escolhidos como leitores, imbuídos de uma missão: mostrar ao mundo o seu achamento. A fábula, porém, só se torna realidade “passados já mais de sessenta anos da morte do autor”, como escrevem Augusto e Haroldo de Campos, na nota à primeira edição do livro *ReVisão de Sousândrade* (1964). E em texto de 2001, incluído na terceira edição do mesmo livro, a referência aparece com maior precisão: “Na realidade – escreve Haroldo de Campos –, “se considerarmos a data da *ReVisão*, a incompreensão que amargurava o poeta durou 87 anos, excedendo, de muito, a sua previsão pessimista” (1999, p. 550, nota 18).

Esses comentários, ecoando a frase de Sousândrade, confirmam os efeitos bastante concretos da “fábula” dos leitores intencionados e finalmente encontrados pelo poeta. E foi assim que, ao ser recolhida por Augusto e Haroldo de Campos, em 1960/1961, a mensagem foi aberta e, com os fragmentos dos papéis, foi feita a “montagem”, de modo a restituir e a fazer reviver as palavras do poeta-náufrago. O ensaio que eles então publicam no *Correio Paulistano* intitula-se justamente “Montagem: Sousândrade”, que, ampliado, vai se transformar no texto “Sousândrade: o Terremoto Clandestino” que abre o livro *ReVisão de Sousândrade*.

Na mesma época, outros leitores também encontravam a mensagem. Um deles, Luiz Costa Lima, por volta de 1958, de passagem por São Luís do Maranhão, lê, na Biblioteca do Estado, o poema “O Novo Éden” (1893), e é o primeiro a encontrar o manuscrito do poema “Harpa de Ouro”,² mais tarde editado no volume *Inéditos* (Williams, Moraes, 1970). Intrigado com essa poesia diferenciada em relação ao padrão

romântico, ao viajar para a Espanha leva consigo uma cópia de *O Guesa*, e a mostra a João Cabral de Melo Neto, que depois lhe informa a respeito do ensaio recém-publicado dos irmãos Campos (Costa Lima, 1999). Em 1962, de volta a Recife, Costa Lima publica um resumo do texto dos Campos na revista da Universidade Federal de Pernambuco e escreve o artigo “O campo visual de uma experiência antecipadora”, que vai ser incluído no *ReVisão*.

Quando a mensagem é aberta, revela-se um caso de injustiça poética. Como tal, dá lugar a um processo e o livro *ReVisão de Sousândrade* constitui a principal peça de defesa. Escrito com o objetivo de “romper o ‘blackout da História’ e a ‘barreira de silêncio’” (p. 24), foi lançado em 1964, em quinhentos exemplares, trazendo antologia de poemas, glossário acompanhando o Canto X (intitulado pelos Campos “O Inferno de Wall Street”, a partir de verso do próprio poema), os textos críticos de Augusto e Haroldo de Campos e de Luiz Costa Lima, bibliografia e síntese biográfica, preparadas por Erthos Albino de Souza.

Sendo um processo (“Revisão de um processo de olvido”), sempre é possível juntar novas “provas” a seus “autos”, reabrindo-se o caso. O livro é então ampliado e reeditado pela Nova Fronteira, em 1982, e volta agora em 2002, em comemoração ao ano do centenário de morte do poeta, na sua terceira edição revista e ampliada, publicada pela editora Perspectiva. Dois novos ensaios críticos, “A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade”, de Haroldo de Campos (publicado na *Revista USP*, n. 50, em 2001), e “Ecos do Inferno de Wall Street”, de Augusto de Campos, juntam-se aos outros quatro textos dos anos 60 publicados nas edições anteriores (“Sousândrade: O Terremoto Clandestino”, “De Holz a Sousândrade”, de Augusto e Haroldo de Campos, “O Campo visual de uma experiência antecipadora”, de Luiz Costa Lima, e “Sousândrade: formas em morfose”, de Haroldo de Campos). Foram atualizados os glos-

sários que acompanham os Cantos II e X de *O Guesa* e Diléia Zanotto Manfig cuidou da atualização da bibliografia do poeta. Consta também nesta edição a tradução de 160 das 172 estrofes do Canto X para o inglês, realizada por Robert Brown.

