

Cid Ottoni Bylaardt

*Literatura*  
e esvaziamento  
da *História*  
ensaios de Literatura



Cid Ottoni Bylaardt

*Literatura*  
e esvaziamento  
da *História*  
ensaios de Literatura



| São Paulo | 2023 |



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B993I

Bylaardt, Cid Ottoni.

Literatura e esvaziamento da História: ensaios de literatura / Cid Ottoni Bylaardt. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-755-6

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97756

1. Literatura. 2. Ensaios de literatura. 3. Literatura brasileira.  
I. Bylaardt, Cid Ottoni Bylaardt. II. Título.

CDD 890

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura.

Jéssica Oliveira – Bibliotecária – CRB-034/2023

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 o autor.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

---

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Coolvector, Maria_Fr, Freepik - Freepik.com
Tipografias	Swiss 721, Classico URW, Gotham
Revisão	Cid Ottoni Bylaardt
Autor	Cid Ottoni Bylaardt

---

## CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

### Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski  
*Universidade La Salle, Brasil*

Adriana Flávia Neu  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt  
*Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil*

Aguimario Pimentel Silva  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

Alaim Passos Bispo  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Alaim Souza Neto  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Alessandra Knoll  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Alessandra Regina Müller Germani  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Aline Corso  
*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

Aline Wendpap Nunes de Siqueira  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Ana Rosângela Colares Lavand  
*Universidade Federal do Pará, Brasil*

André Gobbo  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Andressa Wiebusch  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Andreza Regina Lopes da Silva  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Angela Maria Farah  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Anísio Batista Pereira  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Antonio Edson Alves da Silva  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

Antonio Henrique Coutelo de Moraes  
*Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil*

Arthur Vianna Ferreira  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Bárbara Amaral da Silva  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Bernadette Beber  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos  
*Universidade do Vale do Itajaí, Brasil*

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Caio Cesar Portella Santos  
*Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil*

Carla Wanessa do Amaral Caffagni  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Carlos Adriano Martins  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Carlos Jordan Lapa Alves  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Caroline Chioquetta Lorenset  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Cássio Michel dos Santos Camargo  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil*

Christiano Martino Otero Avila  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

Cláudia Samuel Kessler  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Cristiana Barcelos da Silva  
*Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil*

Cristiane Silva Fontes  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Daniela Susana Segre Guertzenstein  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Daniele Cristine Rodrigues  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Dayse Centurion da Silva  
*Universidade Anhanguera, Brasil*

Dayse Sampaio Lopes Borges  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Diego Pizarro  
*Instituto Federal de Brasília, Brasil*

- Dorama de Miranda Carvalho  
*Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil*
- Edson da Silva  
*Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil*
- Elena Maria Mallmann  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*
- Eleonora das Neves Simões  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*
- Eliane Silva Souza  
*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*
- Elvira Rodrigues de Santana  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Éverly Pegoraro  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*
- Fábio Santos de Andrade  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*
- Fábrica Lopes Pinheiro  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*
- Felipe Henrique Monteiro Oliveira  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Fernando Vieira da Cruz  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*
- Gabriella Eldereti Machado  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*
- Germano Ehler Pollnow  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*
- Geymeesson Brito da Silva  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*
- Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*
- Handherson Leylton Costa Damasceno  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Hebert Elias Lobo Sosa  
*Universidad de Los Andes, Venezuela*
- Helciclever Barros da Silva Sales  
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*
- Helena Azevedo Paulo de Almeida  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*
- Hendy Barbosa Santos  
*Faculdade de Artes do Paraná, Brasil*
- Humberto Costa  
*Universidade Federal do Paraná, Brasil*
- Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges  
*Universidade de Brasília, Brasil*
- Inara Antunes Vieira Willerding  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*
- Ivan Farias Barreto  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- Jaziel Vasconcelos Dorneles  
*Universidade de Coimbra, Portugal*
- Jean Carlos Gonçalves  
*Universidade Federal do Paraná, Brasil*
- Jocimara Rodrigues de Sousa  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Joelson Alves Onofre  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*
- Jónata Ferreira de Moura  
*Universidade São Francisco, Brasil*
- Jorge Eschriqui Vieira Pinto  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*
- Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- Juliana de Oliveira Vicentini  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Julierme Sebastião Morais Souza  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*
- Junior César Ferreira de Castro  
*Universidade de Brasília, Brasil*
- Katia Bruginski Mulik  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Laionel Vieira da Silva  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
- Leonardo Pinheiro Mozdzenski  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*
- Lucila Romano Tragtenberg  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*
- Lucimara Rett  
*Universidade Metodista de São Paulo, Brasil*
- Manoel Augusto Polastreli Barbosa  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*
- Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho  
*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil*
- Marcio Bernardino Sirino  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*
- Marcos Pereira dos Santos  
*Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México*

Marcos Uzel Pereira da Silva  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Maria Aparecida da Silva Santandel  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Maria Cristina Giorgi  
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

Marina Bezerra da Silva  
*Instituto Federal do Piauí, Brasil*

Michele Marcelo Silva Bortolai  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Mônica Tavares Orsini  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Nara Oliveira Salles  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Neli Maria Mengalli  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Patricia Biegging  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Patricia Flavia Mota  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Raul Inácio Busarello  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Roberta Rodrigues Ponciano  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Robson Teles Gomes  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Rodiney Marcelo Braga dos Santos  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*

Rodrigo Amancio de Assis  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Rodrigo Sarruge Molina  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Rogério Rauber  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Rosane de Fatima Antunes Obregon  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

Samuel André Pompeo  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Sebastião Silva Soares  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

Silmar José Spinardi Franchi  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Simone Alves de Carvalho  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Simoni Urnau Bonfiglio  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Stela Maris Vaucher Farias  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Tadeu João Ribeiro Baptista  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno  
*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil*

Taíza da Silva Gama  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Tania Micheline Miorando  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Tarcísio Vanzin  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Tascieli Feltrin  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Tayson Ribeiro Teles  
*Universidade Federal do Acre, Brasil*

Thiago Barbosa Soares  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

Thiago Camargo Iwamoto  
*Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil*

Thiago Medeiros Barros  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Tiago Mendes de Oliveira  
*Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil*

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Vania Ribas Ulbricht  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Wellington Furtado Ramos  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Wellton da Silva de Fatima  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

Yan Masetto Nicolai  
*Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

## PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

### Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i>
Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>
Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i>	Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i>
Elisiene Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i>	Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i>
Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i>
Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>	Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Francisco Geová Goveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i>	Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i>
Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>	William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>

## PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Agradecimentos  
Aos meus alunos,  
Ao CNPq, pela Bolsa de Produtividade  
À CAPES, pelos vários incentivos

## Prefácio

O presente livro contém oito ensaios nascidos de pesquisas, estudos, discussões realizados no âmbito do Programa de Pós Graduação em Letras e das salas de aula de graduação da Universidade Federal do Ceará, bem como em eventos variados. Alguns dos ensaios desta coletânea foram escritos em parcerias com doutoras também ligadas ao nosso Programa de Pós Graduação.

O título, *Literatura e esvaziamento da história*, está relacionado a uma concepção de literatura que não consegue falar a linguagem da ordem e da história, que faz arremedo do poder sem conseguir representá-lo, que finge veicular conhecimento mas expõe o leitor ao *désœuvrement* e à perplexidade. Essa linha de pesquisa é a que predomina no Grupo de Pesquisa “A disrupção da metafísica ocidental na literatura contemporânea”, título que igualmente nomeia o projeto de Bolsa de Produtividade a nós concedido pelo CNPq, em sua terceira vigência.

Os ensaios contemplam os escritores José de Alencar, Pedro Nava, Henriqueta Lisboa e Márcio de Souza, e o escritor português António Lobo Antunes, além de apresentar reflexões sobre a literatura em diálogo com pensadores como Roland Barthes, Didi-Huberman, Maurice Blanchot e Martin Heidegger. Os ensaios e roteiros aqui reunidos parecem estar ligados por um pensamento que os une: a impossibilidade de a literatura apresentar verdades conclusivas, em consonância com a proposta de abordagem da poética do esvaziamento. Os textos levantam questionamentos, problemas, discussões, sem querer atribuir às obras estudadas nenhum tipo de afirmação definitiva.

## Sumário

Capítulo 1

**Literatura e esvaziamento da história**..... 12

Literature and the emptying of history

Capítulo 2

**Heidegger, Blanchot:** inspiração para a leitura  
de um poema de Henriqueta Lisboa ..... 24

Heidegger, Blanchot: inspiration for reading  
a poem by Henriqueta Lisboa

Capítulo 3

**Uma revolução das palavras:** a realidade  
linguística de Lobo Antunes..... 41

A revolution of words: the linguistic reality  
of Lobo Antunes

Capítulo 4

**Farrapos de memórias:** representação  
como hiperimaginação em *Mad Maria*

Rags of memories: representation  
as hyperimagination in *Mad Maria*

Capítulo 5

**Vozes indígenas em *Iracema* e *O guarani*,**  
**de José de Alencar**..... 71

Indigenous voices in *Iracema* and *O guarani*,  
by José de Alencar

Capítulo 6

**O estranho murmúrio de *Fragments*  
de um discurso amoroso**..... 90

The strange mumbling of *A lover's*  
*discourse: fragments*

Capítulo 7

**Dos projetos barthesianos em torno  
do Discurso Amoroso**..... 120

Barthes' Projects Concerning  
a Lover's Discourse

Capítulo 8

**Lembrar para esquecer  
Um roteiro de *Beira-mar*, de Pedro Nava** ..... 147

Remember to forget  
A script of *Beira-mar*, by Pedro Nava

**Índice onomástico** ..... 201

**Sobre o autor** ..... 204

1

**Literatura  
e esvaziamento  
da história**

**Literature  
and the emptying  
of history**

**Resumo:** Este texto procura apresentar uma proposta de abordagem da literatura relacionada ao esvaziamento da história — entendida como um saber —, a qual procura ver o texto literário como um processo de não-fixação de símbolos, de descompromisso com a episteme ordenadora e hierarquizante de tradição iluminista. Essa proposta tem algo a ver com uma maneira delicada, mas ao mesmo tempo admirada, espantada, inquisidora, apaixonada, de se aproximar do texto literário, evitando exercer autoridade sobre ele, reverenciando-o, demonstrando amor. Muitas vezes essa atitude é mal compreendida, mas provoca, no mínimo, um estranhamento benéfico, um certo espanto.

**Palavras-chave:** Literatura; paixão; esvaziamento da história.

**Abstract:** *This text seeks to present a proposal of approaching to literature related to the emptying of history — understood as knowledge — which seeks to see the literary text as a process of non-fixation of symbols, of disengagement with the ordering and hierarchical episteme of the Enlightenment tradition. This proposal has something to do with a delicate way, but at the same time admired, amazed, inquisitive, passionate, to approach the literary text, avoiding exercising authority over it, revering it, showing love. This attitude is often misunderstood, but it causes, at the very least, a beneficial strangeness, a certain amazement.*

**Keywords:** *Literature; passion; emptying of history.*

Para falar de esvaziamento da história com os olhos voltados para a literatura, é preciso retornar um pouco no tempo, pelo menos até Hegel, e daí para a frente. Falamos em Hegel porque a ideia contemporânea de dialética — e de História — talvez remonte a esse pensador alemão, ainda que ela comporte dobras e desdobras, e rizomas e linhas de fuga. Essa História de Hegel viveria um processo contínuo progressivo que culminaria com o Fim da História, a síntese dialética perfeita do poder da negatividade, um momento impreciso de estabilidade produtiva e social que interromperia o processo. Não confundir com o pretensioso *Fim da História* de Francis Fukuyama, cujo espaço aqui fecho sem ir além. Nesse jogo de conceitos, é incontornável a passagem por Nietzsche, com seu pensamento descontínuo, sua linguagem fragmentada, que pressupõe um tipo de desenvolvimento alinear da história, ainda que ele pareça ter sido pouco considerado durante décadas.

O marxismo e seus desdobramentos têm importância capital, sem trocadilho, para as especulações sobre o conceito de história e de dialética. O materialismo dialético de Karl Marx assume diversos desdobramentos e desmembramentos de pensadores marxistas e também não-marxistas. A avassaladora razão instrumental é enfrentada pela razão crítica de Horkheimer e Adorno, e pela razão comunicativa de Habermas. Mais adiante, Marshall Bermann, Perry Anderson, Terry Eagleton, Fredric Jameson também repensaram o marxismo, a história e a dialética, em busca de soluções para as aporias da história, em defesa de uma arte política, de uma “estética do mapeamento cognitivo”, de uma recuperação da capacidade de luta.

O pensamento não-marxista é representado por teóricos como Jean-François Lyotard e os chamados pós-estruturalistas, ou desconstrutores, ou filósofos da diferença. Lyotard propõe as metanarrativas alimentadoras de um *status quo* de dominação (ou de emancipação). Na linha de desconfiança do pensamento metafísico ocidental, situam-se Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes, Rancière, cada qual com um pensamento singular, mas todos convergentes na

ideia de que os discursos metafísicos da modernidade parecem se enfraquecer na contemporaneidade.

Os discursos vão assim se entrecruzando, desdizendo-se, espalhando-se, entremeando-se, e aí chegamos à literatura, onde já estamos desde sempre. Sobre a superposição de discursos no texto literário, é gostoso lembrar a afirmação do narrador machadiano de *Esaú* e *Jacó*: “as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade” (ASSIS, 1998, p. 84). E ao pensar na literatura como estabilizador social, é preciso não esquecer a fala primorosa e sem cerifas de um deputado da assembleia do RJ, de sobrenome Lazaroni, que invocou um famoso escritor chamado Bertoldo Brecha para tentar justificar a soltura e reintegração à vida pública de famigerados políticos criminosos. Segundo a *Globo*, isso foi patético. Muitos se comoveram, certamente. Afinal, que diferença faz se o discurso é de Brecha ou de Brecht?

Entre os que pensam e escrevem, alguns, como Sartre e os marxistas, julgam ser dever do texto literário comprometer-se com seu tempo, com seus homens e mulheres; outros, como o Adorno de *Engagement* e o Emanuel Levinas de “La réalité et son ombre”, lamentam a impossibilidade da arte, do discurso literário, de se engajar sem perder sua força estética. Num terceiro grupo de pensadores, entre os quais está Maurice Blanchot, constata-se sem lamentar a inoperância da escritura artística no mundo, atribuindo-a à organicidade da literatura, a sua essência, que não é da ordem da força, do poder, do convencimento, da operação. Essas tarefas estariam reservadas a outros tipos de discurso. Blanchot criou um termo que está emblematicamente associado a sua obra: *désœuvrement*. Todas as tentativas de tradução desta palavra foram mal sucedidas, deixo-a ressoar no francês de Blanchot e escuto-a na obra literária, como escuto — novamente — a voz do enunciador de Machado de Assis, desta vez o defunto de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, porta-voz dos descaminhos da literatura:

## CAPÍTULO LXXI

### O senão do livro

Começo a arrepende-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! — Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair. (ASSIS, 2008, p. 643)

Eis o *désœuvrement* de Blanchot, a errância da palavra em seu deslizar sem rumo. Esta é a negatividade de Blanchot ao pensar a literatura, e que ressoa ainda a voz de um dos prefaciadores de Guimarães Rosa em *Tutaméia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.” (ROSA, 1985, p. 7). A negatividade e a morte na literatura, consoante Blanchot, são produzidas pela força da criação poética, e não por uma suposta destinação. Daí a diferença da dialética hegeliana-marxista e a negatividade blanchotiana: aquela se orienta por uma promessa, um problema a ser resolvido, uma resolução; esta nega o comparecimento de um sentido, permanecendo no acesso, no caminho sem fim, que é o caminho do esvaziamento. Como aponta Blanchot em *La bête de Lascaux*, a palavra impessoal da literatura é a palavra do eterno recomeço, que se manifesta

là où la transparence de la pensée se fait jour de par l'image obscure qui la retient, où la même parole, souffrant une double violence, semble s'éclairer par le silence nu de la pensée, semble s'épaissir, se remplir de la profondeur parlante, incessante, murmure où rien ne se laisse entendre.<sup>1</sup> (BLANCHOT, 1982, p. 36.)

Esse murmúrio em que nada se deixa entender faz pensar no conto "A mensagem", de Clarice Lispector, em que a voz clariciana parece afirmar que o que menos importa na literatura é o que chamamos mensagem:

Agora e enfim sozinho, estava sem defesa à mercê da mentira pressurosa com que os outros tentavam ensiná-lo a ser um homem. Mas e a mensagem?! a mensagem esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto. Mamãe, disse ele. (LISPECTOR, 1998, p. 134)

A escritura: sem uma mãe que a proteja, sem uma compreensão que a sustente, sem um pai que a legitime. As relações entre as palavras e as coisas se desestabilizam, provocando uma falha entre o corpo e a letra, doença que afasta da escritura seus referenciais e seus enunciadores. A doença não tem cura, mas o remédio que se aplica é outra escritura a corrigir e/ou agravar os males da anterior, numa interminável palinódia. Assim, compreender é uma ideia sempre adiada, sempre a ser deslindada, como num afastamento contínuo de fronteiras. Segundo ainda Clarice Lispector, em *A Descoberta do Mundo*, num fragmento chamado "Sabedoria é não Entender":

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero

1 *Trad. nossa*: lá onde a transparência do pensamento se faz dia em nome da imagem obscura que o retém, onde a própria palavra, sofrendo uma dupla violência, parece aclarar-se pelo silêncio nu do pensamento, parece engrossar-se, completar-se com a profundidade falante, incessante, murmúrio em que nada se deixa entender.

entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo. (LISPECTOR, 1984, p. 236)

Chegamos então à pergunta que quer questionar: qual é o papel do símbolo na literatura, ou nesta literatura? A escritura que Blanchot lê e escreve é simbólica em sua essência. Esse símbolo, entretanto, não é uma imagem transparente que conduz a uma ideia ou ideal: ao invés de representar, ele apresenta os seres e as coisas, "et non plus, dans l'absence d'une chose, cette chose, mais, à travers cette chose absente, l'absence qui la constitue, le vide comme milieu de toute forme imaginée et, exactement, l'existence de l'inexistence"<sup>2</sup> (BLANCHOT, 2003A, p. 84). É inútil buscar fora desse universo simbólico o sentido que falta; seres, fatos, gestos, movimentos anunciam uma experiência fora do real, "une expérience du néant, la recherche d'un absolu négatif, mais c'est une recherche qui n'aboutit pas, une expérience qui échoue, sans que pourtant cet échec puisse recevoir une valeur positive"<sup>3</sup> (BLANCHOT, 2003A, p. 86). A linguagem simbólica falha ao acercar-se da História e do poder. A noção tradicional de forma persistente e duradoura atribuída ao *simbólico* (atenção ao prefixo), no sentido de lançar com, jogar com, fracassa na tentativa de esconder ou sobrepor-se ao *diabólico* (novamente atenção ao prefixo), o lançar-se através, o jogar-ao-longo, o qual se movimenta sem uma direção determinada, arriscando-se pelos meandros do signo sem encontrar repouso. O movimento simbólico da linguagem criativa está mais para o descuido apaixonado de Orfeu, que se arrisca e perde sua Eurídice, do que para a astúcia fria de Ulisses, que pensa ter escutado o canto amarrado ao mastro, mas ignora que o verdadeiro canto só se ouve no reduto das sereias. É preciso naufragar, o que nas reflexões de Blanchot equivale a atender à exigência profunda da obra, sucumbir ao canto da sedução, por meio da remoção da barreira que pretende congelar a aparente convergência entre forma e conteúdo.

2 *Trad. nossa*: "e não mais, na ausência de uma coisa, esta coisa, mas, através dessa coisa ausente, a ausência que a constitui, o vazio como centro de toda forma imaginada e, exatamente, a existência da inexistência".

3 *Trad. nossa*: "uma experiência do vazio, a busca de um absoluto negativo, mas é uma busca que não resulta, uma experiência que fracassa, sem que entretanto esse fracasso possa receber um valor positivo".

No signo *S / s*, conforme aponta Giorgio Agamben, a barra que une os dois caracteres parece esconder, aos olhos da semiologia moderna, o abismo que se abre entre significante e significado, consolidando-se na intenção emblemática e obnubilando o que ele chamou “fratura original da presença, (...) pela qual tudo o que vem à presença vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se; o seu estar presente, um faltar” (AGAMBEN, 2007, p. 219).