Na Antologia, encontram-se oito (dos 46) poemas de *Harpas Selvagens* (1857); dois poemas (dos 43) de *Eólias*, trechos do último poema, *Novo Éden*, e uma seleção de trechos de onze cantos de *O Guesa*, acompanhado de uma sinopse temática (o poema foi composto ao longo de trinta anos e possui treze cantos). O destaque fica para os episódios “Tatutureka” (parte do Canto II) e “Inferno de Wall Street” (parte do Canto X), que vêm acompanhados de **glossário atualizados** e das introduções (“Memorabilia”).

Assim, enquanto **o Sousândrade** não vem de corpo inteiro em edição completa de suas obras, podemos reler partes dele na Antologia proposta e reler, além dos novos, os ensaios críticos que o tiraram do olvido há cerca de quarenta anos. Com isso, assinalamos a primeira questão desta resenha: falar na bela edição, com suas 654 páginas, e lamentar, a partir da mesma, a ausência de uma edição integral de *O Guesa* e dos outros poemas do autor, que deveriam estar à disposição dos leitores interessados, até porque a função inicial do *ReVisão*, que foi a de “repor em circulação” os textos do poeta para que não caíssem no esquecimento, foi cumprida a contento.³

Propomos então rever com olhos novos o *ReVisão*, tentando compreender as estratégias enunciativas usadas no momento em que foi lançado há quarenta anos, e a noção de tempo implícita nesta ação de re-ver, para indagar se seriam possíveis outras estratégias de leitura hoje.

Lembraria inicialmente que as condições de produção do livro, na época de sua primeira edição, integravam o projeto mais amplo de uma poética de invenção (realçando os poetas “inventores”, segundo a classificação de Ezra Pound) e uma história sincrônica funcionando como a “invenção” dos pre-

cursores pelos pósteros, segundo as releituras do cânone realizadas pelos poetas-críticos modernos. Poucos anos antes, em 1958, os autores do *ReVisão* tinham lançado o “Plano-piloto para poesia concreta” e, em 1965, um ano depois da primeira edição do *ReVisão*, publicam a *Teoria da poesia concreta*. Assim, ao mesmo tempo em que estão afirmando sua poesia, fazem a reavaliação da história literária segundo os critérios que interessam à sua poética e unindo assim suas atividades de poetas-críticos-tradutores.

Como demonstra Leyla Perrone-Moysés, em estudo a respeito das releituras do cânone propostas pelos poetas-críticos no século XX, diferente da crítica institucional que costuma ser menos judicativa, a crítica dos escritores-poetas “confirma e cria valores” (1998, p. 11) e para isso costuma usar uma estratégia discursiva afirmativa e polêmica. Essa postura é confirmada no prefácio à segunda edição, datado de 1979, quando escrevem: “este livro criou um ‘caso’ na crítica literária brasileira, propondo em termos deliberadamente provocativos, sem a tibieza cautelar do escolasticismo acadêmico, a reavaliação do olvidado autor do *Guesa*” (p. 15). Essa estratégia enunciativa autoafirmativa volta nesta terceira edição, reafirmada por Haroldo de Campos (no novo ensaio datado de 2001): “A revisão mais espetacular do passado literário brasileiro é a que ocorreu no início da década de 60 em torno da figura do poeta maranhense” (p. 535).

Assim enunciados os argumentos, não há como o leitor não se posicionar a favor ou contra a “provocação” ou o “espetacular”, estabelecendo-se uma espécie de enredo que pode ser chamado, lembrando o título de um filme famoso, “guerra nas letras”, envolvendo Sousândrade, a crítica e os leitores, pois quase invariavelmente as discussões a respeito do cânone envolvem uma citação ao poeta maranhense, dividindo as opiniões.⁴

No primeiro texto, “Sousândrade: O Terremoto Clandestino”, Augusto e Haroldo fazem uma análise estilística minu-

ciosa, usando o método comparativo. Relendo com atenção nota-se que o texto segue à risca as propostas do poeta e crítico de sua eleição, Ezra Pound, que no *Abc of Reading* defende a leitura comparativa (que ele chama de método ideogramático), assim como a poética e a história sincrônica (que revê o passado pelo ponto de vista do presente, selecionando aquilo que interessa para a prática poética atual). A análise segue a distinção poundiana entre “melopeia” (quando analisam os aspectos microestilísticos de som e ritmo na poesia de Sousândrade); a “fanopeia” e a “logopeia” (quando analisam a imaginação visual e o “estilo metafísico-existencial” e o “coloquial-irônico”).