Pode-se, evidentemente, exercitar nossa tendência à fixação dos símbolos, às alegorias da literatura, como se faz corriqueiramente com a obra de Machado, de Kafka, de Clarice, de Hilda Hilst, e muitas outras obras da modernidade e da contemporaneidade, embora saibamos que as obras que mais padecem desse assalto seguro são as que constituem monstros bem educados e domesticados, como se refere Blanchot ao romance da burguesia. A literatura contemporânea, não obstante, resiste bravamente à manutenção da barreira emblemática, e nisso consiste o desafio de estudá-la, seja na forma de narrativa, drama ou lírica, ainda que esta seja considerada ainda mais resistente do que as outras, motivo pelo qual Sartre admitiu excluí-la da necessidade de engajamento.

Esta conversa, como toda conversa, exceto o discurso literário, *entretien infini*, tem uma limitação, o que nos força a iniciar os procedimentos de aterrissagem. Os movimentos conscientes do pensamento e da linguagem serão sempre burlados pelo inconsciente, presidido, segundo Blanchot, pelos “grands mouvements de l’amour” (BLANCHOT, 1999, p.174), pela paixão sem rumo, componente essencial da arte, da literatura, na visão de Blanchot. Em meio à grande racionalização e domesticação da obra de arte, que é predominante em nossa crítica e em nossas aulas, não seria possível abordá-la de outra forma, ainda que as palavras que usamos em nossos textos de esclarecimentos tenham uma tendência à fixação dos sentidos? Em caso afirmativo, como? Essas perguntas não requerem respostas

categóricas, mas reflexões múltiplas que se vão fazendo em nossas pesquisas, em nossos estudos, em nossas salas de aula.

Não se pode ler e estudar Blanchot (tanto a ficção como a teoria) sem pensar em amor, em paixão. E não consigo falar de amor sem lembrar e repetir, repetir, repetir um pequeno texto contido no livro *Ideia da prosa*, de Agamben, quase um verbete:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente — tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada (AGAMBEN, 1999, p. 51).

E como não fica bem um professor se plagiar ou mesmo se parafrasear, reproduzo, sobre esse pequeno texto, um comentário meu, próprio, que foi publicado num dos ensaios do livro *O império da escritura*. Portanto, cito-me:

Esse íntimo desconhecido acumula revelações e ocultações, e sobretudo renova sempre as possibilidades de deslindamento. Amar é não conhecer jamais o ser amado. O olhar amoroso apaixonado não é um ato de reconhecimento, mas de redescobertas. O ser amado, de aparência indefinida, desemboca numa construção de linguagem, construção sempre inquietante e invariavelmente desconfortável, sempre exposta e sempre oculta. Quem ama não quer mais dizer eu te amo, a palavra é precária, então é preciso sempre descobrir novas formas de dizer. A poesia não quer e não precisa dizer as coisas do mundo, então o dizer é que importa, mas como, se as palavras são insuficientes? A linguagem é escassa, mas descortina possibilidades, e é a elas que o poeta tem que descobrir. O amor é uma experiência estética. (BYLAARDT, 2014, p. 115-116)

Nossa proposta, assim relacionada ao esvaziamento da história, tem algo a ver com uma maneira delicada, mas ao mesmo tempo admirada, espantada, inquisidora, de se aproximar do texto literário, evitando exercer autoridade sobre ele, reverenciando-o, demonstrando amor. Muitas vezes essa atitude é mal compreendida, mas

provoca, no mínimo, um estranhamento benéfico, um certo espanto. Não resisto a reproduzir aqui o parecer sobre um ensaio por mim enviado recentemente a uma dessas revistas que recebem a classificação surreal de “Qualis A1”. Foram três os pareceres, reproduzo apenas um, com o qual me diverti muito:

Este ensaio sobre *Memórias póstumas* está escrito num registro muito diferente do que se vê na maioria dos estudos machadianos. Descobrimo no romance de Machado uma simpatia com um texto de Maurice Blanchot, o ensaio repete o estilo (muito declarativo e pouco analítico) do autor francês. Mais uma rapsódia filosófica do que um estudo baseado em evidência textual e argumentação, o texto se orienta mais para lançar chispas – chispas que impressionam ou que desafiam o entendimento literal do romance – do que para ensinar uma certa maneira de compreender o texto. A ideia central do ensaio parece ser que o romance “enuncia a prosa de quem não pode mais contar, encenando a impossibilidade de dizer, a qual, no pensamento de Maurice Blanchot, corresponde à impossibilidade da morte.” Eu poderia afirmar que tal afirmação não foi adequadamente provada no texto, mas tenho consciência de que as provas por mim exigidas não fazem parte da filosofia do autor. Para os estudos tradicionais sobre o autor, creio que há muito pouca utilidade no ensaio. Mas entendo que a partir do pós-estruturalismo haverá muitos leitores que possam encontrar substância e significado nele. (apócrifo)

Para refletirmos sobre o que é avaliar um escrito sobre a arte, em favor do atrito e do confronto, reproduzo apenas as duas linhas finais do segundo parecerista: “Bem escrito e fortalecido pelo conhecimento crítico do autor, o artigo contribui para os estudos e compreensão da obra de Machado de Assis, justificando a sua publicação” (apócrifo).

Eis o nosso risco, nosso esvaziamento, nossa inutilidade, nossa dificuldade em ensinar uma maneira de compreender o texto literário. Não pretendemos descobrir a verdade (inexistente) do texto, não desejamos aplicar fórmulas e teorias para chegarmos a verdades verificáveis e felizes (e geralmente óbvias do ponto de vista racional). Mas existe uma proposta, ela tem sido levada adiante, temos tido avanços

surpreendentes, bem como retrocessos fantásticos, e assim seguimos, diabolicamente, angelicamente, divertindo-nos, emocionando-nos, vivendo intensamente o texto literário. E — pasmem — não nos tem faltado a generosidade dos órgãos oficiais que nos avaliam — dizem — e nos fomentam até materialmente.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Noten zur Literatur**. Frankfurt am mein: Suhrkamp, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, in **Obra completa em quatro volumes**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. **La bête de Lascaux**. Paris: Fata Morgana, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1999.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura**. Ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, UFC, 2014.
- LEVINAS, Emmanuel. **Les imprévus de l'histoire**. Paris: Fata Morgana, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia. Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

# 2

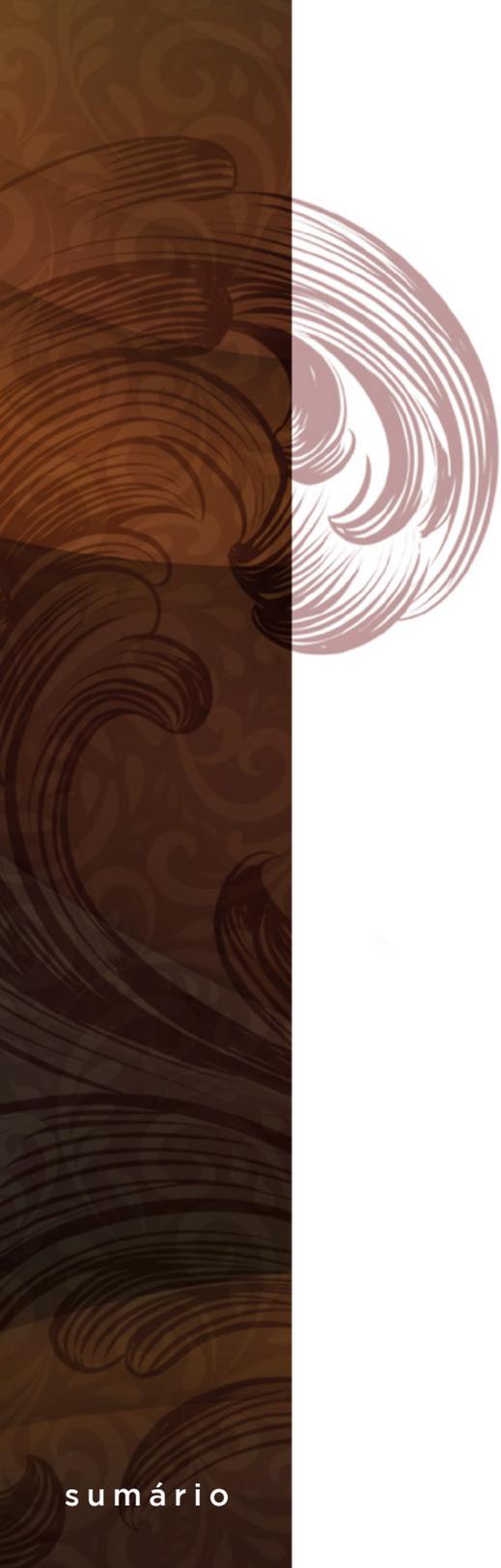
## **Heidegger, Blanchot:**

inspiração para  
a leitura de um poema  
de Henriqueta Lisboa<sup>4</sup>

## **Heidegger, Blanchot:**

inspiration for reading a poem  
by Henriqueta Lisboa

<sup>4</sup> Texto escrito em parceria com Marcia de Mesquita, doutora em Literatura comparada pela Universidade Federal do Ceará



**Resumo:** O sentido poético, para Blanchot, é um sentido ausente. Para Heidegger, a poesia funda sua própria verdade. Este texto procura fazer uma leitura/escuta do poema “Rosa plena”, de Henriqueta Lisboa, tendo como objetivo mostrar que o signo poético é instável, pleno de lacunas, possibilidades e impossibilidades, configurando o desastre blanchotiano, que fala pelo esquecimento ou pelo silêncio, tornando impossível estabelecer-se uma correspondência segura para as imagens poéticas, uma associação transparente entre os símbolos e a carga cultural que os envolve. Os pensamentos de Blanchot e de Heidegger, entre outros, nos auxiliam nesta caminhada.

**Palavras-chave:** sentido poético; Blanchot; Heidegger; “Rosa plena”.

**Abstract:** *The poetic sense, according to Blanchot, is an absent sense. As for Heidegger, he says that poetry finds its own truth. This paper intends to read/listen to the poem "Rosa plena" ("Full rose"), by Henriqueta Lisboa, to show that the poetic sign is unstable, full of gaps, possibilities and impossibilities, configuring Blanchot's disaster, which speaks for the oblivion, for the silence, making it impossible to set a safe correspondence for the poetic images, a transparent association between the symbols and the cultural burden they bear. Blanchot's and Heidegger's thoughts, among others, will help us in our steps.*

**Keywords:** *poetic sense; Blanchot; Heidegger; "Rosa plena".*

*Avant qu'il ne soit là, personne ne l'attend; quand il est là, personne ne le reconnaît : c'est qu'il n'est pas là, le désastre qui a déjà détourné le mot être, s'accomplissant tant qu'il n'a pas commencé; rose épanouie en bouton. (BLANCHOT, 2003, p. 62)<sup>5</sup>*

Esta rosa que floresce no caminho da poesia é a imprevisível, a irreconhecível, o desvio do ser, fazendo-se sempre, desdobrando-se em linguagem. Qual é o sentido do poema? Um sentido sendo feito, o que não permite acesso a nada, a não ser o próprio acesso como caminho da poesia, como em “Faire, la poésie” de Jean-Luc Nancy. Sentido em acesso, sentido em construção, vírgula interceptadora do acabamento do objeto, apontando para o acesso contínuo. Para Blanchot, o sentido poético é um sentido ausente — diferente da falta de sentido. Um sentido que se perde, um suspiro, algo que se imiscui por baixo do que se julga ser o sentido. Um sentido feito de vazios e lacunas. Como então comentar o texto poético, uma vez que o comentário em geral busca produzir sentidos - sentidos presentes, em dissonância com os sentidos do poema?

Não obstante, falamos, escrevemos comentários, alguns vivemos disso, tentando desviar-nos da réflexion imponente que afasta a poesia ou pelo menos buscando minimizar o domínio sobre o texto, procurando ouvi-lo, deixando-o a olhar-nos, algo como a “lassitude devant les mots” (BLANCHOT, 2003, p. 18), em descontinuidade, em insubordinação sintática e semântica. Nada de vigor, muito de prostração, atitude que se pode buscar semelhantemente em Heidegger (2008, p. 16): não um domínio, mas um deixar-se tocar. Como a passividade de que fala Blanchot:

*Ce qui est étrange, c'est que la passivité n'est jamais assez passive : c'est en cela qu'on peut parler d'un infini; peut-être seulement parce qu'elle se dérobe à toute formulation, mais il semble qu'il y ait en elle comme une exigence qui l'appellerait à toujours en venir en deçà d'elle même — non pas passivité, mais exigence de la passivité, mouvement du passé vers l'indépassable.*

5 *Trad. nossa:* Antes que esteja lá, ninguém o espera; quando está lá, ninguém o reconhece; é que ele não está lá, o desastre que já desviou a palavra ser, cumprindo-se enquanto não começou; rosa florescendo em botão.

Passivité, passion, passé, pas (à la fois négation et trace ou mouvement de la marche), ce jeu sémantique nous donne un glissement de sens, mais rien à quoi nous puissions nous fier comme à une réponse qui nous contenterait. (BLANCHOT, 2003, p. 32)<sup>6</sup>

Essa passividade que promove um movimento conduz à noção de infinito, aquilo que se esquia a toda formulação, uma vez que as ações só se realizam no finito. Na leitura do poema “Rosa plena”, do livro *Pousada do ser*, publicado em 1982, de Henriqueta Lisboa (1985, p. 514), retomamos as considerações sobre a instabilidade do signo poético, da impossibilidade de se estabelecer uma correspondência segura para as imagens poéticas, uma associação transparente entre os símbolos e a carga cultural que os envolve. No poema, defrontamo-nos com um amontoado de ideias relacionadas à liturgia da igreja católica, cuja hermenêutica é precária para nos conduzir aos sentidos poéticos. Ao buscar um diálogo com o texto, contudo, muitas outras reflexões emergem da opacidade para transitar reluzentes em nossos pensamentos. O poema ressoa; ouçamo-lo:

ROSA PLENA  
Rosa plena. Em glória  
De cor  
de forma  
de febre  
de garbo.  
Em auréola sobre si mesma  
– estática.  
Em arroubo diante da luz  
– dinâmica.  
Enrodilhada em aconchego de colcha  
buscando o núcleo.  
Fugindo-lhe ao cerco.

- 6 *Trad. nossa*: O estranho é que a passividade nunca é suficientemente passiva: é aí que se pode falar de um infinito; talvez só porque ela se esquia a qualquer formulação, mas parece que há nela uma exigência que a chamaria sempre para o lado dela mesma — não passividade, mas a exigência de passividade, movimento do passado para o insuperável. Passividade, paixão, passado, *pas* (negação e traço ou movimento de caminhar), esse jogo semântico nos dá um deslizamento de sentido, mas nada em que possamos confiar como uma resposta que nos contentaria.

– asas aflantes flamejantes.

Rosa plena.

Turíbulo. Ostensório.

Convite à valsa dos ventos.

Tributo ao círculo – perfeição  
de chegar e partir.

Cada pétala é um sonho de retorno.

E as pétalas se avolumam compactas  
e esmaecidas logo se despejam  
ao longo e ao largo

– no fascínio

do pretérito pelo devir.

Sangue em oblata

no altar maior.

Amor e morte

pela revelação.

Rosa plena.

Poesia

que se fez carne.

(1985, p. 514)

Para sondarmos esse texto poético de Henriqueta, agregamos ao pensamento de Blanchot o auxílio de um pensador tão raro quanto controvertido, marcado inclusive por uma admiração inicial e uma ulterior recusa pessoal do autor de *L'écriture du desastre* ao seu procedimento político. Não obstante, conseguimos divisar um diálogo entre os pensamentos de ambos. Consideramos preciosas as reflexões do alemão sobre a poesia pelo respeito profundo que ele demonstra pela obra de arte, pela maneira ao mesmo tempo reverente e brilhante como ele se aproxima da poesia. Martin Heidegger afirma que a linguagem não é nem uma expressão (de pensamentos, sentimentos etc.), nem propriamente uma atividade humana, e nem uma representação. Essas definições clássicas, para ele, são insuficientes para tocar a essência da linguagem. Segundo o pensador alemão, “A linguagem fala” (2003, p. 10), isto é, não há um ser que diz a linguagem, nem essencialmente um enunciador qualquer. E ele repete várias vezes: “A linguagem fala”. Para buscar esse dito que fala, ele

privilegia a palavra poética, que entre todas é a que diz genuinamente: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema.” (HEIDEGGER, 2003, p. 12). Blanchot trata a questão de forma mais radical: “Ce n’est pas toi qui parleras; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence.” (BLANCHOT, 2003, p. 12)<sup>7</sup>

A linguagem-desastre, o poema-desastre, a escritura-desastre fala o falar do silêncio, do esquecimento, do deslizamento dos sentidos. Linguagem poética: o desastre blanchotiano, o genuíno heideggeriano.

Tentemos então buscar no poema, na poesia, o falar do desastre, e, para tanto, é necessário escutá-lo, ouvir atentamente sua linguagem — buscar o pensamento poético que nos permite abordar a poesia.

Blanchot joga com as palavras *passivité*, *passion*, *passé*, *pas* em desdobramento — neste último termo, a negação e o passo que fazem deslizar os sentidos — o caminho não é seguro, a ausência de resposta é a ausência de fim, de chegada. Impossibilidade da morte.

Quando se lê o poema “Rosa plena”, acima transcrito, é no mínimo insólito pensar em um ser que esteja olhando para uma rosa e tentando descrevê-la linguisticamente — ou buscando representá-la, ainda que numa linguagem poética. Essa rosa poética, então, pode-se dizer com Mallarmé, é a “ausente de todos os buquês” (2010, p. 167). Heidegger diz que a linguagem do poema é genuína, e associa essa condição ao fato de ela ser inaugural, isto é, ela não repete, nem representa, nem diz algo sobre algo. Em *A origem da obra de arte*, o pensador já havia comentado esse caráter inaugural da poesia: a *fundação*, a *instauração* da verdade: “fundar como doar, fundar como fundamentar, fundar como principiar” (2010, p. 190). Mas é a verdade. Esta palavra problemática — verdade — aparece neste escrito pela primeira vez, e nos conduz às discussões de Heidegger e Blanchot

7 Trad. nossa: Não é você quem vai falar; deixe o desastre falar em você, mesmo que seja por esquecimento ou silêncio.

sobre a *aletheia*. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger questiona o conceito iluminista de verdade como verificação e o confronta com a *aletheia* dos gregos, atribuindo-lhe a noção de desocultação (*Unverborgenheit*), embora advirta que “A essência da verdade como *aletheia* permanece impensada no pensamento dos gregos e com maior razão na filosofia posterior” (2010, p. 127), razão pela qual seria inútil — além de impossível — promover o renascimento da filosofia grega em nosso tempo. Em *L'écriture du desastre*, Blanchot traz a palavra grega e problematiza ainda mais o problema, desacreditando o frágil saber da etimologia. Seria o *lethe* (esquecimento) o oposto da *aletheia* (“des-esquecimento”), mediante decomposição lexical duvidosa? Segundo Blanchot, houve quem traduzisse *aletheia* para o francês como *désabritement* (“desabrigo”), para ele uma guinada no caminho do pensamento em relação às traduções mais comuns: *non-voilé* (“não-velado”), *non-caché* (“não-oculto”), *dévoilement* (“desvelamento”). *Désabritement* parece ter algo a ver com *Unverborgenheit* devido ao radical *bergen* a que remeteria a palavra em alemão: “esconder”, “colocar em segurança”, “manter em lugar protegido”, “abrigar”. Daí Blanchot deduz uma surpreendente aproximação do *désabritement* francês com o sentido que Platão atribuiu à palavra no *Crátilo*. Numa “brincadeira séria”, Platão decompôs a palavra em *alè-théia* e chegou a uma figuração espantosa: errância divina (BLANCHOT, 2003, p. 144). A palavra estaria então ao desabrigo, por uma distração dos deuses. No entender de Blanchot, Heidegger, em que pese sua admirável perseverança no *Unverborgenheit*, criou ressonâncias em torno da palavra, com a intenção de fugir à confortável acepção metafísica. As ressonâncias heideggerianas foram replicadas e desdobradas por Blanchot, repercutindo sentidos que fundam, inauguram. A caminhada pelo poema pode sinalizar a ideia de fundação nos seguintes versos:

Sangue em oblata

no altar maior.

Recusamo-nos a pensar nesta *oblata* como uma oferenda a Deus, nos moldes católicos, e no “altar maior” como o repositório das

oferendas. Pensando poeticamente, a *oblata* é a origem do poema, a ideia de doação, de instauração, conforme Heidegger preconiza (não a ideia de presença original). Mesmo de maneira um pouco simplista, pode-se relacionar o poético altar maior à arte. A essa noção Blanchot adiciona a ideia de que a origem da obra de arte é sem origem, é um começo que sempre recomeça, que sempre está:

Il n'y a pas d'origine, si origine suppose une présence originelle. Toujours passé, d'ores et déjà passé, quelque chose qui s'est passé sans être présent, voilà l'immemorial que nous donne l'oubli, disant : tout commencement est recommencement. (BLANCHOT, 2003, p. 180)<sup>8</sup>

A origem do poema, portanto, está longe de ligar-se a um processo temporal, o que sempre recomeça, e assim nunca começa, como também não chega, sem saída nem conclusão. Blanchot parece intensificar o pensamento de Heidegger sobre a origem e a doação, a instauração. Dar, doar, para Blanchot, é prerrogativa do desastre:

(...) don du désastre, de ce que l'on ne saurait demander ni donner. Don du don — qui ne l'annule pas, sans donateur ni donataire, qui fait que rien ne se passe, dans ce monde de la présence et sous le ciel de l'absence où arrivent les choses, même n'arrivant pas. (BLANCHOT, 2003, p. 84)<sup>9</sup>

A intensificação mencionada mantém o desabrochar da rosa plena, do poema, como instauração; não obstante, faz com que “o acontecer da verdade” preconizada por Heidegger torne-se um não-acontecer no mundo da presença, uma vez que no céu poético os acontecimentos ocorrem mantendo tudo intacto. Lembramo-nos das primeiras palavras de *L'écriture du désastre*: “Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état” (BLANCHOT, 2003, p. 7)<sup>10</sup>.

8 *Trad. nossa*: Não há origem, se a origem pressupõe uma presença original. Sempre passado, desde agora já passado, algo se passou sem estar presente, eis o imemorial que nos dá o esquecimento, dizendo: todo começo é recomeço.

9 *Trad. nossa*: (...) dom do desastre, do que não se pode pedir nem dar. Dom do dom — que não o anula, sem doador nem donatário, que nada faz acontecer, neste mundo de presença e sob o céu da ausência onde as coisas acontecem, mesmo se não acontecem.

10 *Trad. nossa*: O desastre arruína tudo deixando tudo intacto.

A leitura do poema, o pensar poético sobre ele nos conduz ao pensamento veiculado nos dois versos finais, que faz aderirem-se rosa e poesia:

Poesia.  
que se fez Carne.

Parece evidente então que esta rosa plena está associada ao dizer poético, à palavra da poesia. Isso dá a impressão de facilitar nosso caminho pelo pensar poético; contudo, essa aparente facilidade pode ser enganadora. A poesia feita carne pode ser pensada de várias maneiras; não obstante, conduzimos nosso pensamento poético para o reforço da ideia de que poesia não é representação. As palavras se tornam carne, a poesia é, a poesia *está*, a poesia *existe*, e sua verdade não se encontra em uma representação, mas em seu próprio ser — o *Geschaffenseins*, ou “ser-criado”, para utilizar uma expressão de Heidegger.

O poema confere atributos de cor, de forma, de febre e de garbo à rosa em glória. Podemos então dizer que a esses atributos, assim como outras figurações do poema, como ostensório, turíbulos, oblata, podemos chamar de símbolos. Pensamos então no que significa o símbolo poético para Blanchot. A poesia é feita de símbolos, segundo ele, e normalmente temos uma ideia tradicional de que o símbolo se relaciona a algo que já existe, mas devemos repensar dentro da poesia essa ideia. Um exemplo da utilização convencional do conceito é a linguagem religiosa, que estabelece símbolos e favorece a ação da hermenêutica, a qual tem a função de fixar as imagens. Na poesia o símbolo não pode ser fixado, não pode ser moldado em uma metafísica representacional eclesial. Pensamos em primeiro lugar no tom da linguagem religiosa, em sua inculcação de moralidade, que exige a consolidação do símbolo como algo inequívoco, que não admite instabilidades. A poesia, por sua vez, não funciona assim, ela é o próprio local da inquietação, da intranquilidade. Para Blanchot, o símbolo não é alegoria, não é imagem a que não se teria acesso de outra forma; sua meta reside em sua própria possibilidade:

Seulement, le langage porte aussi le symbole où symbolisant et symbolisé peuvent être partie l'un de l'autre (cela dit dans un vocabulaire toujours approximative), où l'irreprésentable est présent dans la représentation qu'il déborde, en tout cas lié par un certain rapport « motivé » de culture (on pensera aussitôt : naturel), réintroduisant entre signe et « chose » une présence-absence instable que l'art — et l'art comme littérature — maintient ou régénère. (BLANCHOT, 2003, p. 172)<sup>11</sup>

No poema “Rosa plena”, Lisboa utiliza imagens que se podem considerar “motivadas” quando associadas a uma cultura, como a auréola dos versos abaixo:

Em auréola sobre si mesma

– estática.

Em arroubo diante da luz

– dinâmica.

Auréola é tradicionalmente símbolo de santidade, bondade. Essa santidade simboliza, numa visão mais conservadora, uma pessoa santa, um anjo, por exemplo. A palavra já foi carregada com um pré-sentido, ou um significado pressentido. É preciso buscar outro caminho: no fragmento “auréola sobre si mesma”, há a ideia de que ela, a auréola, emana a energia do ser; no caso da rosa, ela é imanente e não transcendente.

A ideia de transcendência liga-se a uma anterioridade, que se opõe à de imanência, algo provocado pelo ser, e, ao falarmos de uma linguagem transcendente, esse transcender o signo é remeter a algo que está lá; a imanência, por sua vez, traz a ideia de que o próprio signo emana esse devir, esses sentidos, como se algo partisse daquele ser, signo poético.

A palavra estática, aureolada, ainda no mesmo verso comentado, pode ser pensada como intransitividade, no sentido de que não se

11 *Trad. nossa*: Só, a linguagem também carrega o símbolo em que simbolizante e simbolizado podem ser parte um do outro (isso dito em um vocabulário sempre aproximativo), em que o irrepresentável está presente na representação que ele transborda, em qualquer caso ligado por uma certa relação “motivada” de cultura (imediatamente pensaremos: natural), reintroduzindo entre signo e “coisa” uma presença-ausência instável que a arte — e a arte como literatura — mantém ou regenera.

tem um objetivo, uma chegada, ou seja, não há um sentido pronto para o qual ela vai remeter. Esse estático intransitivo está, portanto, ligado à noção já comentada de instauração. Mas se é estática, como a poesia pode ser dinâmica? Não haveria aí uma contradição, um oxímoro? Blanchot já afirmou que a passividade não é suficientemente passiva; ela ruma para o infinito, esquiva-se de enunciados prontos, “mouvement du passé vers l'indépassable”, um passado em devir, negação, paixão e passo. Rosa passiva e ativa, estática e dinâmica

Essa é uma outra questão discutida por Heidegger em seus textos. Nossa cultura iluminista habituou-se a ver nas ideias, e nas palavras que as veiculam, traços de inclusão e exclusão que estabelecem a lógica do pensamento metafísico. O pensamento poético, não obstante, não se conforma a essas determinações, e vai além. Heidegger afirma: “Pensado rigorosamente como o aquietar do quieto, o repouso movimenta-se muito mais do que um movimento e tem muito mais movimentação do que qualquer moção.” (2003, p. 23)

No verso “arroubo diante da luz”, esse arrebatamento, esse êxtase diante da luz, dinâmica, poder-se-ia pensar na luz como nossa cultura, ela é quase como sinônimo de clareza, razão, da lógica, conforme nossos códigos iluministas. Não obstante, o arrebatamento é justamente o contrário disso, estar arrebatado é estar distante da compreensão. As palavras podem até pretender ser claras, mas não são claras totalmente, e a palavra poética é que vai nos levar ao arrebatamento, ao fascínio.

De forma semelhante, há um aparente paradoxo entre as expressões “enrodilhada em aconchego”, e “fugindo ao cerco”, que novamente remete ao embate entre estaticidade e movimento. No verso “Enrodilhada ao aconchego de concha procurando o núcleo”, o poema emprega a palavra núcleo de uma outra forma, não como um ponto de sustentação, mas como algo que jamais vamos atingir; dessa forma, permanece a busca, a eterna e infinita busca, como o centro de um livro, de que fala Blanchot:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais que se deplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus derobé, plus incertain et plus imperieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quando il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, vers les pages intitulées Le regard d'Orphée<sup>12</sup>. (1955, p. 9)

O centro, ou o núcleo, é fixo e móvel ao mesmo tempo, atingi-lo é sempre uma ilusão, só a busca importa.

Ao mesmo tempo, a palavra poética foge desse núcleo, ou da tentativa de aprisionamento que o núcleo pode sugerir. O poema busca o núcleo, a rosa, mas não quer ser capturada por ele, é a recusa da clausura; ao mesmo tempo em que ela está enrodilhada e busca o centro, as asas aflantes (bafejantes, ofegantes) e flamejantes procuram fugir da clausura.

Outro símbolo que Henriqueta apresenta é o turíbulo, utensílio incensório utilizado nas missas como objeto usado na queima de incenso para consagrar e honrar o altar, os sacerdotes e os próprios fiéis, e, hoje em dia, estende-se também às oferendas do pão e do vinho. A fumaça do turíbulo é perfumada, perfume que sobe ao céu, purificação. Já o ostensório é o objeto litúrgico que tem uma forma que nos remete ao sol, usado para a bênção do Santíssimo Sacramento, no qual é colocada a hóstia consagrada para a adoração de Jesus Cristo. Ao refletirmos sobre esse círculo representativo, em forma de sol, podemos pensar que o círculo não tem partida nem chegada,

12 Trad. nossa: Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo, e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas "O olhar de Orfeu".

bem como as tem todas, assim como o poema: não tem partida nem chegada, e tudo é partida e chegada, a origem é um ponto impossível e o fim igualmente. A perfeição mencionada num dos versos da segunda estrofe — assim como a “Rosa plena” do título, citada em três outras oportunidades no poema — pode levar-nos a pensar no texto poético como algo terminado, concluído, o que seria sua morte, contrariando as ideias desenvolvidas nesta escrita sobre a impossibilidade da morte no texto poético. Pensamos então na perfeição como o ser-criado, o ser-feito, o que não admite uma relação de comparação com uma realidade anterior. A rosa em sua plenitude de inquietação e intranquilidade, imagem que pode ser confirmada pelas expressões “asas flamejantes” e “valsa dos ventos”, que sugerem dispersão, disseminação do signo poético, do círculo poético:

Le cercle, déroulé sur une droite rigoureusement prolongé,  
reformé un cercle éternellement privé de centre. (BLANCHOT,  
2003, p. 8)<sup>13</sup>

Cada pétala é um sonho de retorno, diz-nos outro fragmento do poema, e nesse sentido também torna pertinente a ideia do eterno retorno nietzschiano nesse diálogo, que nunca é um retorno para algum lugar, mas um retorno em devir, e o sonho, ligado à noção de inconsciente, à não-racionalidade, *l'autre nuit*. É a outra noite blanchotiana, em que não há repouso; apenas sonho.

Amor e morte, morte e poesia se associam, temática e organicamente. A poesia, fruto e veículo de paixão, mata os laços com uma cultura dominante, recusando ser vista e explicada pelo olhar metafísico:

Amor e morte  
pela revelação.

Novamente recorreremos às reflexões heideggerianas para pensarmos esses versos. Heidegger fala em diversos momentos sobre a obra de arte como uma desocultação (combinada com sucessivas

13 Trad. nossa: O círculo, desenrolado em uma linha rigorosamente prolongada, refaz um círculo eternamente privado de centro.

ocultações), que é a origem da obra de arte. Nesse desocultar-ocultar, advém a verdade do poema, livre de formulações preexistentes. O poema carrega a estranha contradição de se reter na ocultação e se projetar na desocultação. Desocultar pode ser descobrir, pode ser revelar, mas não, aqui, no sentido de conformidade com uma proposição já estabelecida e aceita. A verdade do poema, em sua construção amorosa, apaixonada, hospeda contradições, dualidades, ambiguidades, enganos e dispersões, isto é, nada que se relacione a certezas iluministas propostas por enunciados hegemônicos.

As reflexões de Maurice Blanchot sobre a relação entre poesia e morte nos levam a pensá-la ulteriormente no presente poema. O comparecimento da morte como temática na obra poética de Henriqueta Lisboa pode ser facilmente constatada em certos livros, como *A face lívida* (1945) e *Flor da morte* (1949). Quando pensamos como Blanchot em relação a Mallarmé, entretanto, verificamos que a morte ultrapassa a condição constatável de temática ou assunto para se tornar algo orgânico no poema, que instaura sua própria verdade, em detrimento da verdade do mundo, de sua esperança de realização: “Qui creuse le vers, meurt, rencontre sa mort comme abîme.” (BLANCHOT, 1999, p. 38)<sup>14</sup>

A morte, no poema comentado, reside em sua organicidade, que rege o silêncio da palavra, o sacrifício do signo poético, no sentido batailiano. O salto, explorado no texto como uma força criadora sem controle racional, permite o acesso ao ilimitado, ao que não pode ser enquadrado pelas convenções. Prevalência da enunciação sobre o enunciado.

A ideia de morte, ou de sua impossibilidade na literatura (impossibilidade daquela morte que permite concluir, que leva a um desfecho), conduz ainda a reflexões sobre sua relação com a noite — *l'autre nuit* — que não permite o repouso, noite em que os sonhos são intermináveis, estão sempre a morrer.

14 Trad. nossa: Quem escava o verso morre, encontra sua morte como abismo.

Finalmente, retomamos os últimos versos, que têm o poder de materializar a palavra poética e de nos conduzir novamente aos pensamentos de Mallarmé, de Blanchot, de Heidegger, que nos auxiliaram nesta caminhada:

Poesia  
que se fez carne.

Eis o *Geschaffeseins* de Heidegger, o *désœuvrement* de Blanchot, a *fleur absente* de Mallarmé. Não importa quem fez, nem o que antecede, nem como fez: o que importa é o que está feito — sendo.

A escritura nunca finda; ainda que se coloque um ponto final, ela o ultrapassa. As ideias que se (re)iniciam ao fechar ou tentar se fechar um texto, garantem a permanência da obra e a sua não-fixação, garantem sua impossibilidade de morrer. A escritura, no máximo, repousa nos braços de Morfeu, para ressurgir ainda com mais força.

Escrever é um ato contínuo e nos leva a tantos caminhos que, por vezes, parecemos perdidos nos labirintos de Dédalo, presos na artimanha arquitetônica da palavra, em que precisamos, talvez, do fio de Ariadne para retornarmos ao ponto de partida, ou das asas de Ícaro para chegarmos ao firmamento. Mas o ponto de partida nunca será (re)atingido da mesma forma na escritura literária, pois cada retorno também é um recomeço, uma senda outra que nos move e nos eleva e, quando pensamos que retornamos, descobrimos que nada tem sua origem e seu fim, tudo são ciclos que não se fecham, um mistério, cujo fascínio nos envolve e entenece.

Desse modo, só podemos constatar que a finalização deste trabalho não se pode exercer de maneira racional, pela necessidade de darmos continuidade ao pensamento poético que permeia nossa leitura e nos intriga constantemente. A Rosa plena não se fecha nunca; estará sempre florescendo, abrindo e reabrindo, a cada leitura, a cada sondagem: “rose épanouie en bouton”.

## REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. — Petrópolis, RJ : Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed. 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. I Trad. Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 2008.

LISBOA, Henriqueta. **Obras completas I – Poesia geral**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

NANCY, J.-L. "Faire, la poésie". In: **Résistance de la poésie**. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004, p. 9-15.

# 3

## **Uma revolução das palavras:**

a realidade linguística  
de Lobo Antunes

## **A revolution of words:**

the linguistic reality  
of Lobo Antunes

**Resumo:** Este ensaio promove uma reflexão sobre o tipo de relação que a literatura pode manter com as revoluções, as quais são evocadas em vários romances de Lobo Antunes. Este texto pretende mostrar que o discurso literário não pode representar a revolução, numa perspectiva mimética e exemplar, mas pode evocá-la utilizando seus recursos próprios, que não se contêm em limites que assegurem uma compreensão confiável, construindo uma revolução própria, uma revolução de palavras.

**Palavras-chave:** Literatura; revolução; representação da história.

**Abstract:** *This essay promotes a reflection about the kind of relation literature maintains with revolutions, which are evoked in various novels by Lobo Antunes. This paper seeks to show that the literary speech cannot represent revolution, in a mimetic and exemplary perspective, but it is able to evoke it using its own resources, that can't be contained in limits which assure a reliable comprehension, building up an exclusive revolution, a revolution of words.*

**Keywords:** *Literature; revolution; representation of history.*

As revoluções — dos cravos em Portugal e as lutas pela independência e pós-independência em Angola — são evocadas em vários romances de Lobo Antunes. Neste ensaio, será convocado particularmente o romance *Comissão das lágrimas*, para uma reflexão sobre que tipo de relação a literatura pode manter com a revolução. Os fatos históricos ficaram onde ocorreram, os relatos — oficiais ou não — tentam recompor aquilo que nosso discurso chama de verdade. Geralmente o que denominamos assim é uma verdade de verificação, mas como verificar o que já não pode ser encontrado? Restam documentos, imagens, testemunhos. A condição essencial para a existência do testemunho é a possibilidade de que ele seja ficção, por mais mãos que se amontoem sobre pilhas de bíblias. Mas, ainda que tenhamos a ficção, por trás de sua opacidade o que foi narrado terá tido lugar, pela força do espectro, da hiperimaginação, dos fantasmas que assombram os espíritos. Essa lei espectral estrutura e organiza o referente, joga para além a oposição entre real e virtual, efetivo e fictício, significado e significante. Consideremos a fórmula: significado/significante. Nossa tendência à fixação dos sentidos tem o hábito de enxergar a barra que se inscreve entre os dois termos como um sinal de identidade, de conformidade, escondendo o profundo abismo que há entre eles; a obscuridade vedada por tal barreira fica submersa, inatingível, para felicidade de nossa ilusão de compreender.

Vejamos a seguinte cena:

não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso...” (ANTUNES, 2011, p. 34-35)

Há quem identifique a cena acima com um acontecimento real, cuja protagonista tem até nome e apelido: Elvira, ou Virinha, ex-comandante do destacamento feminino das FAPLA (antigas Forças Armadas

Angolanas), que teria sido torturada e morta pela polícia de Agostinho Neto em 1977. O acontecimento tem seu momento crítico em maio daquele ano: os partidários de Agostinho Neto falam em uma tentativa de golpe, comandada por Nito Alves, ex-homem de confiança de Agostinho, e que então representava uma espécie de partição fundamentalista da revolução angolana, e foram chamados de fracionários. O lado do poder vê o acontecimento como uma tentativa fracassada de golpe; os sobreviventes da devassa afirmam que eram manifestações populares, reprimidas pelo governo, que exigiam uma mudança de rumo na política angolana, bem como a libertação de presos políticos, entre os quais Nito Alves. A partir daí consta que houve uma onda de perseguições políticas e mortes sumárias — Agostinho Neto teria afirmado que não perderia tempo com julgamentos. Os filhos dos perseguidos e alguns sobreviventes pedem até hoje um posicionamento do governo angolano no sentido de terem acesso às ossadas dos parentes mortos e a seu reconhecimento, e só encontram o silêncio. Muitos apontam abertamente os escritores Pepetela e Luandino Vieira como interrogadores a mando de Agostinho Neto, e acusam-nos da responsabilidade pela morte de milhares. Os acusados afirmam que nunca houve a tal Comissão das Lágrimas; Pepetela chega a transferir a responsabilidade ao MPLA, declarando que o partido é que deveria posicionar-se diante do acontecimento, o que nunca fez.