A sucessão de exemplos muito competentemente exposta vai convencendo o leitor a respeito de um Sousândrade “barroquista”, “imagista”, “haicaista”, “cinematográfico”, “realista-mágico”, “ideogramático”, poundiano, joyceano, às vezes oswaldiano, outras, marioandradino, com uma visão existencial próxima a Hölderlin, F. Pessoa e Mário de Sá Carneiro, mais o estilo coloquial-irônico que lembra J. Laforgue e Cesário Verde... Em meio a tanta comparação, no entanto, pode-se gerar o efeito contrário ao que se pretende, levando o leitor a perguntar, afinal onde está o Sousândrade. Tal ocorre porque o método comparativo atua procurando as semelhanças: Sousândrade é semelhante a X, Y, Z, A, B, C, e, por isso, se insere na tradição W (dos poetas-inventores). Assim, enquanto seus autores procuram a todo custo a semelhança, a semelhança, o leitor se sente impelido a solicitar: a diferença, a diferença. O resultado é que o poeta de que estão a falar acaba por aparecer com a imagem muito próxima à do repertório de quem o está lendo. Não por acaso, a comparação mais insistentemente afirmada é a que estabelecem entre Sousândrade e Ezra Pound por causa dos cantos II e X do primeiro e dos *Cantares* do segundo, que é, como dissemos acima, o poeta-crítico que com seu *Paideuma* mais influência teve na concepção e na escrita deste *ReVisão*.

Fortuna crítica

Diríamos também que isso ocorre porque seus autores, atuando como os advogados de defesa do poeta, tendem a exagerar características do que se quer defender para assim conseguir a “absolvição” do que antes era condenado. Sousândrade era, até início dos anos 60, tido como um “poeta menor”, autor de uma obra irregular, com momentos intrigantes e algumas passagens excelentes. Como lembram os Campos (23 e ss.), nas histórias literárias que se constituem no século XIX, José Veríssimo repudia o poeta junto com a condenação que faz do Simbolismo. Sílvio Romero, em 1888, firma a visão que ficou até hoje de um Sousândrade irregular, a quem faltaria “destreza e habilidade da forma”, com “alguma estrofe excelente”, reconhecendo que escapava da “toada comum” e recomendando a leitura integral de *O Guesa Errante*. Camilo Castelo Branco, no *Cancioneiro Alegre* (1887), diz tratar-se de “o mais extremado, mais fantasista e erudito poeta do Brasil na atualidade”. No século XX, nos anos 30, os artigos de Humberto de Campos, João Ribeiro, e dos poetas maranhenses, conterrâneos de Sousândrade, Clarindo Santiago, Astolfo Serra e Raimundo Lopes, trazem mais informações sobre sua vida e obra. Em 1956, Fausto Cunha faz a primeira leitura crítica moderna sobre o poeta, ressaltando a “tremenda importância histórica” de Sousândrade e comparando suas invenções vocabulares a Ezra Pound e a Joyce (cf. citação p. 63). No entanto, também alega a pouca inteligibilidade e o desnivelamento estético, que seriam fruto de um “desarrazoado patológico”. Edgard Cavalheiro, em texto de 1957, faz um paralelo com Oswald de Andrade e, em 1959, Antonio Candido, no *Formação da Literatura Brasileira*, o situa entre os “menores”. Apesar de não citada, há a breve apreciação de Manuel Bandeira (em *Apresentação da Poesia Brasileira*, 1946), que considera as in-

venções do poeta de gosto duvidoso, falando n“O fluxo do mais enfadonho estilo discursivo romântico”.

Chegamos então à atual (lembre-se, de 1964) revisão, que reavalia os poetas passados opondo “tradição petrificante” x “inovação revificante”, e que inverte a noção de ser ele um “poeta menor”, ao dizer e provar tratar-se de um poeta maior, alegando que o que há de válido na sua produção supera, e muito, as suas irregularidades e o seu lado enfadonho.