Como então relatar o fato histórico? Quem pode contar essa história? Que ciência dos humanos pode extrair alguma verdade dos indícios existentes? Muitos fatos e muitas versões foram contados em livros, em artigos de jornais, em sites e blogs da internet, quase todos dos descendentes dos massacrados; o outro lado silencia, o que pode ser também um sintoma. Ficamos então com indícios, sintomas, sombras e assombrações. Ficamos também com um texto literário, redigido pela paixão sem mais que constitui a literatura: isso tudo, assim, aconteceu na escritura, continua acontecendo, acontecerá sempre. Acontece em meio a dúvidas e hesitações: existe alguma forma adequada de representar o horror, se se considera que ele seja representável? O discurso da literatura não poderia, por outro lado, ser criticado

por não produzir suficientes imagens do horror? Ao mesmo tempo em que as palavras parecem reduzir a visão de uma cena, como a descrita acima, elas nos fazem ver demais, por força da hiperimaginação, avivando o esquecimento pelo poder da enunciação.

Platão traz na fábula da invenção da escrita esse poder sem poder da novidade. O inventor é o deus egípcio das ciências e das técnicas (conforme diz Derrida, na *Gramatologia* (p. 382), Theuth, Teuthus ou seu homólogo grego Hermes, deus da astúcia, do comércio e dos ladrões). O objetivo da invenção seria fortalecer a memória e a sabedoria, o que é refutado pelo deus Thamus, do Egito:

(...) this discovery of yours will create forgetfulness in the learners' souls, because they will not use their memories; they will trust to the external written characters and will not remember of themselves. The specific which you have discovered is an aid not to memory, but to reminiscence, and you give your disciples not truth, but only the semblance of truth; they will be the hearers of many things and will not have learned nothing; they will appear to be omniscient and will generally know nothing; they will be tiresome company, having the show of wisdom without the reality. (PLATO, 1991, p.138)

Trad. do autor: Sua descoberta vai criar o esquecimento nas almas dos aprendizes, porque eles não usarão suas memórias, irão confiar nos caracteres externos escritos e não vão se lembrar de si mesmos. O específico que você descobriu é uma ajuda não à memória, mas à reminiscência, e você dá aos seus discípulos não a verdade, mas apenas a semelhança da verdade, eles serão os ouvintes de muitas coisas e não terão aprendido nada; eles parecerão oniscientes mas em geral não saberão nada; eles serão uma companhia aborrecida, possuindo a aparência de sabedoria sem a realidade.

Segundo o relato de Platão, a linguagem escrita não faz bem nem à memória nem ao conhecimento. No caso do texto literário, o relato de fatos que se querem históricos não é confiável, uma vez que aquela memória mais esquece do que lembra, preenchendo lacunas que, ocupadas, se afastam da verdade, criando um conhecimento falso e sem

resultados. Certamente Platão, ao fazer essas reflexões, não estava pensando propriamente na literatura, e menos ainda na maneira como a conhecemos, ou achamos que conhecemos hoje, e sim do lado da cultura, da técnica e do artifício. Essa má escritura é exterior à verdade da alma, erige-se em sinais, na pretensão de ser o significante do significante.

Não obstante, podemos tomar o texto de Platão como estimulante de pensamento para uma situação diversa, que é nossa reflexão sobre a possibilidade — ou impossibilidade — de a escritura literária representar o horror, a revolução. Não se trata de atribuir à versão escrita a superficialidade que o deus Thamus atribui à escrita de segunda mão, ao significante do significante, mas possivelmente o contrário. Uma vez que o texto literário se desprende do acontecimento para se erigir como narrativa, essa escritura institui um mundo, ou um contramundo que não mais representa, apresentando, ao invés, uma alternativa artística.

Na *Gramatologia*, Derrida procura mostrar que o papel da escritura (no sentido tradicional de artefato gráfico) não se restringe à subserviente condição de significante do significante. No seu entender, ela se torna parte integrante de uma linguagem maior, ilimitada, a que ele chama arquiescritura, que excede todas as amarras a que a circulação dos signos esteve subordinada em nossa cultura, como um transbordamento de todas as convenções e limites com que se pretendia circunscrever o que chamamos linguagem.

O derramamento e a imprecisão já se encontram no antepositivo *arqu(e/i)*. Se se pensa nele como origem, temos um ponto de partida inexistente, ignorante de seu começo; como autoridade, temos um poder pulverizado, que se pode impor mais ou menos dependendo das circunstâncias. A literatura é uma incômoda instituição que parece ter a permissão de *dizer tudo*, mas que encontra sérias dificuldades para fazê-lo. Se se pensar nas licenças codificadas que cercaram o discurso literário em eras a que chamamos clássicas, é lícito pensar que de certa forma as convenções conferem vigor à insuficiência da linguagem na medida da contenção de seu querer dizer, reforçando a confiança da palavra em sua capacidade elocutória.

Jean-Paul Sartre tentou engessar a prosa literária exigindo dela um posicionamento de compromisso com a sociedade, procurando forçar os escritores a chamarem de gato o bicho que lhe parecia ser um gato, e chamando doentes os que se afastam da identidade proposta, condenando à morte os gatos ausentes de todos os telhados, assim como as flores de Mallarmé, ausentes de todos os buquês. Nesse caso, o discurso literário teria o poder de dizer o que deve ser dito, e não de dizer tudo. É curioso que o próprio Theodor Adorno, no ensaio *Engagement*, denuncia o sacrifício da arte na linguagem *gato/gato* na obra de Sartre, cujo efeito não é, para ele, Adorno, de grande eficácia. Se a insuficiência diminui na limitação do dizer, o lado artístico se prejudica pela própria limitação.

A questão da representação é tratada por Jacques Rancière de uma maneira curiosa: o regime representativo impera onde há a prevalência das convenções, edificadas sobre as categorias clássicas de *inventio* (assunto), *dispositio* (organização das partes) e *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto). Representação, assim, não é produção de semelhanças, mas a obediência ao que deve ser dito. Nesse sentido, a obra que Sartre preconiza e realiza pode ser inserida nesse regime. Do outro lado, há o regime estético, em que a palavra literária não se coloca mais a serviço da transparência, assumindo sua opacidade de coisa.

Se pensamos na literatura contemporânea, que tende a detonar o dever dizer e deflagrar a explosão do querer dizer sem limites, fazendo valer seu estatuto de poder dizer tudo, sua própria condição de ficção enfraquece o propósito, e não elimina o obstáculo da insuficiência.

Nos romances de Lobo Antunes, as cenas são apresentadas em imagens atropeladas, superpostas, fragmentadas, os seres não são determinados claramente. Quando se lê um romance como *Comissão das lágrimas*, pode-se até identificar o substrato histórico que a narrativa encena, pode-se ir aos livros de história, depoimentos de sobreviventes, documentos, para tentar reconstituir alguma verdade, mas não

se pode fazê-lo no enunciado. O que fica para o leitor, portanto, é uma enunciação forte, poderosa, impressionante, cujo efeito é o de levar a imaginação ao extremo. Temos então duas faces desta linguagem opaca: de um lado, as imagens obscuras, fragmentadas, inexatas, que não permitem acesso confiável ao que chamamos verdade; de outro, a própria escassez do enunciado, aliada à força da enunciação, excita a hiperimaginação, que procura completar as lacunas, produzindo a sensação de horror que não se pode equivaler aos fatos ocorridos, mas pode ajudar a não esquecê-los, ao provocar um sentimento patético, que eu não gostaria de aproximar aqui da catarse grega e nem explicar por quê. O que fica é uma imaginação extrema, a partir das incompletudes, incertezas, fragmentações da enunciação.

No caso de *Comissão das lágrimas*, a história parece ser escrita pela personagem Cristina, que se encontra em uma clínica em Lisboa, algumas décadas depois dos acontecimentos enunciados. As vozes do passado atormentam-na, mas são imprescindíveis para a escritura: “Se as vozes não voltam não se escreve este livro...” (ANTUNES, 2011, p. 49). Mas as vozes são impiedosas: “há pretos a correrem em Luanda, camionetas de soldados, tiros, gritos numa ambulância a arder na praia, sob pássaros que se escapavam, e ao terminar de arder nenhum grito...” (ANTUNES, 2011, p. 12). Junto com as vozes, uma ordem: “— Tens de matar o teu pai com a faca” (ANTUNES, 2011, p. 12). E um momento de exatidão: “... isto em outubro de mil novecentos e setenta e sete, tinha eu cinco anos...” (ANTUNES, 2011, p. 101). Cristina relata em Lisboa os horrores que experimentou entre os cinco e os sete anos de idade em Angola. Sua voz é a que mais se ouve no romance, seguida da voz de seu pai (ou não-pai, não se sabe ao certo), um negro impedido de exercer o sacerdócio de Cristo, deus dos brancos, um negro perseguido por vozes que o assombravam. Poderiam eles então ser testemunhas confiáveis? O que é um testemunho confiável? Coloca-se aqui a questão de como representar o testemunho do horror na arte, qual sua validade, qual seu valor. Para Derrida, o simples fato de o testemunho ser uma narrativa coloca sua veracidade, ou fidelidade aos fatos, sob

suspeita, considerando a possibilidade sempre presente de o relato ser mentira. Para Levinas, o discurso artístico não passa de uma sombra da realidade; não obstante é impossível calar-se diante do horror; é preciso falar, é preciso gritar. Para Theodor Adorno, a verdade de verificação se erige com o sacrifício da arte. O testemunho adquire assim uma nova força, que não está no conteúdo e na consistência de uma narrativa, mas no poder da enunciação. Ainda que edificada na lacuna, a ficcionalização do horror constitui uma voz que o evoca perenemente. Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz?*, desenvolve pensamento semelhante, atribuindo ao testemunho aquilo que resta, ou seja, o gesto, a enunciação, o impossível de confirmar, mas o que mantém vivo o horror.

Pode-se pensar aqui então na questão apontada por Blanchot em *L'entretien infini* [A conversa infinita] chamado "L'indestructible" ["O indestrutível"], subcapítulo "L'espèce humain" ["A espécie humana"], em que ele comenta o livro de Robert Antelme, *L'espèce humain*, espécie de desabafo de um sobrevivente. Para Blanchot, os que estiveram no inferno precisam falar, não importa o enunciado: "Il est clair que, pour Robert Antelme, et sans doute pour beaucoup d'autres, se raconter, témoigner, c'est ne pas de cela qu'il s'est agi, mais essentiellement *parler*: en donnant expression à quelle parole?". (BLANCHOT, 2012, p. 198)<sup>15</sup>. Certamente a palavra a que Antelme daria expressão não é a palavra do esclarecimento, da informação, e sim a palavra da dor e da emoção, obscurecendo o evento no embaralhamento emocionado de memória e esquecimento.

Além das vozes de Cristina e seu pai, em *Comissão das lágrimas*, há ainda a de um perplexo escritor, um certo António, que não se decide quanto ao rumo que a narrativa deve tomar: "... ele que deixara de ser padre há anos, trabalhava num ministério e no entanto, por onde ias António, e no entanto nada, reparem nos olhos ocos de medo..." (ANTUNES, 2011, p. 31-32)

15 *Trad. nossa*: É claro que, para Robert Antelme, e sem dúvida para muitos outros, não se trata de se narrar, testemunhar, trata-se essencialmente de *falar*: dando expressão a que palavra?

Os enunciados do romance, a começar pelo próprio António, não têm autoridade nem controle sobre os fatos; seu discurso não carrega nenhuma forma de poder, como declara Cristina: "... que penoso dizer isso, dá a impressão de ser fácil e como a caneta demora, as vozes principiam a rrear..." (p. 131). Ela não consegue nem racionalizar nem entender o que ela própria escreve: "... não percebo o que este livro diz, limito-me a escrever o que as coisas ordenam..." (ANTUNES, 2011, p. 138). As vozes que Cristina ouve ainda dão a ela a possibilidade de estar escrevendo um livro, ainda que ela mesma duvide de sua veracidade: "E se fosse tudo mentira, o que contava mentira, o que o director da Clínica chamava a sua doença mentira..." (ANTUNES, 2011, p. 201). Doença, mentira, escritura, substantivos que se equivalem? Ninguém pode dizer, menos ainda a atônita personagem: "... a Cristina não existe, há frases que principiam a aparecer, tornando o que digo evidente, mas quando vou escrevê-las somem-se, trago notícias incompletas, não a verdade inteira..." (ANTUNES, 2011, p. 204).

Notícias incompletas, verdades fragmentadas e inconclusas compõem o discurso literário, cujo sentido só pode ser alcançado nele mesmo, e por ele mesmo, independentemente do evento, que passa agora a não ter existência mortal. A revolução aqui é das palavras, não apenas uma não-revolução, mas uma não-revolução-palavra que se ergue sobre uma realidade linguística. Não se trata de transpor a realidade do evento-revolução para as palavras de um romance, o que poderia propiciar uma ilusão de compreensão daquilo que não é da ordem da compreensão, a qual só se poderia realizar numa dimensão finita. A inquietude, a instabilidade da palavra literária não enseja a delimitação do espaço de compreensão, ampliando-se infinitamente. O nada se desdobra em tudo, o deslizamento sem fim se desencadeia, o rompimento do laço que prende a palavra ao mundo se rompe e inunda de sentido o contramundo da literatura.

Não se pode tratar a arte como documento da revolução, como testemunho intencional do evento, mas como uma revolução

nos materiais artísticos, na palavra literária, que ressoa e vibra o acontecimento, o qual, ao se transformar, se distancia da literatura pelo poder do imaginário, transformando-se em *outra coisa*. É o que faz Lobo Antunes em vários de seus romances, como *O manual dos inquisidores*, *Exortação aos crocodilos*, *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, *Comissão das lágrimas*, e o último publicado até 2017, *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. Os fatos evocados pelos textos se diluem na fragmentação, na infidelidade, nas hesitações da palavra literária, nas formas que a arte escolheu para se manifestar, criando imagens sem relações, excitando a força da hiperimaginação, ainda que a força da linguagem não possa superar o horror.

Assim, a arte, o discurso literário não pode representar a revolução, numa perspectiva mimética e exemplar, mas pode evocá-la utilizando seus recursos próprios, que não se contêm em limites que assegurem uma compreensão confiável, construindo uma revolução própria, uma revolução de palavras.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Engagement*. in **Noten zur Literatur**. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2003a.
- ANTUNES, António Lobo. **Comissão das lágrimas**. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. **Demeure: Blanchot**. Paris: Galilée, 1997.
- PLATO. **Phaedrus**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1991. Translated by Benjamin Jowett.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura? SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1967.

# 4

## **Farrapos de memórias:**

representação  
como hiperimaginação  
em Mad Maria

## **Rags of memories:**

representation  
as hyperimagination  
in Mad Maria

**Resumo:** *Mad Maria*, de Márcio de Souza, recria literariamente o episódio histórico da construção da ferrovia Madeira-Mamoré entre 1907 e 1912. Este texto procura refletir sobre o tipo de representação que o romance empreende, e sobre o testemunho que a literatura pode dar sobre um fato histórico, e como ela pode lidar com a famosa frase: “Esta história baseia-se em fatos reais.” A hipótese aqui levantada é de que o mundo finito de onde emanam os eventos narrados conduz ao domínio infinito da literatura, em cuja precariedade e ausência de limites se debate o escritor, como o enunciador de *Mad Maria*, que também se perturba diante da impossibilidade de mergulhar no cerne dos eventos que elegeu para referir, restando-lhe *apenas* o romance, o texto literário. O instrumental teórico inclui pensadores como Aristóteles, Platão, Blanchot e Didi-Huberman.

**Palavras-chave:** *Mad Maria*; representação; hiperimaginação.

**Abstract:** *Mad Maria*, by Márcio de Souza, literarily recreates the historical episode of the construction of the Madeira-Mamoré railway between 1907 and 1912. This text seeks to reflect on the type of representation that the novel undertakes, and on the testimony that literature can give about a historical fact, and how she can deal with the famous phrase: "This story is based on real facts." The hypothesis raised here is that the finite world from which the narrated events emanate leads to the infinite domain of literature, in whose precariousness and absence of limits the writer is involved, as the enunciator of *Mad Maria*, who is also disturbed by the impossibility of diving into the heart of the events he chose to mention, leaving only the novel, the literary text. The theoretical instrumental includes thinkers like Aristotle, Plato, Blanchot and Didi-Huberman.

**Keywords:** *Mad Maria*; representation; hyperimagination.

No romance *Mad Maria*, de Marcio de Souza, o episódio histórico da construção da rodovia Madeira-Mamoré no início do século XX é recriado literariamente, a partir de um enunciador anônimo, que confere ao texto um estatuto presumível de verdade parcial. Este texto tem por objetivo refletir sobre o testemunho e sua constituição, e como ele se processa na ficção, e tentar articular respostas para algumas questões. É possível representar a história? É possível testemunhar? Como pode um texto literário servir de testemunho e representação da história? Onde situar a literatura entre a ficção e o testemunho, cujo limite parece resistir em sua indeterminação e indecidibilidade, nos confins equívocos dessas duas linguagens? É possível diferenciar entre uma narrativa da literatura e uma história recontada pela literatura? Como encarar a famosa advertência: “Esta história baseia-se em fatos reais.”?

O texto literário se faz de contradições. A tradição jurídica pretende vedar ao testemunho tornar-se ficção: “juro dizer a verdade”. Não obstante, o testemunho em si, por ser linguagem narrada, tende a se tornar ficção, na medida em que um código se sobrepõe àquilo que realmente ocorreu. No primeiro parágrafo de *Mad Maria*, o narrador anônimo procura se esquivar da contradição: “Quase tudo neste livro bem podia ter acontecido como vai descrito” (SOUZA, 1990, p. 11). “Podia ter acontecido” situa a ficção no domínio das possibilidades, que por sua vez tangem o que costumamos chamar real: para o enunciador, a testemunha ficcional, “há muito de verdadeiro” (SOUZA, 1990, p. 11) no que a narrativa enuncia sobre a construção da Madeira-Mamoré e sobre a “política das altas esferas”. Esse “muito de verdadeiro”, contudo, pode muito bem não ser uma verdade de verificação de fatos, mas um outro tipo de verdade, que poderíamos chamar, digamos, verdade ideológica, uma vez que sua presença se justifica pelo fato de que “o capitalismo não tem vergonha de se repetir” (SOUZA, 1990, p. 11). Após esse parágrafo inicial de “advertência-desculpa”, a lavagem de mãos: “Mas este livro não passa de um romance.” (SOUZA, 1990, p. 11)

E o romance segue entrecruzando histórias de lutas, de horrores, de amores, de tramas políticas sórdidas, de mortes e rebeliões, de desastres variados. Isso inclui os desastres da literatura, não propriamente os horrores, tragédias, catástrofes e sofrimentos que ela pode ou não evocar ou representar (palavra que deve ficar em reserva, dada sua importância para a arte e a literatura); seu verdadeiro desastre encontra-se na relação problemática e inexplicável que ela mantém com as imagens que são projetadas do mundo. A época, o lugar, os personagens — como o Marechal Hermes, Ruy Barbosa, Oswaldo Cruz, e o empresário norte-americano Percival Farquhart — estão lá; não obstante, como afirmou Aristóteles há dezenas de séculos, a mimese não se constitui de homens, lugares e épocas, mas de atitudes.

Recuperemos a palavra em reserva, *representar*. A noção de representação, no Ocidente, é das mais produtivas nos estudos da arte e da literatura. E é certamente um conceito problemático, principalmente do ponto-de-vista da contemporaneidade.

Se recuarmos a Platão, talvez estejam ali os primeiros momentos da trajetória da ideia de representação na cultura ocidental. No “Segundo discurso de Sócrates”, enunciado no *Fedro*, Sócrates afirma que seu discurso “será dito por Estesícoro, filho de Eufemo, e natural de Himereia” (PLATÃO, 2000, p. 53). Neste discurso insere-se a famosa passagem:

Todavia, uma lei existe que prescreve que, no primeiro nascimento, uma alma não pode entrar no corpo de um animal; aquela que maior número de verdades tenha contemplado, será destinada a implantar-se no sêmen de onde se gerará um filósofo, um esteta ou um músico; a alma de segundo grau animará o coro de um rei obediente às leis ou de um guerreiro hábil na estratégia; a alma de terceiro grau animará o corpo de um político, economista ou financeiro; a de quarto grau animará o corpo de um atleta ou de um médico; a de quinto grau terá direito a dar a existência a um profeta, ou a um adivinho consagrado em qualquer forma de iniciação; a de sexto grau será a do poeta, ou de qualquer outro criador de imitações; a de sétimo grau será a de um artesão ou camponês; a de oitavo grau, será a do sofista, cuja arte consiste em lisonjear o povo, a demagogia; a de nono grau corresponderá à de um tirano. (PLATÃO, 2000, p. 63-64)

No texto acima, Platão refere-se aos poetas, narradores, contadores de histórias, como almas de sexta categoria numa escala de nove níveis, à frente apenas de camponeses, artesãos, sofistas e tiranos. E a justificativa pela classificação desonrosa é sucinta: o poeta é “criador de imitação”. Num sentido pejorativo, os narradores produzem a mentira ao invés de buscarem a verdade. A noção de representação inicia sua caminhada na civilização ocidental, portanto, com uma referência negativa.