Pelo que fez, sobretudo nos Cantos II e X de *O Guesa*, Sousândrade valeria quase por todo o Romantismo brasileiro. E aqui vem a principal argumentação: o poeta estava à frente de seu tempo; ele é precursor da poesia moderna, antecipa, adianta-se ao que será produzido mais tarde e também autonomiza nossa literatura antes da Semana de Arte Moderna. E, por ter sido o primeiro, por se antecipar, não poderia mesmo ser lido em seu tempo (cf: “obra que não teve nem poderia ter o auditório que merecia. Simplesmente escapava ao limiar das frequências da sensibilidade de seus contemporâneos”, pp. 23-24).

O *ReVisão* altera de fato a recepção, como lembra Haroldo citando Alfredo Bosi (que destaca o “espírito originalíssimo”, a “assombrosa intuição dos tempos modernos” e a “novidade” dos “processos de composição” dessa poesia), e Massaud Moisés (que o situa como “a voz mais poderosa da poesia romântica e uma das mais altas e vibrantes da Literatura Brasileira” (cf. p. 537).

Da ReVisão para a Visão

Nesse processo, o texto “O campo visual de uma experiência antecipadora”, de Luiz Costa Lima, completa o dos irmãos Campos pela diferença. Enquanto estes acentuam a “re-visão”, ele se preocupa em entender qual era a “visão” de Sousândrade, pois, mesmo se afirma a ideia da antecipação do poeta, não se detém nela, quando diz que: “Analisar, pois,

apenas sua antecipação é ver parcialmente o seu problema” (p. 493). O “campo visual” refere-se à percepção de mundo que se projeta no texto e que, no caso de Sousândrade, distancia-se do “campo visual” comum aos românticos brasileiros. Assim, em oposição à autopiedade, o crítico detecta em Sousândrade o sentimento do drama, e também a “dimensão política de seu pensamento”, assim como o seu indianismo pan-americano distante do índio-cavaleiro-medieval. Do mesmo modo, em oposição ao alheamento da realidade e ao culto do eu, detecta a visão antiburocrática e antissedentária, lembrando que Sousândrade viveu em constante peregrinação (como o herói de seu poema, o “guesa”, o “sem lar”), tendo viajado pela França, Bélgica, Estados Unidos (onde viveu por mais de dez anos), Chile, países cisplatinos, só se fixando de volta na Quinta da Vitória, no município de Alcântara, no Maranhão, quando já não tem mais rendimentos para sustentar suas viagens. Desse modo, Costa Lima traz nuances ao “caso”, quando diz que: “estudando a obra de Sousândrade chegaremos à conclusão de que ela é o produto de um grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão” (p. 465).

O interessante no seu texto é demarcado por essa vírgula: “um grande poeta, fracassado”. Esse fracasso, segundo ele, viria do fato de Sousândrade não ter encontrado ambiente disposto a acolhê-lo, nem uma tradição na qual poderia avançar sua percepção diferenciada da realidade.

A discussão fica mais interessante porque mostra o dilema, as contradições e as dificuldades de ser um poeta (ou um crítico, ou um pensador) deslocado no local em que se encontra e que não integra nenhum “coro dos contentes” (na expressão do próprio Sousândrade, que se encontra no Canto II, do *Tatuturema*). O isolamento de Sousândrade, a sua diferença em relação aos demais, a sua solidão é o que fizeram dele um grande e fracassado. Aqui também, apesar de Costa Lima não

avançar nesse sentido, pode-se ler o “fracasso” como mais um sinal de sua “modernidade”, pois, como se sabe, a poesia moderna é marcada pela consciência mesma de sua impossibilidade.⁵ A obra de Sousândrade aparece então como fragmentária, cheia de altos e baixos (mesmo se os altos superem os baixos), e Costa Lima, a partir de texto de L. Goldmann, propõe uma discussão importante a respeito do fragmento e sua relação com o trágico (cf. p. 493)

Perguntamos então: após a *ReVisão*, Sousândrade deixa de ser um “grande poeta, fracassado”? A *ReVisão*, sem dúvida, reabilita o poeta e a sua poesia, mas não é capaz, e nem poderia, afastar o seu “fracasso”, pelo simples fato de que ela é feita após, e não é possível voltar no tempo e dizer ao poeta que ele estava enganado – que ele não seria lido cinquenta anos depois, mas que ele estava sendo lido ali naquele momento mesmo. Não há *ReVisão* capaz de tirar a tristeza do poeta, apesar de que nós hoje podemos nos alegrar lendo Sousândrade. Ou seja, não há *ReVisão* capaz de eliminar a distância entre quem lê hoje de quem escreveu ontem. E com isso chegamos ao ponto que nos importa discutir, como um modo de contribuir nesse processo numa leitura de hoje: a noção de tempo e, portanto, de história literária que embasa a visão da *ReVisão*.