Aristóteles, discípulo de Platão, reabilita os imitadores em sua Poética, inaugurando o edifício mimético, cujas leis sóbrias e austeras pretendem regular as relações não-sérias entre o autor, o discurso e o receptor. Para ele, a tragédia será por excelência o modelo da estética da representação, a ação contida no mito trágico torna-se uma elaboração totalizada, ordenada e una, com princípio, meio e fim: “... a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa” (ARISTÓTELES, 1959, p. 287). No capítulo VI da Poética, Aristóteles dimensiona a importância que dava à mimese:

A imitação (mimese) de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade também resulta da atividade) ... Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia. (ARISTÓTELES, 1959, p. 299).

Essas palavras foram escritas há mais de vinte e quatro séculos, tornando-se quiçá a grande questão que envolveu a arte na nossa cultura. Se se pensar em representação como uma *relação*, que é como colocam Platão e Aristóteles, e é como a noção se desdobra no pensamento ocidental, temos que admitir que há algo — uma escritura, uma imagem, um som — que *está por* outra coisa — uma ação, um fato histórico, um acontecimento. Essa constatação não simplifica a compreensão do que entendemos por relação, uma vez que se podem fazer inúmeras conjecturas sobre quais são os termos da relação

e como se *relacionam*. Ainda que Aristóteles tenha feito a ressalva de que a arte não imita homens, mas ações, sentimentos, caracteres morais, há uma tendência entre os comentaristas de arte de estabelecer identificações, e isso inclui seres, lugares, épocas.

Os comentaristas que advogam a autonomia da obra de arte defendem, acima das similitudes, sua tendência à *absolutização*, o que, em última análise, compromete a ideia de *relação*: no processo, o termo relacionado se perde nas sucessivas transformações e deformações, deteriorando a relação. Ao invés de conformidade, a relação pode então admitir uma encarnação pela linguagem, uma presença que se impõe pela escritura, deixando as semelhanças em segundo ou terceiro planos, como subproduto do que a arte de fato produziu, ainda que a evocação do fato, da ação histórica, ressoe de alguma forma na obra.

A própria noção de narrativa histórica, com seu compromisso de identidade cultural, formação de estado, transformação de um povo, luta de uma raça, com seu estatuto de referencialidade, debateu-se, durante os séculos de sua existência, entre o fato histórico e a ficção, entre ações centrais e atos periféricos, o que gerou críticas ásperas — compensadas, contudo, pelo reconhecimento do papel de agente pedagógico de materialização do passado representado principalmente pelo romance histórico. A chamada *metaficção historiográfica*, termo que aparece nas últimas décadas, compreende a ressignificação epistemológica da narrativa histórica, a revisão e questionamento das noções tradicionais de identidade coletiva, do *ethos* de uma sociedade, o descrédito em relação às grandes narrativas. Não há mais preocupação de se estabelecerem limites entre ficção e realidade. A metaficção historiográfica, ao contrário, rompe com esses limites, recusando a obediência aos modelos e a fidelidade da cópia, conforme descrito por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*.

Ainda que se possam constatar os elementos históricos que se pressupõem “verdadeiros”, há na metaficção historiográfica uma recusa deliberada de solucionar as contradições (HUTCHEON, 1991) e de dar

respostas às grandes perguntas, mantendo a intranquilidade da falta de respostas. No caso de *Mad Maria* há, ao final, informes históricos sobre o que aconteceu à ferrovia, ou parte dela, construída no início do século XX, mas as afirmações só respondem pela incerteza e pela inutilidade do empreendimento, e pelo imenso dinheiro gasto para algo que uns anos depois seria vendido como sucata. Ao invés do orgulho nacional, fica a sensação de desperdício, de pobreza, de carência.

Sabe-se que na construção da ferrovia morreram mil, mil e quinhentos, dois mil homens, de brigas entre si, de doenças, de ataques de índios. A história que Márcio de Souza conta apresenta um conjunto de cenas de horror, que certamente não poderão ser comprovadas, mas que, como diz o narrador no início, “podia ter acontecido como vai descrito” (SOUZA, 1990, p. 11). Este “podia ter acontecido” só responde por sua existência na obra: as cenas estão lá, na linguagem literária, na arte do escritor. Os traços do horror particular da construção da Madeira-Mamoré permaneceram em Rondônia lá pelos idos de 1907 a 1912, e certamente foram apagados. A enunciação do texto “que não passa de um romance” (SOUZA, 1990, p.11) possui, possivelmente, o poder de reavivar o apagamento do horror, de lembrar o esquecimento. Poder-se-ia pensar em um regime estético de braços dados com um regime ético, uma força de imagens atreladas às palavras que as constroem, palavras essas que são insuficientes para mostrar tudo, mas ao mesmo tempo nos instigam a ver em excesso. Se o que está além dos limites do olhar pode implicar uma cegueira, ao mesmo tempo pode excitar a imaginação, conduzindo ao hiperimaginar, produzindo imagens e desdobramentos ilimitados:

O interior da enfermaria parecia ter sido atravessado por um ciclone. Os móveis, papéis, tudo espalhava-se pelos quatro cantos. Pendendo de uma trave do teto, os enfermeiros balançavam, enforcados e com expressões de indescritível sofrimento. Logo abaixo de cada um dos corpos, fezes acumulavam-se depois de terem escapado quando os esfínteres relaxaram no momento final. O armário de remédios estava arrombado e saqueado, incluindo os frascos de substâncias

tóxicas e venenosas que ficavam num compartimento especial. Sobre o armário tombado estava o barbadiano Jonathan.

— Muito bem, Jonathan, o que aconteceu?

— Nada, Master Collier.

— Nada? Vamos lá, Jonathan. Eu conheço você, o que aconteceu?

— Os alemães. . .

— Isto eu já sei.

— O Dr. Finnegan está vivo.

— E Consuelo?

— A moça também.

— Como você sabe?

— Eu vi tudo. Os alemães levaram eles amarrados.

— O que mais?

— Eu estava aqui na enfermaria quando tudo aconteceu — disse Jonathan, aos poucos levantando a cabeça que conservara baixa numa pose dissimulada. — Quer dizer, eu vim com os alemães.

— Você?

— Eu sabia desde ontem à noite que eles iriam fugir hoje, logo depois do almoço. Eles também assaltaram o almoxarifado. Vieram aqui na enfermaria roubar remédios. Eles só queriam apanhar quinino, só isso, mas o Dr. Finnegan reagiu. Foi aí que eles se enfureceram e decidiram carregar o médico e a moça. O Dr. Finnegan poderia servir de refém no caso da Companhia tentar alguma coisa.

Collier ouve a confissão de Jonathan. (...)

— Você está perdido, Jonathan. Não imagine a armadilha em que foste cair.

— Eu já estou nela há muito tempo, acho que desde que nasci, Master Collier.

Eram quase quatro horas da tarde, logo começaria a escurecer. A noite impediria uma perseguição eficiente e as patrulhas poderiam até cair em emboscadas. A fleuma de Collier era como um clarão a se extinguir, sua respiração enchia o ar com uma fina névoa de ansiedade e derrota. Olhou para os guardas e fez sinal para que prendessem o barbadiano.

— O trabalho está suspenso aqui no Abunã. Amanhã desceremos para Porto Velho.

Toda a presunção tinha desaparecido do engenheiro e ele agora era, como sempre, um homem velho deslocado no tempo.

— Logo agora que estávamos conseguindo superar os atrasos.

Uma pequena fração do inferno estava rompida, mas o inferno era indestrutível. Deslocados no tempo, nenhum homem percebeu que os olhos de Collier estavam cheios de lágrimas. (SOUZA, 1990, p.169)

O texto resgata gritos e horrores ou cria-os? É possível recuperar imagens de homens de várias nacionalidades lutando até à morte no cenário inóspito da selva amazônica? Como estabelecer para esta escritura um começo seguro, um passado que saiba falar para que nos convençamos do resgate? Nada é confiável para o escritor que se senta para criar suas histórias. Ainda que se possam identificar na escritura elementos que os historiadores afirmariam pertencer à história, o ato de criação tende a se desvencilhar dela. Escrever é adentrar o desconhecido, é perder o poder sobre a história, é renunciar à autoridade sobre os fatos, nada é seguro, nada é honesto.

Em seu livro de memórias *Beira-Mar*, publicado em 1978, Pedro Nava faz considerações sobre seu memorialismo, que produziu sete livros, o último dos quais incompleto, interrompido pelo suicídio do autor, aos 84 anos. Segundo ele,

O que convém dizer é que lembrando estamos provocando o esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto. Tenho experimentado isso com a evocação de personagens que me eram odiosos e que depois de fixados por mim no físico que me desagradava, no procedimento que me revoltou — como que falecem na minha lembrança e até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes quase tolerável. Um grande bem me chega desses ajustes de contas. Depois de caricaturar meus rancorizados eles perdem completamente o travo e posso pensar neles até com piedade. Liberto-me do ódio. Porque este, em mim, como amor (logicamente, como o amor) — acompanha o defunto também. Se eu amo esta memória? Por quê? Não tenho direito de aborrecer aquela? Esse desagradável sentimento é que tento suprimir. Minha moral, como dizia Mário de Andrade, não é a moral cotidiana. Poderia? Escrever sem remorsos o que escrevi de certos parentes meus. Sim. Porque para mim eles perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a *escrevê-los*. Nessa hora eles viram *personagens* e criação minha. Passam a

me pertencer como eu pertenci a eles no primeiro instante em que me ofenderam, humilharam e fizeram sofrer minha infância. Vivos ou mortos eu tenho de suprimi-los o que faço ferindo pela escrita — já que esta é a arma que me conferiu a natureza. E o que eu estou dizendo não é uma explicação para os vivos tampouco para os que acham minhas memórias cruéis. (NAVA, 1985, p. 199)

A escrita do passado é para o memorialista um ato de libertação. Ao escrever um personagem ou um fato, ele se torna sepultado para a vida, ressurgindo na literatura. Essa atitude pode chegar até a configurar-se como vingança das pessoas que malfizem ao escritor, quando ele as transforma em personagens e as caricatura, fazendo delas outros seres, moldando-as conforme sua disposição do momento. A literatura passa a ser então a arma que confere ao escritor um outro tipo de poder, ao criar um mundo comandado por ele por via da escritura. Assim, as pessoas transformadas em personagens perdem os atributos que traziam como seres do mundo real, adquirindo outros, transformando-se, deformando-se. Nesse sentido, vamos estender o conceito de personagem ao próprio protagonista, que, além de narrador, participa dos acontecimentos, e é recriado por si mesmo, tornando-se também um ser de ficção. Tanto o narrador quanto o personagem principal, portanto, são seres ficcionais (cujo nome é Pedro Nava), ambos criados por um ser real chamado também, coincidentemente, Pedro Nava. Em *Mad Maria*, dessa forma, Hermes da Fonseca, Ruy Barbosa, Percival Farquhart e a própria estrada são seres tão ficcionais quanto o engenheiro Collins, o médico Finnegan, Consuelo e seu piano.

Em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, o narrador refere a história da morte de Buell Quain, um etnólogo norte-americano que morre entre os índios Krahô, no Mato Grosso. Inicialmente, esse enunciatador pretende agir como um jornalista que tenta investigar os fatos reais referentes à morte do etnólogo, que até então permaneciam submersos. Em determinado momento, já ao final da narrativa, o jornalista perplexo descobre que a única possibilidade para sua pesquisa era transformá-la em um romance, tantas eram as incertezas, os

cruzamentos de vozes, os fragmentos dispersos: “Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa.” (CARVALHO, 2002, p. 157). Este é o momento em que se quebra o laço, que o enunciador descobre que aquilo que não pode ser jornalismo só pode ser um romance. “À falta de outra coisa” em *Nove noites* corresponde a “este livro não passa de um romance” em *Mad Maria*.

Georges Didi-Huberman escreve dois textos intrigantes sobre resíduos de memórias que parecem ter pouco ou quase nada a dizer: quatro fotografias quase apagadas tiradas por um *Sonderkommando* anônimo do telhado de um forno crematório em Auschwitz-Birkenau em junho de 1944 e enterradas em tubos de pastas de dente; e três lascas de árvores que o próprio escritor recolhera de árvores também em Auschwitz-Birkenau. As fotos mencionadas inspiraram o texto *Images malgré tout (Imagens apesar de tudo)*, e as casquinhas de bétulas (Birkenau: em português, algo como “o prado onde crescem as bétulas”) estimularam a escritura de *Écorces (Casca)*.

Três lascas de cascas de árvore não dizem nada, e podem dizer tudo. Todo o horror que acontece no inferno nazista é inimaginável, mas para Didi-Huberman, é preciso torná-lo imaginável, *malgré tout*, ainda que com fotos apagadas e cascas de bétulas. É curiosa e significativa a relação que o autor estabelece entre as cascas das árvores e o ato de escrever:

Or, là précisément où elle adhère au tronc – le derme, en quelque sorte –, les latins ont inventé un second mot qui donne l’autre face, exactement, du premier : c’est le mot *liber*, qui désigne la partie d’écorce qui sert plus facilement que le *cortex* lui-même de matériau pour l’écriture. Il a donc naturellement donné son nom à ces choses si nécessaires pour inscrire les lambeaux de nos mémoires : ces choses faites de surfaces, de bouts de cellulose découpés, extraits des arbres, et où viennent se réunir les mots et les images. Ces choses qui tombent de notre pensée, et que l’on nomme des livres. Ces choses qui tombent de nos

écorchements, ces écorces d'images et de textes montés, phrases ensemble. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 71)<sup>16</sup>

O que Huberman chama de “farrapos de nossa memória” pode ser relacionado ao caráter de inquietude e de instabilidade do discurso literário, cujo sentido está nele mesmo, e não no suposto referente, que tende a desaparecer. Como Maurice Blanchot diz em *L'espace littéraire*, a relação entre as imagens veiculadas pela escrita literária e as imagens do que comumente chamamos referente tendem a se diluir:

Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde. (p. 181)<sup>17</sup>

Tanto a palavra imagem quanto a palavra representação tradicionalmente apontam para um *estar por*, que pressupõe algo do outro lado como reflexo de um pretenso ponto de partida. Para Blanchot, não cabe à palavra literária transpor a realidade do fato para a

16 *Trad. nossa:* Ora, precisamente lá onde ela adere ao tronco — a derme, de certa maneira —, os latinos inventaram uma segunda palavra que dá a outra face, exatamente, da primeira: é a palavra *liber*, que designa a parte da casca que serve mais facilmente que o próprio *cortex* de material para a escrita. Ela deu então naturalmente seu nome a essas coisas tão necessárias para inscrever os farrapos de nossas memórias: essas coisas feitas de superfícies, de lascas de celulose decupadas, extraídas de árvores, e onde vêm-se reunir as palavras e as imagens. Essas coisas que caem de nosso pensamento, e que se chamam livros. Essas coisas que caem de nossos dilaceramentos, essas cascas de imagens e de textos montados, fraseados juntos.

17 *Trad. nossa:* Escrever é entrar na afirmação da solidão em que o fascínio ameaça. É entregar-se ao risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que o que me concerne repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, nela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura, se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que existe quando não há mais o mundo, quando não há ainda o mundo.

realidade da palavra. A palavra é insuficiente para o tanto de verdade que pode conter. O fascínio do discurso literário transforma o que poderia ser a alusão a uma figura, como insiste Blanchot, a uma “alusão ao que é sem figura”, a uma “presença informe dessa ausência”, ou seja, quando o lacre é quebrado, o deslizamento sem fim do sentido se realiza, pulverizando a referência.

Blanchot associa esse processo de absolutização a uma noção fundamental de seu pensamento: a impossibilidade da morte. A morte é fim; conduz, portanto, à compreensão, o que possibilita a realização das tarefas no mundo, a chegada às conclusões. A suspensão da morte no espaço literário conduz ao caráter infinito, inumano do texto literário, como uma produção infinita e incessante de imagens em *mise-en-abîme*: a semelhança da semelhança da semelhança até a semelhança do nada. O *estar a morrer* blanchotiano relaciona-se ao espaço da outra morte, “non pas mort de cette tranquille mort du monde qui est repos, silence et fin, mais de cette autre mort qui est mort sans fin, épreuve de l’absence de fin” (BLANCHOT, 1999, p. 181)<sup>18</sup>. A morte não é possível. Há apenas sua impossibilidade, ou seja, estar a morrer sempre na literatura.

Eis o desastre, o que não admite conclusão, o que jamais vai acontecer, ou o que tenha acontecido, embora esteja sempre acontecendo. Não é da ordem do apocalipse, não admite o fim da história, ou de uma unidade da história, ou de um período da história. A impossibilidade, que é ainda impossibilidade de agir no mundo real, dá ao discurso literário o estatuto de neutro, de *désœuvrement*. O mundo finito é o domínio dos limites, das crenças, das regras; no infinito literário, o escritor se debate na falta, na hesitação, o texto literário tenta dizer, mas escorrega nas afirmações, terminando por recuar diante dos fatos, como o jornalista de *Nove noites*, que tentou buscar uma verdade impossível depois do sucedido; como o enunciador de *Mad Maria*, que também se perturba

18 *Trad. nossa*: “não mais morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim”

na impossibilidade de mergulhar no cerne dos eventos que elegeu para referir, restando-lhe *apenas* o romance, o texto literário.

Pode-se dizer então que o relato malogrou? Possivelmente, mas o soçobro salva a literatura, que se veste das semelhanças com o real, narra uma história que constrói seu próprio real e se ergue soberana de suas próprias ruínas, falando a linguagem do desastre. Como as fotos apagadas e as cascas das árvores fazem erguer relatos inimagináveis, a literatura vai construindo suas imagens fragmentadas e incompletas. Atitude exemplar é a que aparece ao final de *Mad Maria* na tentativa de o enunciador descrever a foto do poeta Mario de Andrade sobre os trilhos da Madeira-Mamoré em Porto Velho, dezesseis anos após os eventos narrados na ação do romance:

No dia 11 de julho de 1927, um poeta vestindo terno escuro, chapéu, gravata, camisa de punhos e calças brancas sentou sobre um trilho da Madeira-Mamoré e sorriu. Na foto, o poeta sorri. É uma fotografia cinzenta e pouco contrastada. O céu é uma pasta cinzenta e a mata um borrão horizontal. O poeta sorri porque tem uma razão muito forte para fazer isto. É um homem feliz. Na verdade, apenas parte de seu rosto é visível naquela fotografia antiga. Justamente a ponta do nariz e a boca abrindo num sorriso. Ele tem um chapéu de abas moles protegendo a cabeça do sol do meio-dia e sorri. A fotografia foi tirada em Porto Velho, exatamente às doze horas e trinta. Por isto, as sombras se confundem com os objetos e o poeta está sentado de banda sobre o trilho. Ao meio-dia o trilho de metal devia estar bastante quente, pegando fogo mesmo. Mas o poeta sorri porque duas borboletas amarelas entraram no campo da fotografia e volteiam em torno dele. Mas a velocidade do filme era baixa e transformou as borboletas em simples borrões claros, um no ombro do poeta, outro cobrindo a mão direita que ele colocou firme sobre o trilho, sustentando o corpo alguns centímetros acima do calor do metal. (SOUZA, 1990, p. 340)

Pela descrição, a foto é quase ilegível — ou seria hiperlegível? Lembremo-nos de *Images malgré tout* e *Écorces*. A imagem é cinzenta, com poucos contrastes. O narrador fala em borrões representando a floresta, e em uma pasta cinzenta evocando o céu; há ainda borrões

claros sugerindo borboletas, evocando o que Didi-Huberman chamou “farrapos de nossas memórias”. Sobre o poeta retratado, o enunciador afirma com segurança: “É um homem feliz”. E ainda arrisca uma causa para o sorriso e a felicidade do poeta: “Mas o poeta sorri porque duas borboletas amarelas entraram no campo da fotografia e volteiam em torno dele.” Curiosamente, não se podem identificar os borrões amarelos efetivamente como sendo borboletas, pode-se apenas imaginá-las, e atribuir a elas a felicidade e o sorriso do poeta. “Mas somente o poeta poderia esclarecer esta dúvida”, declara o enunciador.