E que começa com essa partícula “Re”: rever, reler, recuperar, **re-abilitar**, quando os presentes voltam ao passado para **re-pensá-lo** com os critérios de hoje. Ao Re, junta-se o Pré (de prefigurador) e o Ante (de antecipador), nos termos insistentemente usados por Augusto e Haroldo de Campos (“invenções premonitórias do futuro da poesia”, p. 32; “uma antecipação do ramo ‘coloquial-irônico’”, p. 45; “em premonição mais uma vez a linha Pound-Eliot da poesia atual”, p. 85; “numa linha de precursão ao futurismo”, p. 118; “posição precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual”, p. 123; “Sousândrade alcança aqui, antecipadoramente, uma dicção digna de Fernando Pessoa”, p. 528; “epigramas do pre-

monitório ‘Inferno de Wall Street’”, p. 567; “um texto sob vários aspectos precursor da estilística poundiana”, p. 567).

O que nos leva também a perguntar: é o poeta que se adianta ao que vai acontecer no futuro ou é o futuro que acentua (ou não) procedimentos já praticados antes? Quer dizer, não é possível inverter, dizendo que é a leitura posterior que vê a antecipação, obviamente não planejada pelo poeta, que pensava e queria ser lido em seu tempo mesmo? É por isso que, ao realçar a antecipação, tanto os Campos como Luiz Costa Lima têm de partir do pressuposto de que o poeta não poderia, por isso mesmo, ser entendido em sua época. Fazendo assim eles reforçam e de certo modo “desculpam” o passado. Como exigir que a época e o pensamento nela dominante **compreendes-se** uma poesia “antecipadora” como a de Sousândrade? Mas, se ele pôde compor o que compôs, sendo alguém de seu tempo, mesmo se antenado com referências e uma visualização que outros não abarcavam, presume-se que suas “inovações” também faziam parte do horizonte da época, mesmo que não fossem as do horizonte de expectativas dos leitores e autores românticos brasileiros.

Essa questão é comentada por João Adolfo Hansen (1993), quando diz:

Por que um indivíduo, Sousândrade, e não outros da sua sociedade, era capaz de ter essa percepção, se a mesma é cultural ou coletiva. (...) Parodiando Marx, se foi possível inventar tal forma no século XIX, isso não teria ocorrido justamente porque sua recepção podia ser solucionada? Ou seja: não estaria necessariamente incluída nos modelos da cultura que a ignorou e fez fracassar?

Essa colocação é fundamental na nossa leitura porque sugere que a percepção de Sousândrade não seria extravagante, mesmo se diferenciada, e que poderia ser incluída nos modelos da cultura que a ignorou e fez fracassar. Portanto, ao contrário

da noção da antecipação, essa leitura permite que se questione a não-recepção de Sousândrade pelos seus contemporâneos. Se pensarmos que o poeta não antecipou, mas que percebeu o que era possível perceber e realizar em seu tempo, isso não lhe tira, ao contrário, aumenta o mérito de sua sensibilidade poética que foi capaz de configurar ou capturar o movimento que estava lá em circulação, mas não recebera ainda sua forma poética correspondente e que portanto **a sua concepção e prática literária estava sintonizada** no seu próprio tempo com outras possibilidades que a historiografia literária unificadora não poderia registrar, pois seus parâmetros eram outros e Sousândrade escapava certamente a esses parâmetros.

No *ReVisão*, Augusto e Haroldo de Campos destacam a “reabordagem sincrônica”, que embasa sua concepção de história, e o caráter “premonitório da linguagem sousandradina” (p. 15), que antecipa a poética moderna. Identificamos aqui um curto-circuito, que se revelaria na seguinte indagação: se a argumentação quer mostrar de que modo o antes prefigura o depois, está-se operando com uma noção diacrônica que implica uma narrativa linear e progressista, e que vai, portanto, de encontro à simultaneidade de uma abordagem sincrônica. Ou seja, como fazer uma leitura sincrônica, se ela parte de uma visão diacrônica? Ou, como a partir de uma leitura diacrônica, dizer que a história que se conta é sincrônica? Sabemos que a sincronia refere-se ao presente de quem está lendo e que, no ponto do agora em que se encontra, pode ter uma visão em re-trospecto, que mostra e seleciona aquilo que do passado permaneceria vivo e atuante hoje, situando-se contra o historicismo que iria ao passado para colecionar uma série ou um rol de nomes e obras sem efeito para a produção presente. A poética sincrônica justifica assim também o fato de serem escolhidos trechos que importam aos presentes, independente do conjunto da obra. Acontece que o paradigma da invenção, por exemplo, que preside as escolhas operadas pelos Campos, entendidos como um

lugar de leitura que reúne um grupo, um campo de pessoas que partilham com eles a mesma visão, pode não corresponder ao que outras pessoas, do mesmo tempo presente que eles, tenham em relação ao que lhes importa hoje do passado.

Para sair desse curto-circuito, seria preciso um esforço de leitura capaz de operar uma visão sincrônica, não a partir dos critérios do nosso tempo presente hoje, mas tentar ao máximo alcançar uma visão sincrônica do passado como passado, ou seja, indagar qual era a visão sincrônica ao tempo de Sousândrade, numa espécie de viagem no tempo, como se fosse possível para nós, hoje, aterrizar no passado de 1858, por exemplo, e percebermos os muitos tempos que havia naquele tempo, as muitas vozes coexistentes naquele tempo e seus conflitos. Ou seja, seria a tentativa de buscar uma visão sincrônica sem diacronia (sem pensar num antes e num depois), mas pensar num durante.⁶ Talvez então fosse possível perceber aquilo que sugeriu Hansen ao comentar o texto de Luiz Costa Lima, se não seria possível solucionar a recepção naquele tempo mesmo, impedida pela leitura dominante, que abafava outras possíveis, mas também atuantes, assim como hoje, e parece que em qualquer tempo, pois a tendência da narrativa histórica é nos transmitir uma visão que unifica as diferenças e busca as semelhanças. A partir do “caso” Sousândrade podemos trazer essa indagação para o nosso presente, perguntando: quem são os olvidados de hoje que amanhã podem ser os que serão “recuperados” ou “revistos”? Quais as visões dominantes hoje (na arte e na crítica) que não permitem que vozes dissonantes apareçam, seja porque não participam de tais ou quais grupos, seja porque não integram o “coro dos contentes”? Seria preciso então pensar em uma história que opere na multiplicidade de visões e não no uno (lembrando o rizoma de Deleuze e Guattari), **ao invés de uma história arborescente na qual as raízes existem para chegar ao cume da copa, mas** uma história na qual possam entrar e se multiplicar as ervas daninhas que são justamente as que costumam ser arrancadas.

Sabemos que estamos em um tempo em que a literatura, seu ensino, sua história vive uma crise radical. É possível que tenhamos chegado tarde demais ou talvez cedo demais; nesse meio tempo que é o nosso precisamos buscar estratégias de sobrevivência. Discutir e ler livros como esse é uma delas. Encerro comentando os outros textos críticos do livro.

Em “De Holz a Sousândrade”, Augusto e Haroldo traduzem o poema “Marinha Barroca”, do poeta alemão Arno Holz, que, pelas invenções léxicas, se aproxima de Sousândrade, com seus compostos como “florchamega”, “lúcido-insano” “longe-olhando” “riso-sem-rir”, pois ambos criam, como dizem os Campos, “palavras-ilhas, palavras-coisas, carregadas de eletricidade” (p. 510).

No texto “Sousândrade: Formas em Morfose”, Haroldo de Campos analisa a atomização extrema do poema “**Harpa de Ouro**”, da última fase da poesia sousandradina, concordando com a avaliação de Costa Lima sobre o seu “fracasso estético”, mas destacando alguns dos belos fragmentos entre as quase oitenta páginas do poema.

No ensaio “A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade”, de 2001, Haroldo discorre sobre esse “poema transamericano”, comparando os trajetos do poeta e de Alexander von Humboldt, destacando a influência do relato de viagem no poema e comparando a “visualidade imagética” do *Guesa* com os “quadros da natureza” descritos pelo naturalista alemão, e com o poema “Canto General”, de Pablo Neruda (1950), único a abarcar um projeto transamericano como o de *O Guesa*. O leitor acompanha o relato de Humboldt, o poema de Sousândrade e o de Pablo Neruda a partir da presença em todos eles da descrição da Cachoeira Tequendam, que Haroldo vai revelando e relacionando.