Ao final, o narrador fala da carreira de pianista de Joe Caripuna, um índio de mãos amputadas que tocava piano com os pés — incluindo uma proeza inimaginável, tocar a Valsa op. 64 n. 1 de Chopin, a chamada Valsa Minuto, em trinta segundos. Com as mãos, o mais virtuoso dos pianistas não leva menos de um minuto e meio para tocar completa esta peça. A proeza de Joe Caripuna ocorreu em Nova York, na primavera de 1912. Além disso, sabe-se pouco mais sobre o indígena: “Joe Caripuna morreu de sífilis em 1927.” (SOUZA, 1990, p. 339).

Antes de encerrar a narrativa, o enunciador apresenta alguns dados históricos sucintos a respeito da rodovia: sua inauguração, em 1912, a perda do monopólio internacional da borracha amazônica, o pagamento de uma quantia astronômica do governo brasileiro ao construtor, Percival Farquhart, após um processo judicial vencido pelos americanos com votos favoráveis de importantes juristas brasileiros, como Ruy Barbosa, Clóvis Bevilacqua, Sanchos de Barros Pimentel e Inglês de Souza. Todas essas informações históricas não passam de meia página do romance. Sucintas, secas e sem nenhum encanto.

Em seguida, vem a cena do poeta Mário de Andrade e das borboletas, que jogam nebulosidade sobre os fatos. O poeta de ficção tece considerações sobre aquele lugar, a construção daquela estrada amaldiçoada, de todos os “mortos internacionais que renascem na bulha da locomotiva e vêm com seus olhinhos de chins, de portugueses, bolivianos, barbadianos, italianos, árabes, gregos, vindos a troco de libra” (SOUZA, 1990, p. 342).

E o enunciador arremata: “Quanta sandice. Coisas da vida.” (SOUZA, 1990, p. 342)

Na sequência, é retomada nova cena de horror, com brigas e mortes entre barbadianos e hindus no canteiro de trabalho da obra, para desolação do engenheiro Collier e do médico Finnegan. Termina o romance.

Termina esse testemunho — testemunho falho, todavia, nada além de um ressoar do evento, uma vibração do tempo que conteria as imagens palidamente retratadas, um rompimento com o sentido da representação. O unimaginável que se transforma em hiperimaginável. Um índio impossível, um poeta improvável, dados históricos desanimadores, um inferno tornado romance.

A tudo isso, ao que foge ao real, que deixa dele um resíduo, um remanescente, farrapos de memória, costumamos chamar obra de arte. Colocarmo-nos diante das imagens que a obra de arte nos faz ver — em excesso ou insuficiência — leva-nos a criar em nossa própria imaginação o mundo diante do qual a linguagem recuou.

Essa força da arte e da literatura constitui seu desastre — e sua essência.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Écorces**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

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

NAVA, Pedro. **Beira-mar**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. (p. 63-64)

SOUZA, Marcio. **Mad Maria**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

# 5

**Vozes indígenas  
em *Iracema*  
e *O guarani*,  
de José de Alencar**

**Indigenous voices  
in *Iracema* and *O guarani*,  
by José de Alencar**

**Resumo:** Nos romances *Iracema* e *O guarani* de José de Alencar, são ouvidas vozes atribuídas aos indígenas pelo escritor branco de tradição europeia e cristã. Este texto pretende mostrar como a manifestação da voz indígena concorre, no caso de *Iracema*, para denunciar sutilmente o mito da harmonia das raças e para afirmar a dominação cultural e econômica da terra pelo colonizador, e, no caso de *O Guarani*, para intensificar a dúvida quanto à (im)possibilidade de miscigenação das raças. O referencial teórico inclui, entre outros, os críticos Silvio Romero, José Veríssimo e Silviano Santiago.

**Palavras-chave:** vozes indígenas; miscigenação; harmonia das raças; Alencar.

**Abstract:** *In the novels Iracema and O guarani, by José de Alencar, we can hear voices attributed to the Indians by the white writer of European and Christian tradition. This paper intends to show how the manifestation of the indigenous voices competes, in the case of Iracema, to denounce the myth of the harmony of the races and to affirm the domination of the land by the colonizer, and, in the case of O Guarani, to intensify the doubt about the (im)possibility of interbreeding of races. The theoretical framework includes the critics Silvio Romero, José Veríssimo and Silviano Santiago.*

**Keywords:** *indigenous voices; interbreeding; harmony of the races; Alencar.*

Quem acompanha a literatura brasileira modernista conhece bem os seguintes versos:

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português.

(ANDRADE, 1971, p. 177)

Gostaria de iniciar este ensaio com uma pequena reflexão sobre o poema acima, de Oswald de Andrade. Concentro-me no verso “Vestiu o índio”. Há muitas maneiras de ler este verso, e nossa imaginação conduz esta leitura. Podemos contrapor uma cultura solar a uma cultura lunar. O brilho e a obscuridade, sol e chuva. Um olhar que se fecha sobre o outro, o completamente outro, como um animal que se vê visto nu por um olhar ao mesmo tempo inocente e cruel, bom e mau, sensível e impassível, talvez. Como fazer a leitura desse todo outro, completamente outro, que se apresenta de forma secreta em sua nudez, ininterpretável, ilegível, abissal? Uma nudez que não sabe o que é vestir, portanto não é nudez; contudo, aos olhos do invasor, esse ser estranho se expõe de maneira murada e aberta aos olhos estrangeiros, em sua proximidade insuportável, que não enseja o tratamento de próximo, ainda menos de irmão.

Essa nudez precisa ser coberta, ainda que exiba uma linguagem sobre as peles bronzeadas. Essa linguagem feita de sons e caracteres estranhos precisa também ser apagada, após a inútil busca dos sinais F, R, L, ausência que denuncia outra ausência mais grave: aqueles que me olham e que olho não têm nem FÉ nem REI nem LEI.

Como tentar aproximarmo-nos de gente tão outra?

Todo esse estranhamento inicia-se, como sabemos, no último ano do século XV, no primeiro encontro, e parece ainda não ter tido fim.

O século XVIII descobre que o exotismo dentro de casa pode ser marca de afirmação de uma identidade, talvez, de um traço peculiar que nos distinga da pura subalternidade ao logos europeu. E assim tentamos conciliar afetivamente os que trocam olhares estranhos, mesmo que seja por uma construção da arte, uma invenção da lenda que poderia estabelecer algum tipo de fraternidade entre os completamente outros.

Em *Iracema*, o encontro entre a virgem de Tupã e o guerreiro cristão se dá da seguinte forma:

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão.

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Igotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. O guerreiro falou:

— Quebras comigo a flecha da paz?

— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema. (ALENCAR, 1965, p. 51-52)

A descrição da personagem é poeticamente doce e levemente sensual: em seu corpo orvalham delicadas gotas de prata.

Na descrição do guerreiro parece prevalecer o olhar de Iracema: mau espírito ou guerreiro? Sobre ele tudo é ignoto.

Iracema lança a flecha contra a aparição; o estrangeiro põe a mão sobre a cruz da espada, imagem que reforça as grandes forças da ocupação: o império e a religião. O estrangeiro parece irradiar alguma atração irresistível que seduz a índia. A paz se estabelece entre eles, com a quebra da flecha. Aquele homem branco nunca havia sido visto nas florestas das alturas do Ibiapaba, mas sua presença já impõe um anúncio de conquista: “Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus”.

A narrativa deste primeiro encontro parece anunciar uma relação desigual entre brancos e índios, com prejuízo destes. Os textos indianistas de José de Alencar foram escritos com uma intenção declarada, a de

valorizar o índio como representante da raça autóctone brasileira que contribuiu para nossa formação; e, literariamente, a poesia de uma linguagem nova, de uma atitude linguística que nos distinguiria do colonizador europeu. Faz parte, portanto, de um projeto nacionalista. Não haveria então aí uma contradição entre pretender e realizar na concepção dos romances?

Há, evidentemente, um *logos* que perpassa a sociedade culta do Brasil e do Rio de Janeiro do século XIX, época em que os romances foram escritos. Forças conservadoras atuam como resistência à inovação, e o próprio autor, ainda que tenha delineado conscientemente um projeto, guarda em seu inconsciente um forte ressaibo de sua própria cultura, incluindo aí sua religião. Por outro lado, o destino dos povos indígenas no pensamento da sociedade hegemônica já estava praticamente traçado quando os textos foram escritos: sua tendência era ou o assujeitamento ou o desaparecimento. No romance de Iracema, o enunciador comenta certo “gemido doloroso” do velho pajé Araquém em determinado momento:

Pressentira o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou n'alma de Araquém? (ALENCAR, 1965, p. 87)

Seja na literatura, seja na sociedade humana, o presságio tinha certamente uma razão para ecoar na alma do pajé. Naquela hora, Iracema e Martim se encontravam na própria cabana de Araquém, onde se celebra o “himeneu do amor”, ainda que Martim tentasse resistir à sedução de dupla mão. A conjunção entre Iracema e Martim torna-se alegoria do funesto presságio para a raça indígena nos séculos por vir. No discurso do colonizador, todo acordo e união é possível desde que lhe seja favorável. Aceito unir-me a ti se puder dominar-te.

Ao final do século XIX, em obra publicada em 1888, o crítico e historiador literário de linha positivista Silvio Romero anunciava o desaparecimento dos índios na literatura brasileira, e de certa forma parecia situar nos povos da floresta a culpa por sua infeliz trajetória:

A raça selvagem, com todos os encantos e alucinações do homem criança, virgem e travessamente agradável, com todos os aparentes eflúvios de poesia imensa, é hoje vulto mudo a esvair-se no centro de nossa vida, no marulho de nossa civilização. Não quis ou não pôde sentir as agitações de um outro viver, escutar os ruídos de outras formas de anseios, de liberdade, de crenças, de lutas, que a turba, às vezes tirânica, dos conquistadores, lhe quis fazer entender. A raça selvagem está morta; nós não temos nada mais a temer ou a esperar dela. (ROMERO, 1980. p. 921.)

Curiosamente, um século após as previsões negativas de Romero sobre os indígenas, a Constituição Brasileira de 1988 reconhece e garante aos povos selvagens sua cultura, seu modo de vida, de produção, de reprodução da vida social e sua concepção de mundo. Até então, os discursos predominantes referentes aos indígenas pressupunham sua “integração” — sempre em condições desfavoráveis, diga-se de passagem — à sociedade dos não-índios.

Um exemplo da reação ao novo, no caso do projeto de José de Alencar de valorização estética do indígena e da linguagem romanticamente estilizada que lhe corresponde, é a objeção que faz o crítico e escritor Franklin Távora à cena em que Martim e Iracema fazem amor pela primeira vez:

— Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema.

A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida, e partiu.

As águas do rio depuraram o corpo casto da recente esposa. A jandaia não tornou à cabana.

Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras. (ALENCAR, 1965, p. 89)

Távora tacha a cena que acabamos de ver de “uma ideia vil, expressa por palavras indecentes”. Em seu argumento, o crítico censura em Alencar o fato de ele ter mudado o nome do rio Acaracu para Acaraú em nome da eufonia do nome. Em nota ao capítulo III de Iracema, o autor justifica a troca da seguinte maneira: “Usou-se aqui da liberdade horaciana para evitar em uma obra literária, obra de gosto e artística, um som áspero e ingrato.” (ALENCAR, 1965, p. 207). Para Franklin Távora, a troca é contraditória se se considerar que a cena do amor entre Martim e Iracema é muito mais inconveniente:

Que contradição flagrante é esta? No trecho citado, não há só a aspereza e ingratidão de um som; há um período inteiro, oferecendo ao espírito do leitor uma ideia vil, expressa por palavras indecentes; depois da baixeza, a índia foi tomar banho no rio para ficar limpa.

Como isso é de gosto e de arte! E, sobretudo, que fina e edificante poesia! (ALENCAR, 1965, p. 207)

O tom da frase final é francamente sarcástico. Como exigir de Alencar uma postura mais favorável ao índio e a uma verdadeira inovação — linguística, cultural — se uma cena doce e delicada como esta é considerada obscena por um contemporâneo? Outros comentaristas contemporâneos de Alencar, além de Franklin Távora — cito entre eles Antônio Henriques Leal e Pinheiro Chagas — reprovaram em Alencar sua tentativa de inovação tendo em vista uma literatura genuinamente brasileira.

Antônio Henriques Leal, além de apontar a vileza e a indecência da cena de amor anteriormente descrita, condena em Alencar “o estilo frouxo e as incorreções gramaticais da frase” (ALENCAR, 1965, p. 213).

Pinheiro Chagas, que defende em Fenimore Cooper “as descrições magníficas, a linguagem imaginosa e colorida, apanágio de todos os povos primitivos”, pelo fato de que “Os Estados Unidos, país que já chegou a um grau desenvolvidíssimo de civilização, tem, para assim dizermos, voto e assento na congregação limitada dos povos

que dirigem a marcha da humanidade” (ALENCAR, 1965, p. 194), censura em Alencar “a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais (ALENCAR, 1965, p. 198-199). Para Pinheiro Chagas, na época, os Estados Unidos tinham uma literatura; o Brasil, entretanto, carecia de uma: “Apesar dos muitos talentos que avultam na nossa antiga colônia americana, não se pode dizer que o Brasil possua uma literatura”. (ALENCAR, 1965, p. 194)

É desnecessário dizer que José de Alencar se defendeu das críticas em longas páginas da imprensa da época, usando argumentos de quem conhece o assunto de que fala.

É preciso assinalar, entretanto, que *Iracema* não recebeu exclusivamente objeções. No artigo “*Iracema*”, de 1866, Machado de Assis finaliza assim: “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, ou um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima.” (p.193)

Há uma década, escrevi um ensaio intitulado “Intenção e recepção em *Iracema*, de José de Alencar”, apontando uma certa contradição entre a intenção do autor (revelada em notas de pé-de-página, artigos e cartas) e a realização do texto literário. Assim termina o ensaio:

O texto, enfim, supera sempre as intenções de seu autor. Quando, entretanto, elas são explicitadas, podem fornecer novas possibilidades que se entrelaçarão à situação histórica do intérprete, cuja leitura sempre irá agregar ao texto novas significações e atualizações, numa reciclagem que pode inclusive traí-la “de maneira fecunda” (COMPAGNON, 1999, p. 63), como estabelece Antoine Compagnon, e como acontece com uma leitura contemporânea de *Iracema*. (BYLAARDT, 2010, p. 33)

Numa leitura de hoje, penso que a traição de Alencar reside muito mais num inconsciente reconhecimento de que a beleza, a delicadeza, a riqueza da linguagem indígena — ainda que estilizada — e de sua cultura caminhavam para uma inexorável e lamentável assolação, do

que propriamente em sua dificuldade de gravar na alma, e não na pele exterior, a pintura do Coatiabo — ainda que persistente. Refiro-me aqui aos episódios de batismo de Martim pelos pitiguaras e de Poti pelos cristãos, que comentarei adiante.

Reflitamos então sobre a personagem Iracema, a beleza de sua construção, sua força ficcional, a comovente trajetória de recusa de sua cultura, de suas terras, de seu corpo, na compulsão de sua amarga miscigenação. A apresentação de Iracema, sua formosura, agilidade, gracilidade são conhecidas:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1965, p. 50)

Antes do encontro com o guerreiro branco, tudo é encanto e especiosidade na personagem. Tal conformação começa a turvar-se a partir do contato, conforme descrito anteriormente. A voz de Iracema tenta resistir: “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho” (ALENCAR, 1965, p. 55). Martim tenta ir embora pela primeira vez, e ouve o protesto da virgem: “Quem fez mal ao guerreiro branco na terra dos tabajaras?” (ALENCAR, 1965, p. 56). Ela então o convida a passar a noite na cabana de seu pai Araquém até que o irmão Caubi volte de manhã para guiá-lo de volta à taba dos pitiguaras. A relação entre eles é tensa e instável; Iracema pressupõe uma noiva branca nos sonhos do estrangeiro. Ele não nega: “— Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa! murmurou o estrangeiro.” (ALENCAR, 1965, p. 59)

No bosque sagrado ela colhe o licor de jurema e lho oferece, proporcionando a ambos a primeira experiência forte de sensualidade:

— Iracema! Iracema!...

Já a alcança e cinge-lhe o braço pelo talhe esbelto.

Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem.

O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez o doce nome, e soluçou, como se chamara outro lábio amante. Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente.

A fronte reclinara, e a flor do sorriso desabrochava já para deixar-se colher.

Súbito a virgem tremeu; soltando-se rápida do braço que a cingia, travou do arco. (ALENCAR, 1965, p. 61)

Na sequência da cena, sabe-se que o guerreiro Irapuã, que odiava Martim, havia invadido o bosque sagrado com intenções belicosas; Iracema defende como pode sua recente paixão. As relações são ardentes, contudo frágeis. Após o defloramento da índia, ela ainda atua como virgem de Tupã no mistério da jurema, presidido por Araquém e frequentado pelos guerreiros tabajaras. A atuação da ex-*virgem* desrespeita a voz de Tupã; mais uma vez os povos da floresta perdem — respeito, dignidade, sustentação cultural (cap. XVI). Quando os guerreiros pitiguaras sobem ao Ibiapaba para resgatar o amigo Martim, ela os segue, mas vai infeliz, como quem violou seus deveres e perdeu todos os direitos dentro da cultura de seu povo: “— O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema.” (ALENCAR, 1965, p. 93).

Momentos altamente simbólicos da inferioridade indígena em relação ao dominador são as cenas de batismo de Martim pelos pitiguaras e de Poti pelos homens brancos — dois batizados com atribuições

diferentes. A respeito, permito-me transcrever minha própria descrição e comentário desses momentos no ensaio citado anteriormente:

No caso do batismo de Martim, ele deveria tornar-se filho de Tupã, mas parece que nunca reconheceu a filiação, já que seu “deus verdadeiro” não o permitiria jamais. Na cerimônia, ele recebeu o nome de Coatiabo, que significa guerreiro pintado. E não faltou tinta para tanta pintura: vários símbolos indígenas — riscos vermelhos e pretos, flecha, gavião, raiz de coqueiro, asa, abelha, folha — foram pintados no corpo de Martim. Em seguida, recebeu de Poti o arco e o tacape, que são as armas nobres do guerreiro, e de Iracema o cocar e a aração, ornatos dos chefes ilustres. Após a cerimônia, veio a comemoração: “Os guerreiros beberam copiosamente e trançaram as danças alegres. Durante que volviam em torno dos fogos da alegria, ressoavam as canções.” (ALENCAR, 1965, p. 114)

E assim foi até o amanhecer. Passada a ressaca da esbórnica, supõe-se que Martim olvidou o novo nome, a nova filiação. Nunca mais se ouviu falar das pinturas em seu corpo. Como ele era um guerreiro índio apenas pintado, supõe-se que a brancura de sua pele lhe tenha sido devolvida pela água do mar.

As armas recebidas de Poti e os ornatos dos chefes ilustres que Iracema havia tecido para o esposo perderam rápido a significação. A alegria e o orgulho de receber tal honraria durou “o tempo que as espigas de milho levam para amarelecer” (ALENCAR, 1965, p. 114), o que não parece muito. Tanta doçura começa a enjoar: “A caça e as excursões pela montanha em companhia do amigo, as carícias da terna esposa que o esperavam na volta, e o doce carbeto no copiar da cabana, já não acordavam nele as emoções de outrora.” (ALENCAR, 1965, p. 116)

O apelido Coatiabo — guerreiro pintado — não consegue fazer frente ao nome Martim — guerreiro verdadeiro, filho de Marte, divindade guerreira na mitologia dos europeus. O batismo de Martim é apenas uma representação, uma concessão à cultura autóctone.

O batismo de Poti, entretanto, reveste-se de uma significação perene. O evento coincide com a fundação do primeiro povoado do Ceará: “Muitos guerreiros de sua raça acompanharam

o chefe branco, para fundar com ele a Mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.” (ALENCAR, 1965, p. 137)

A cruz foi plantada com raízes profundas, alastrando-se pela “terra da liberdade” (liberdade de quem?). Poti precipita-se na reverência ao grande lenho, renegando Tupã, porque ele e Martim “deveriam ter ambos um só Deus, como tinham um só coração” (ALENCAR, 1965, p. 57). Além de um só deus, uma só cultura. Poti transformou-se em Antônio Felipe Camarão (o nome do santo do dia, o nome do rei espanhol que na época governava Portugal, e o seu próprio nome traduzido para o português). Assim, o surgimento da nova civilização ocorreu à custa do sacrifício da cultura indígena. “Tudo passa sobre a terra” (ALENCAR, 1965, p. 138), avisa o narrador ao final. As coisas são transitórias, e assim o foi a civilização dos índios. (BYLAARDT, 2010, p. 22-24)

Há ainda outras cenas que desautorizam a cultura indígena, sufocada pelo *logos* ocidental. Logo na apresentação de Martim, como vimos, ele se declara possuidor das terras que outrora foram dos índios, e afirma ainda ser possuidor da linguagem dos povos da floresta. A certa altura da narrativa, Martim começa a ficar enjoado da doçura de Iracema e do amigo Martim, tornando-se saudosos e ensimesmado: “O amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência cheia de grandes desejos e nobres ambições.” (ALENCAR, 1965, p. 122) O cristão tem grandes desejos e nobres ambições; por inversão do raciocínio, poder-se-ia talvez afirmar que os indígenas têm pequenos desejos e ignóbeis ambições?

Outra cena exemplar do descompasso cultural entre os povos em confronto é aquela em que o Pajé Araquém, ao deslocar uma certa pedra em sua cabana, faz soar “um medonho gemido que parecia arrancado das entranhas do rochedo” (ALENCAR, 1965, p. 74) Para “explicar” racionalmente a magia do Pajé, uma nota de pé-de-página desnecessária e preconceituosa adverte da “astúcia” do Pajé, que se aproveitava de um vento encanado para assustar os incautos.

A fundação do povoado dos cristãos reitera a conquista da terra que era dos índios e a afirmação da religião e da cultura europeias, com a conseqüente desvalorização e despojamento da cultura autóctone. Iracema e Tupã morrem, prevalece o que o enunciador chama de “Deus verdadeiro” (seria José de Alencar tão martiniano assim?).

O que chamei, no ensaio mencionado, de “paradoxo entre a intenção e a realização”, penso que, após uma reflexão ulterior, eu o atribuiria hoje a uma incerteza inconsciente que se embate com as certezas de um momento histórico e social, e que leva a uma tensão que impede a reabilitação completa da própria existência — literária ou não — dos povos da floresta. Todo o sofrimento e morte de Iracema, a aculturação de Poti, o nascimento de Moacir, o filho da dor, do sofrimento, atestam o estrago feito pelo europeu nas culturas aqui existentes, e a efetivação de seu domínio.

O lado consciente do autor, que via a necessidade de dar um fundamento programático a sua realização, cercou o romance de cuidados especiais, envolvendo-o em paratextos explicativos: o “Prólogo da primeira edição”, o “Argumento histórico”, a “Carta ao Dr. Jaguaribe”, publicada como posfácio à primeira edição, o “Pós-escrito à segunda edição” e as 116 notas que acompanham os capítulos num montante de textos que seguramente equivalem ao tamanho do próprio romance, quase como se cada palavra da narrativa tivesse um correspondente metalinguístico a explicar-lhe a existência. Esse correspondente, poderíamos associá-lo à lei do *parergon*, conceito da Grécia clássica que designa uma espécie de suplemento emoldurador da obra de arte. O *parergon* em geral não é bem-vindo no pensamento grego, por constituir um desvio do assunto principal, mais do que uma elucidação. É o que compreende sem compreender, no sentido de incluir e ser incluído. Para Jacques Derrida, o *parergon* levanta questões que não podem ser respondidas. Por que é necessário o *parergon*? Por que acrescentar explicações à obra? Há lacunas, há faltas na obra que exigem o *parergon*? Em uma obra, o que é essencial? O que é

acessório? O *parergon* estabelece limites ou alarga-os? No caso de *Iracema*, alguns desses paratextos podem ter algum interesse histórico, ou filológico, mas o que se pode dizer é que a obra resistiu a todos eles. O *parergon* não a afeta, e ela resplandece. Há um projeto, mas há igualmente uma hesitação, uma incerteza que perpassa a poesia da linguagem do romance, e possivelmente apenas a poesia poderia devolver à cultura hegemônica o olhar que esta recusa sem vergonha alguma. Nesse sentido, a voz indígena em *Iracema*, em *Araquém*, em *Poti*, parece pedir socorro àquele que controla as linguagens, e esse pedido de alguma maneira compõe a beleza da linguagem poética do romance. Linguagem filha da dor? A voz de Moacir?

Este ensaio pretende tratar também de *O Guarani*, discutindo aí outrossim as vozes indígenas. Em meio aos que se proclamam civilizados, Peri era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era um amigo escravo. Sua missão de salvar Cecília só pôde ir adiante a partir do momento em que D. Antônio de Mariz — nobre verdadeiro —, após todas as recusas, resolve fazê-lo cristão. Um índio pagão não teria o direito nem de salvar sua filha; melhor seria se ela morresse. De repete o grande nobre vislumbrou o último recurso: fazer de Peri um cristão, só desse modo ele poderia salvar a filha. E foi feito. Assim, a casa de D. Antônio explode, todos morrem, incluindo aí toda a tribo dos agressores Aimorés, e salvam-se apenas o cristão Peri, que agora se chama Antônio, e a mocinha débil e angelical, a navegarem no rio Paquequer em uma frágil canoinha. Bem, e agora? Peri-Antônio jurou ao português levar a filha ao Rio de Janeiro, para abrigar-se na casa de uma irmã do nobre. Obviamente, seria a entrega de uma encomenda, porque Peri não poderia ficar lá com ela. Cecília resolveu ficar com Peri na floresta, e chegou a desamarrar a canoinha que os conduziria ao Rio de Janeiro. Mas aí vem a grande enchente, os dois sobem ao cume de uma alta palmeira. A água insiste, está quase a cobri-los. Ocorre então “uma cena estupenda, heróica, sobre-humana; um espetáculo grandioso, uma sublime loucura” (ALENCAR, 1996, p.

252): do alto da palmeira, Peri consegue laçar com um cipó a palmeira ao lado, arrancando-a de suas raízes, e transformando-a numa embarcação improvisada. E assim termina a narrativa:

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada: e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

— Tu viverás!...

Cecília abriu os olhos, e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

— Sim?... murmurou ela: viveremos!... lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

O anjo espanjava-se para remontar ao berço.

— Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre...!

Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte. (ALENCAR, 1996, p. 253)

Afinal, para onde foram os personagens? Sabe-se que a palmeira que os conduzia — para onde? — sumiu-se no horizonte. Além do horizonte não se enxerga, o que fica é a recusa do enunciador de dar um final a sua história, mantendo-a em suspenso. Haveria ali uma relação de amizade? De matrimônio? De escravo e senhora? Viveriam no céu, na cidade, na floresta? Toda a hesitação que se percebe nas relações entre Iracema e Martim parece ocorrer também aqui — particularmente na indecidibilidade final.

Não se trata de desacreditar a literatura de Alencar — a liberdade de invenção, o combate poético, a revolução filológica — e seu projeto grandioso. O que não se pode é esperar que o escritor cearense seja o que ele não é: alguém cujo projeto pretenderia igualar indígenas e europeus em força de cultura e organização social. Talvez tenhamos neste escritor, ao invés do cultivador de uma utopia apenas literária e inconsistente, um sentimento de que os seres que elegeram como representantes de um traço que nos identifica em confronto com a cultura europeia estavam fadados a uma existência e futuro precários no *logos* hegemônico da sociedade brasileira.

Há, então, um projeto, tanto linguístico quanto temático, de dar à literatura brasileira uma face própria. O projeto, entretanto, claudica, em que pese a lei do *parergon*. Pode-se atribuir a hesitação de Alencar em seu projeto à dificuldade de aceitação por parte de seus contemporâneos do novo, da beleza e da poesia da linguagem avançadas — pouco reconhecidas então. É preciso considerar, não obstante, que a hesitação é marca dos artistas geniais. O Alencar consciente precisava mostrar certeza, firmeza em sua arte, por exigência da cultura de sua época, e do reacionarismo intelectual, que rejeitava inovações (principalmente as que propunham um afastamento da cultura portuguesa, da língua portuguesa, da literatura portuguesa, considerada modelar então). Não obstante, há no escritor a marca da genialidade que, ao fazer ouvir as vozes indígenas, coloca-as mais como um clamor do que como asseveração da potência de uma cultura.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.

ALENCAR, José Martiniano de. **O guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BYLAARDT, Cid Ottoni. “Intenção e recepção em *Iracema*, de José de Alencar”. In: **Conversando aos infinitos** — Ensaios de literatura brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Mourão et al. Belo Horizonte, UFMG, 1999

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

# 6

## O estranho murmúrio de *Fragmentos de um discurso amoroso*<sup>18</sup>

The strange mumbling  
of *A lover's discourse*:  
fragments

<sup>19</sup> Texto escrito em parceria com Priscila Pesce Lopes de Oliveira, Doutora em Literatura comparada pela *Universidade Federal do Ceará*, título obtido com bolsa concedida pela Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa – FUNCAP- CE.

**Resumo:** O presente texto considera aspectos da organização de Fragmentos de um Discurso Amoroso, de Roland Barthes, a fim de interrogar em que medida viabilizam uma consideração estética da obra. Para tanto, recorreremos à proposta de literariedade condicional (GENETTE, 1991) e realizamos uma leitura comparada do texto barthesiano com dois estudos sobre o amor, buscando evidenciar pontos pelos quais Fragmentos deles se aproxima e distancia, nisso tecendo um entrelugar que flerta com modos literários de deslocar gêneros e usos textuais. São enfocados prioritariamente aspectos formais do texto, pensando que ele movimenta certas fronteiras que a literatura também está sempre a renegociar, como o espectro unidade-fragmentação, o registro (ficcional / não ficcional) e a complexa trama entre narração, elocução e autoria.

**Palavras-Chave:** Roland Barthes; Fragmentos de um Discurso Amoroso; Literariedade.

**Abstract:** *This paper examines organizational aspects of Roland Barthes' A Lover's Discourse: Fragments, trying to ascertain whether they enable an aesthetic reading of the book. We use Genette's (1991) concept of conditional literariness and undertake comparative readings of Discourse and two studies on the subject of love, seeking to highlight differences and similarities between each of them and Barthes' text. We then argue that those differences carve for Discourse a place in-between textual genres and usages that are not wholly dissimilar from how literature works. We focus primarily on formal aspects of Discourse, conceiving that the book destabilizes certain boundaries that literature also constantly negotiates, such as the unitary-fragmentary spectrum, the distinction between fiction and non-fiction and the complex relationships between narration, elocution and authorship.*

**Keywords:** *Roland Barthes; A Lover's Discourse: Fragments; Literariness.*

De que modos uma escrita encaminha a si e a seus leitores para fazer-se, mais do que veículo, um trajeto? É essa a questão deste estudo de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, livro publicado por Roland Barthes em 1977. São enfocados aspectos formais do texto, pensando que ele movimentava certas fronteiras que a literatura também está sempre a renegociar, como o registro, o espectro unidade-fragmentação e a complexa trama entre narração, elocução e autoria.

Na primeira seção, percorremos o referencial teórico que habilita um enquadramento de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* como texto passível de consideração estética. Na segunda seção, oferecemos uma leitura comparativa de *Fragmentos* e outros dois livros junto aos quais ele poderia ser agrupado por uma livraria ou biblioteca: *Desire/Love* [Desejo/Amor], de Lauren Berlant (2012) e *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (1994). Nossa hipótese é que o cotejo torne visível a presença em *Fragmentos* de um trabalho textual que permite considerar o livro como uma escrita em cujo horizonte está o literário.

*Fragmentos de um Discurso Amoroso* decorre do projeto “O Discurso Amoroso”, seminário ministrado duas vezes por Barthes na École des Hautes Études en Sciences Sociales entre 1974 e 1976. O seminário explorou em grupo os discursos do e sobre o apaixonado no romance *Os sofrimentos do jovem Werther* e noutras leituras, principalmente nas áreas de Psicanálise e Filosofia.

Por sua vez, o livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* organiza esse Discurso como um conjunto (não exaustivo) do que chama Figuras, oitenta cenas do “amante em ação” (BARTHES, 2003, p. XVIII), alegadamente dispostas em ordem alfabética para proporcionar um caráter combinatório e fragmentário à leitura. Cada figura tem um título, um argumento e um desenvolvimento em fragmentos numerados, e as referências remetem indiferentemente a livros teóricos, escritores literários, participantes do seminário e amigos do escritor.

A organização de *Fragmentos* é o principal ponto de contato das fricções que procuraremos produzir nesta leitura.

## POR UMA CONSIDERAÇÃO ESTÉTICA

Para Maurice Blanchot, o próprio da literatura é o não-fazer, e mesmo o desfazer: desfazer o vínculo do senso e do uso comum entre a língua e o mundo, obrando a palavra como algo que, ao invés de evocar os supostos referentes, coloca-os num processo de desaparecimento infinito: “A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é” (BLANCHOT, 1997, p. 311). Igualmente, ao enveredar pela escrita como um processo de perder-se, há um desfazer da noção de um sujeito coeso, prévio e externo que organizaria o texto e responderia pelo que ele diz (BLANCHOT, 2013b). Estes e outros desfazimentos operam uma diferenciação entre os usos literário e ordinário da língua, sendo o primeiro considerado um melhor proveito das possibilidades e propriedades linguísticas, tanto mais perceptíveis quanto mais seus usos refutam uma transparência que faria da língua o veículo de uma vontade, pensamento ou representação, deixando entrever na opacidade as tramas próprias de algo que menos transmite do que constitui acontecimentos (BLANCHOT, 2013a).

Contudo, a distinção entre literário e não literário nem sempre é nítida. Como assinala Coutinho (2011) em sua retrospectiva da literatura comparada, a partir das contribuições da escola norte-americana houve a ampliação do escopo de ação da disciplina, que além das literaturas nacionais passou a olhar também para as relações da literatura com outras artes, outras esferas de conhecimento e mesmo “os discursos da Teoria, da Crítica e da Historiografia literárias” (COUTINHO, 2011, p. 206-207). Por sua vez, em apelo por

uma maior aproximação entre os pensares acerca da literatura e da mídia, Müller (2011) propõe o *entre* como espaço promissor para o presente da literatura comparada:

Fronteira e nomadismo, assim, impõem um modelo de pensamento marcado pela hibridação e pelo movimento. Uma recusa da pureza concomitante com uma recusa da estabilidade; uma aceitação do diverso casada com uma compreensão do movimento das coisas. No caso da Literatura, creio que se pode pensar a poesia e a narrativa como linhas imaginárias, como lugares de passagem (...). É preciso pensar a literatura não como estrutura fechada e autossuficiente (inclusive para o ato da leitura apenas), mas como estrutura que se abre para a passagem. (MÜLLER, 2011, p. 169)

Tal passagem pode ser pensada também como atravessamentos, como uma irredutibilidade ao próprio e mesmo um esfacelamento dessa noção. Todavia, é preciso cautela, pois a delimitação daquilo que é ou não literatura é uma questão historicamente tão cara quanto relevante para a constituição do campo dos estudos literários, bem como para sua validação nos âmbitos científico e acadêmico. Silvíia Rodrigues Lopes dedicou-se ao tema em *A legitimação em literatura* (LOPES, 1994), onde lembra que um movimento central das investidas de legitimação da literatura é reivindicar sua autonomia enquanto arte, perpassada por processos de juízo valorativo cujas condições são reguladas pela estética (LOPES, 1994, p. 132) e por suas relações com outras discursividades.

Segundo Lopes (1994, p. 327), “O conceito moderno de literatura é indissociável de uma afirmação de autonomia do texto literário, que desde logo se define como operação de delimitação que é a da sua separação-ligação face à filosofia.”. Assim, a proximidade da literatura para com a filosofia acontece também como atrito, uma vez que seu movimento legitimador demanda algum posicionamento acerca da relação entre literatura e verdade. Enquanto prática, a literatura entabula em seus próprios termos, esquivos à rigidez conceitual, um discursar que faz hesitar a dicotomia entre verdade e mentira, bem como o poder

nomeador da língua, que nos textos literários convive com o seu poder criador, numa “ambiguidade inultrapassável” (LOPES, 1994, p. 256). Lopes prossegue afirmando que a literatura resiste à capacidade denotadora da língua sem negá-la e por isso seria pouco pertinente falar em termos de uma linguagem poética ou não-poética (LOPES, 1994, p. 264), questão trabalhada em muitas obras que removem a fronteira com a correspondência, a reportagem, o memorial etc.

Vemos assim que as condições de enquadramento de um texto na discursividade reconhecida como literária ocorrem mediante critérios classificatórios que desde o surgimento da literatura estão em litígio. O esforço classificador, que tem seu propósito e seu mérito, ganha ao trabalhar em relação; a comparação aparece-nos, pois, como um movimento integrante da atividade crítica e vital ao presente estudo, que lê *Fragmentos* junto a textos declaradamente pertencentes a alguns dos gêneros por ele atravessados. Se um escritor cuja preocupação central é a literatura dificilmente deixaria de mobilizar em suas urdiduras questões pertinentes a esse fazer, o espectro literário pode abrir os escritos barthesianos a uma multiplicidade discursiva.

Enquanto alguns empenham-se em traçar limites rígidos entre arte e não-arte, para outros as demarcações envolvem uma discussão tão antiga quanto ativa e podem apresentar zonas de menor nitidez. É o caso da abordagem desenvolvida por Genette em *Fiction et diction* [*Ficção e dicção*], que propõe a existência de dois regimes de literariedade. O primeiro é constitutivo, denominado ficção, e passa por um intrincado nó de intenções autorais (escritos produzidos e circulados para serem lidos como literatura) e pela participação em gêneros textuais e regimes discursivos coletivamente reconhecidos como literários (ficção, poesia). O segundo é condicional, denominado dicção, e consiste num ato de leitura empreendido com base na percepção subjetiva, da parte do leitor, de elementos e dinâmicas textuais que acenam a uma fruição estética — isto é, que acolhem a leitura de memórias, por exemplo, *como se fosse* um objeto estético verbal (GENETTE, 1991,

p. 7). Genette aponta como principal aspecto textual que ampararia ou convidaria a este tipo de leitura o estilo, mapeia algumas definições linguísticas desse conceito e pondera suas aplicabilidades a uma consideração literária de textos que, tendo outras funções dominantes (histórica, jurídica), poderiam apresentar uma *capacidade estética*.

A proposta de Genette visa a complementar o que ele chama de poéticas essencialistas, organizadas em torno da questão “Quais textos são obras literárias?”, que só admite respostas binárias e veta o trânsito de textos impróprios para dentro de um horizonte de consideração (GENETTE, 1991, p. 26). Já a poética condicionalista, organizada pela pergunta “Quais as condições para que um texto seja objeto de apreciação estética?”, não pretende assumir a regência do campo, apenas agir em sua região fronteiriça. Para tanto, leva em consideração os valores extradenotativos: aquilo que nos textos resiste à sua transparência ao mesmo tempo em que é inseparável do *ser* daquele discurso particular (GENETTE, 1991, p. 133-134). Tais valores são criados no corpo do texto (léxico, sintaxe) e no corpo a corpo com o texto, que mobiliza repertórios de forma a colocar em relevo características estilísticas — aquelas que mais dizem respeito às propriedades de um discurso do que às de seu objeto.

Genette termina por concluir que em literatura os critérios e linhas demarcatórias são um tanto movediços e, assim como o silêncio possui um valor dentro do jogo significativo sonoro, os textos resolutamente funcionais contam também com seu próprio estilo. Assim, o que estaria em discussão seria o tipo de estilo que poderia conceder a um texto o acesso a uma consideração literária:

Le style est donc le lieu par excellence des littérarités conditionnelles, c'est-à-dire non automatiquement conférées par un critère constitutif comme la fictionalité ou la forme poétique. Mais *lieu*, justement, ne signifie pas « condition suffisante » : puisque tout texte a son style, il s'ensuivrait que tout texte serait effectivement littéraire. *Lieu* signifie seulement « terrain » : le style est un aspect sur lequel peut porter un jugement esthétique, par définition

subjectif, qui détermine une littéarité toute relative (c'est-à-dire : dépendante d'une relation) et qui ne peut revendiquer aucune universalité. (GENETTE, 1991, p. 148)<sup>20</sup>

O regime de literariedade por dicção contribui com as pretensões deste estudo ao pensar o estilo como um acontecimento que pertence também aos leitores, uma vez que nosso objetivo é oferecer uma leitura que feche momentaneamente os olhos para as distinções entre *Fragmentos de um Discurso Amoroso* e textos *estritamente* literários e faça sentir que tal suspensão foi proveitosa. As diferenças de nossa proposta são duas: primeiramente, quanto ao nível proposto para análise dos traços estilísticos, pois Genette (1991, p. 143) atém-se ao nível da frase enquanto trabalhamos com os gêneros mobilizados no texto. A segunda é que Genette (1991, p. 146) levanta como fragilidade da literarização *a posteriori* que esta não seja sustentada por uma intenção autoral quanto à circulação do texto, enquanto nossa leitura está alinhada aos projetos autorais – à época da redação de *Fragmentos*, Barthes tencionava declaradamente passar da escrita crítica à literária (BARTHES, 2005; 2012). Tomamos essa vontade expressa não como uma ordenação retroativa de obras dotadas de um ser próprio que escapa inclusive ao querer daquele que as assina, mas como a sugestão de uma presença espectral que ronda as formas de coagular daqueles dizeres.