Em “Ecos do Inferno de Wall Street”, Augusto de Campos esclarece passagens de difícil leitura e compreensão do Canto X, desvendando o enredo de algumas estrofes e desta-

cando que esse poema de Sousândrade “é único no mundo” (p. 576). Finaliza aproximando o Inferno de Wall Street e a ilha de Manhattan atacada em 11 de setembro “no seu epicentro financeiro – apocalíptico episódio que certamente poderia ser acrescentado ao mosaico sousandradino, pudesse o tempo recuar até os seus dias” (p. 576).

Notas

¹ Texto publicado na *Revista da USP*, 56, pp. 213-220.

² Sobre a história do manuscrito do poema “Harpa de Ouro”, cf. Campos, Haroldo, 2002, pp. 519-520, notas 1 e 2.

³ Em 1990, grupo de estudos reunindo Angélica Chiappetta, Isabel de Lorenzo, João Angelo Oliva Neto, Paulo Martins e eu, orientado pelo prof. João Adolfo Hansen, fez a atualização ortográfica e notas para uma edição de *O Guesa*, mas o material entregue para edição em cópia única em xerox da época parece que se perdeu, inserindo-se assim na crônica marcada pelo “constante *achar perder*, que parece acompanhar tudo quanto se refira a Sousândrade”, segundo comentário de F. Williams a respeito do poema “Harpa de Ouro”. Hoje, o pesquisador Carlos Torres, que estuda a obra de Sousândrade desde 1977, prepara uma edição crítica de *O Guesa* e uma versão em CD-ROM do poema (2002).

⁴ Para se ter uma ideia dos afetos e efeitos envolvidos no “caso” Sousândrade, veja-se a posição radicalmente contrária de Alexei Bueno (2002), a posição a favor de Claudio Daniel (1998) e a apropriação poética de uma expressão do poeta por Caetano Veloso na música “Manhatã” (CD *Livro*).

⁵ Nesse sentido, cf. o ensaio de Shoshana Felman, “Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!” (1978).

⁶ Cf. nesse aspecto a noção de “destemporalização” proposta por Hans Ulrich Gumbrecht e praticada no seu livro *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*. São Paulo: Record, 1999.

Bibliografia consultada

BUENO, Alexei. 2002. “Carta aberta aos poetas brasileiros”. In: *Jornal do Brasil*, 31 de janeiro.

- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. 2002. *ReVisão de Sousândrade*. Textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia. Colaboração de Diléia Zanotto Manfig, Erthos A Souza, Luiz Costa Lima e Robert E. Brown. 3a. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de. 1999 [2002]. “A peregrinação transamericana do Guesa de Sousândrade”. In: *Revisão de Sousândrade*. Ed. cit., pp. 535-564.
- CLAUDIO DANIEL. 1998. “A poética sincrônica de Sousândrade”, In: edição on line. Consultado em 2002. <http://www4.gratisweb.com/popbox/cdsousandrade.htm>.
- COSTA LIMA, Luiz. 1999. “Um poeta (in)existente”. Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 17/07 e 14/08.
- _____. 2002. “O campo visual de uma experiência antecipadora”. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. Ed. cit., pp. 461-504.
- FELMAN, Shoshana. 1978. *La Folie et la Chose Littéraire*. Paris: Seuil.
- HANSEN, João Adolfo. 1993a. “Edição Crítica Resgata Íntegra de O Guesa”. Suplemento Literário Cultura de *O Estado de São Paulo*, a. 8, p. 1, 31 jul.
- _____. 1993b. “Etiqueta, Invenção e Rodapé: o Guesa de Sousândrade” (mimeo).
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. 1998. *Altas Literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TORRES, Carlos. 2002. “Nas pegadas do Guesa”. Entrevista a Maurício Santana Dias, Caderno *Mais!*, *Folha de São Paulo* (21/4), pp. 5-6.
- VELOSO, Caetano. “Manhatã”. CD *Livro*.
- WILLIAMS, Frederick e MORAES, Jomar. 1970. *Sousândrade – Inéditos*. São Luís do Maranhão: Ed. Sioge, Departamento de Cultura do Estado.