Partimos da definição de Lopes segundo a qual a literatura estaria numa “inquietação das formas, um movimento em que a deformação da sintaxe aparece como condição do sentido” (LOPES, 1994, p. 322) e propomos examinar os modos como isso acontece no livro barthesiano por meio de atenção à organização do texto e seus possíveis efeitos, ao *ethos* do narrador e/ou locutor textual, e o que estes desenham em

20 Trad. nossa: O estilo é, portanto, o lugar por excelência das literariedades condicionais, isto é, aquelas que não são automaticamente conferidas por um critério constitutivo, como a ficcionalidade ou a forma poética. Contudo, *lugar* não é o mesmo que “critério” ou “condição suficiente”: uma vez que todo texto tem seu estilo, poder-se-ia deduzir que todos os textos seriam efetivamente literários. *Lugar* significa apenas “terreno”: o estilo é um aspecto que pode avaliar uma avaliação estética, por definição subjetiva, a qual determinará uma literariedade absolutamente relativa (dependente de uma relação) e incapaz de reivindicar qualquer universalidade.

termos do registro de *Fragments* ou de sua flutuação entre ficção e não-ficção, entre ensaio e confissão; enfim, de uma busca que renuncia a capturar um saber do texto, preferindo pensá-lo a partir de sua composição, sem perder de vista sua dimensão de acontecimento.

Esse tipo de leitura está se tornando cada vez mais comum; adensa-se o número de pesquisadores que trabalham os escritos de Roland Barthes considerando-o como um *escritor* nos seguintes termos: aquele que não se utiliza da linguagem, mas nela se aventura, mantendo uma relação (crítica)<sup>21</sup>. Em estudo dedicado à recepção brasileira da obra barthesiana, Brandini informa que

(...) a pós-modernidade do final dos anos 90 e do início dos anos 2000 ressuscitou o escritor como um todo, reconhecendo nele um precursor de modelos libertários de construção literária: a estética do fragmento e a escrita corpórea, que opera guiada pelo desejo, (...). [Certos livros] alçaram Barthes à categoria de figura tutelar subvertora dos paradigmas e inspiraram até nossos dias a renovação do ensaio acadêmico (...). (BRANDINI, 2013, p. 130)

Passados mais de quarenta anos de sua publicação, *Fragments de um Discurso Amoroso* continua a tensionar os limites do ensaio. Ao abrir o livro, encontramos após a folha de rosto uma página com os seguintes dizeres:

La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu,

21 Como um panorama não-exaustivo das incursões críticas que se aceram de Barthes como escritor, podemos citar: *Por que amo Barthes*, de Robbe-Grillet (1995 [1977]); *Texto, crítica, escritura*, de Perrone-Moisés (1978); *Roland Barthes, roman*, de Roger (1986); *Roland Barthes moraliste* e o prefácio à edição dos seminários *Le Discours Amoureux*, de Coste (1998; 2007); "Barthes romanesque", de Macé (2002); "S/Z: événement(s), ébranlement, écriture", de Stafford (2002); *Roland Barthes: a aventura do romance*, de Pino (2015) e *Uma visão sutil do mundo: Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes*, de Bellocchio (2017).

si exigu soit-il, d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence. (BARTHES, 1989, p. 5)<sup>22</sup>

Esboça-se ali uma espécie de cumplicidade numa partilha, entre locutor e leitor, de uma comoção fora dos redutos e mecanismos de legitimação. Alocado à parte do corpo do livro propriamente dito, o pequeno texto não traz os marcadores paratextuais de costume (apresentação, introdução etc.).

Virando a página, deparamo-nos com uma seção intitulada “Como é feito este livro” que explicada a proposta da obra e esmiúça a sua organização: o escopo e o sistema das referências, o que se entende por figuras, discurso, e por qual motivo (método) este nos chega em fragmentos dispostos de determinado modo. É algo nas vizinhanças de esclarecimentos, instruções e avisos acerca do projeto e seu uso: “não se deve entender esta palavra em sentido (...)”; “Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula”; “Para que [os leitores] entendessem que (...), era necessário escolher uma ordem (...)”.

Vê-se assim que *Fragmentos* traz um marcado cuidado com a leitura, procurando cercá-la com dizeres em que, curiosamente, são discutidas as opções feitas no intuito de esquivar a metalinguagem:

De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. (BARTHES, 1989, p. 7)<sup>23</sup>

22 *A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportado para fora de toda gregriedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa.*5 (BARTHES, 2003, p. XV, grifos do autor)

23 *Donde a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise.*6 (BARTHES, 2003, p. XVII, grifo do autor)

Percebemos nessa cautela a construção meticulosa de um lugar de fala com marcadores do impoder – mobilidade (*versus* solidez), subjetividade (*versus* objetividade) – que não está restrita às seções textuais iniciais e orienta muito da constituição do livro, desde a organização fragmentária, a flutuação entre biográfico e teórico e outros dispositivos textuais que discutiremos a seguir.

## FRAGMENTOS E O VERBETE

O primeiro livro com o qual cotejaremos os *Fragmentos de um Discurso Amoroso é Desire/Love* [Desejo/Amor], de Lauren Berlant (2012). Os dois projetos assemelham-se por serem organizados com referência ao gênero verbete, elegerem por tema o amor romântico e optarem por abordá-lo perscrutando a circulação social de discursos e práticas que o organizam, dentre eles o referencial psicanalítico e produções culturais (romances, filmes). Berlant aponta a vigência de uma série de normatividades, disseminadas por várias instâncias, que codificam e regulam o desejo dentro da experiência amorosa. As produções culturais, por exemplo, instauram modelos e percursos de negociação do desejo em romance, produzindo um nó de saberes contraditórios que as pessoas desfiam para estruturar seus próprios caminhares.

Em tal quadro, o próprio *Fragmentos* poderia ser considerado como um mediador cultural, especialmente se vemos o intelectual como aquele cuja enunciação está socialmente ligada a um saber ao lermos na seção “Como é feito este livro” sobre o método de circunscrever as unidades de análise, as figuras:

Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé. (...) Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire : « Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage. » Pour certaines opérations de leur art, les linguistes s'aident

d'une chose vague : le sentiment linguistique ; pour constituer les figures, il ne faut ni plus ni moins que ce guide : le sentiment amoureux. (BARTHES, 1989, p. 8)<sup>24</sup>

Vale notar o reconhecimento como estratégia declarada de eficácia da obra<sup>25</sup>. Quando analisa as injunções traçadas por obras no/a partir do imaginário coletivo do amor romântico, Berlant mapeia as maneiras pelas quais filmes, romances etc. parametrizam determinados comportamentos.

Vejamos algumas linhas da introdução de *Desire/Love*:

In the first entry, "desire" mainly describes the feeling one person has for something else: it is organized by psychoanalytic accounts of attachment, and tells briefly the recent history of their importance in critical theory and practice. The second entry, on love, (...) examines ways that the theatrical or scenic structure of fantasy suggests its fundamentally social character, (...) describes some workings of romance across personal life and commodity culture, the places where subjects learn to inhabit fantasy in the ordinary course of their actual lives. (BERLANT, 2012, p. 8-9, grifos nossos)<sup>26</sup>

A proposta é informativa, estruturada de modo a fornecer ao leitor um exame sobre questões trabalhadas pelo texto, mas não propriamente nele. *Desire/Love* ergue-se como um debatedor que,

- 24 As figuras se destacam segundo possamos reconhecer, no discurso que está passando, alguma coisa que foi lida, ouvida, experimentada. (...) Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: "*Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem*". Para certas operações de sua arte, os linguistas recorrem a uma coisa vaga: o sentimento linguístico; para constituir figuras, é preciso nem mais nem menos do que este guia: o sentimento amoroso.<sup>7</sup> (BARTHES, 2003, p. XVIII, grifo do autor)
- 25 Neste ponto, ela foi bem-sucedida, como se vê a partir do levantamento feito por Coste (1998, p. 285) de situações pitorescas envolvendo a leitura do livro; há, por exemplo, o caso de um rapaz que emprestou seu exemplar a alguém e depois ficou muito embaraçado ao pensar no quanto os trechos que havia grifado poderiam revelar de sua intimidade.
- 26 *Trad. nossa*: O primeiro verbete, "desejo", *descreve* principalmente o sentimento que uma pessoa tem por alguma outra coisa: é organizado com base em narrativas psicanalíticas de apego e *conta* sucintamente a história recente dessas narrativas na teoria crítica e na prática. O segundo verbete, sobre o amor, (...) *examina* os modos pelos quais a estrutura teatral ou cênica da fantasia *aponta* para seu caráter fundamentalmente social, (...) *descreve* alguns funcionamentos do romance na vida pessoal e na cultura da comoditização, os lugares onde os sujeitos aprendem a habitar a fantasia no curso ordinário de suas vidas reais.

aceitando os termos vigentes da discussão, visa a participar dela, se considerarmos que a exposição de mecanismos e estratégias discursivas dos demais debatedores constrói um lugar de fala calcado também num saber. Os verbetes de Berlant propõem-se a descrever, relatar, examinar e apurar, a partir de elementos e dinâmicas estruturais identificados nos objetos rondados pelo texto, as características desses objetos. Por sua vez, *Fragmentos* navega os meandros de uma certa discursividade analítica sem furtar-se às corredeiras de outros fluxos de linguagem; vejamos trechos da figura DISPÊNDIO:

3. Le discours amoureux n'est pas dépourvu de calculs : je raisonne, je compte parfois, soit pour obtenir telle satisfaction, pour éviter telle blessure (...). Mais ces calculs ne sont que des impatiences : nulle pensée d'un gain final : la Dépense est ouverte, à l'infini, la force dérive, sans but (l'objet aimé n'est pas un but : c'est un objet-chose, non un objet-terme).

4. Lorsque la Dépense amoureuse est continûment affirmée, sans frein, sans reprise, il se produit cette chose brillante et rare, qui s'appelle l'exubérance (...). Cette exubérance peut être coupée de tristesses, de dépressions, de mouvements suicidaires, car le discours amoureux n'est pas une *moyenne* d'états; mais un del déséquilibre fait partie de cette économie noire qui me marque de son aberration, et pour ainsi dire de son luxe intolérable. (BARTHES, 1989, p. 100-101)<sup>27</sup>

Parece-nos que, além do desenvolvimento de ideias, a rugosidade da língua é também explorada em associações inóspitas como “negociação de mágoas” e “luxe intolerável” que, assim como as

27 3. O discurso amoroso não é desprovido de cálculos: raciocino, por vezes faço contas, seja para obter tal satisfação, negociar tal mágoa (...). Mas esses cálculos não passam de impaciências: nenhum pensamento de um ganho final: o Dispêndio está aberto ao infinito, a força deriva sem objetivo (o objeto amado não é um objetivo: é um objeto-coisa, não um objeto-termo).

4. Quando o Dispêndio amoroso é continuamente afirmado, sem freios, sem cessar, surge aquela coisa brilhante e rara, que se chama exuberância (...). Essa exuberância pode ser entrecortada de tristezas, de depressões, de movimentos suicidas, pois o discurso amoroso não é uma *média* de estados; mas tal desequilíbrio faz parte dessa economia negra que me marca com sua aberração e por assim dizer com seu luxo intolerável.10 (BARTHES, 2003, p. 131, grifo do autor)

tristezas e impaciências, vêm entrecortar a posição de autoridade que convencionalmente concedemos aos enunciadores em livros de não-ficção, especialmente os que empregam léxico especializado. É essa a diferença mais relevante para este estudo entre *Fragmentos* e *Desire/Love*: enquanto Berlant trabalha estritamente no formato verbete, tecendo um discurso acadêmico voltado ao exame de uma questão (objeto), em Barthes há um hibridismo de formatos que aludem ao verbete mas não o seguem à risca.

Em estudo do inespecífico como incursão artística da contemporaneidade e suas implicações estéticas e políticas, diz Florencia Garramuño:

Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. O que aparece nessa implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensadas como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas. (GARRAMUÑO, s.d., p. 4)

A pesquisadora argentina está a pensar na literatura latino-americana contemporânea e em seus diversos atravessamentos entre diferentes gêneros textuais e mesmo entre o texto e outras linguagens, como a instalação. Sua proposta do inespecífico como potência, como prática de investimento estético e principalmente como questão subsidia nossa leitura de *Fragmentos*, cuja capacidade estética tremeluz (também) em sua conjunção e desconjuntar simultâneos de verbete, ensaio, solilóquio e confissão, entre outros.

Uma das incongruências de *Fragmentos* para com o verbete é a redação em primeira pessoa. Essa conformação é constitutiva do livro, que afirma ser o amor tão tolo que sua discussão requer mediações, como o romance ou análise (BARTHES, 2003, p. 272). O problema da

tolice ou do ridículo da temática amorosa aparece também no seguinte questionamento de Octavio Paz, na introdução do livro ao qual retornaremos no tópico seguinte: “lembrei daquele livro tantas vezes pensado e nunca escrito. (...) Senti a necessidade de voltar a minha ideia e realizá-la. Mas eu me detinha: não era um pouco ridículo, no final de minha vida, escrever um livro sobre o amor?” (PAZ, 1994, p. 6).

No caso de *Fragmentos*, uma das estratégias para lidar com esse ridículo é uma mudança de premissa: ao invés de um discurso sobre o amor, um discurso amoroso, sem pruridos de ser por vezes tão tolo quanto sua “matéria” – o que já é uma primeira forma de coser-se nela para gerar algo novo, nem análise, nem amor: uma quimera em que falam muitas vozes e pulsa um coração.

Os rasgos que abrem e proliferam o locutor textual são outro ponto de diferença entre *Fragmentos* e livros puramente analíticos: enquanto estes discutem amor, desejo e erotismo a partir de perspectivas predominantemente unificadas (Berlant opta pelos marcadores da impessoalidade científica: “o verbete descreve” etc.), no texto barthesiano convivem e interrompem-se, num falatório próprio à escritura, diferentes instâncias falantes, dentre as quais podemos destacar três, como se vê no seguinte trecho da figura AUSÊNCIA:

Werther      Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de ma survie ; car, si je n'oubliais pas, je mourrais. L'amoureux qui n'oublie pas *quelquefois*, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire (tel Werther).

(Enfant, je n'oubliais pas : journées interminables, journées abandonnées, où la Mère travaillait loin ; j'allais, le soir, attendre son retour à l'arrêt de l'autobus Ubis, à Sèvres-Babylone ; les autobus passaient plusieurs fois de suite, elle n'était dans aucun.)

Rusbrock  
Banquete  
Diderot      4. De cet oubli, très vite, je me réveille. Hâtivement, je mets en place une mémoire, un désarroi. Un mot (classique) vient du corps, qui di l'émotion d'absence : *soupirer* : « soupirer après la présence corporelle » : les deux moitiés de l'androgynone soupirent l'une après l'autre, comme si chaque souffle, incomplet, voulait se mêler à l'autre (...).

(Quoi, le désir n'est-il pas toujours le même, que l'objet soit présent ou absent ? L'objet n'est-il pas *toujours* absent ? – Ce n'est pas la même langueur : il y a deux mots : *Pothos*, pour le désir de l'être absent, et *Himéros*, plus brûlant, pour le désir de l'être présent.)

(BARTHES, 1989, p. 20-21) <sup>28</sup>

28 Essa ausência bem suportada nada mais é do que o esquecimento. Sou, intermitentemente, infiel. Esta é a condição de minha sobrevivência; pois, se não esquecesse, eu morreria. O amante que não esquece *algumas vezes* morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther).

(Menino, eu não esquecia: dias intermináveis, dias abandonados, em que a Mãe trabalhava longe; eu ia, à noite, esperar sua volta no ponto do ônibus Ubis, em Sèvres-Babylone; os ônibus passavam uns após outros, ela não estava em nenhum.)

4. Desse esquecimento, bem depressa acordo. Prontamente instaurou uma memória, uma perturbação. Uma palavra (clássica) vem do corpo, dizendo a emoção da ausência: *suspirar*: "suspirar pela presença corporal": as duas metades do andrógino suspiram uma pela outra, como se cada sopro, incompleto, quisesse se misturar ao outro (...).

(Como? o desejo não é sempre o mesmo, quer o objeto esteja presente ou ausente? O objeto não está *sempre* ausente? – Não é o mesmo langor: há duas palavras: *Pothos*, para o desejo do ser ausente, e *Himeros*, mais ardente, para o desejo do ser presente.)<sup>11</sup> (BARTHES, 2003, p. 37-38, grifos do autor)

Reproduzimos à esquerda da citação as referências como aparecem nas páginas do livro, assinalando que aquele discursar tece-se em relação com outros: o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, as reflexões de Rusbrock, o diálogo platônico *O Banquete*. As leituras são a primeira fissura do locutor textual, comum na discursividade acadêmica, apesar desta prezar pela demarcação rigorosa que permita distinguir e atribuir devidamente os ditos. Em *Fragmentos*, como é comum em escritos mais ensaísticos, há a sinalização de autores e obras que ressoam no texto sem a minúcia das coordenadas de fonte.

Dois outros estremecimentos dos contornos do locutor textual acontecem entre parênteses. No que traz definições das palavras gregas *pothos* e *himeros* há um aceno a um dos mecanismos do poder de que, a crer no texto de abertura “A necessidade...”, *Fragmentos* estaria alijado: o do saber. Afinal, pelas convenções a que somos sucessivamente adestrados ao longo da construção de nossos repertórios de leitura não- ficcional, a existência de um termo específico acena à de um conceito fundamentado: havendo designações para os desejos pelo ser ausente e pelo presente, a distinção claramente procederá.

*Fragmentos* incursiona ambigualmente por mecanismos discursivos de saber: mobiliza campos discursivos e obras consagradas (o *Werther*, o *Banquete* e a Psicanálise, notadamente a laciana), mas aborda também práticas oriundas de outras matrizes, como gestos e expressões. Com essa segunda série, Barthes movimentava atualizações e desvios nas imagens amorosas traçadas pelos muitos discursos que tentam gerenciar o lugar simbólico do amor; isso se dá por uma dobra possível no termo “abordagem”, que abre suas possibilidades náuticas, de adentrar e tomar de assalto um dispositivo – os navios, os discursos filosófico, psicanalítico etc. Assim, sem pretensão de cartografar exaustiva ou profundamente a experiência amorosa, *Fragmentos* flutua nas produções discursivas a ela atreladas, com iterações das gramáticas (DERRIDA, 1967) desses discursos que performam atualizações com pontos de ruptura.

Um dos principais diz respeito ao terceiro falar que integra e fatura o locutor textual de *Fragmentos*. Voltemos ao primeiro segmento entre parênteses do trecho já citado de AUSÊNCIA: “(Menino, eu não esquecia: dias intermináveis, dias abandonados, em que a Mãe trabalhava longe; eu ia, à noite, esperar sua volta no ponto do ônibus Ubis, em Sèvres-Babylone; os ônibus passavam uns após outros, ela não estava em nenhum.)” (BARTHES, 2003, p. 37).

Temos aqui um aspecto do lugar de fala tramado por *Fragmentos* que opera uma precarização dos fiapos de saber ali movimentados: uma infusão localizada da experiência pessoal do escritor na redação das figuras. Isso vai na contramão da postura tradicional de um pesquisador, caracterizada por exterioridade e objetividade em relação aos fenômenos estudados e fixados em verbetes. Por meio (também) do recurso a um certo confessional, *Fragmentos* se posiciona não como um discurso conhecedor sobre o objeto amor, mas como um discursar elaborado em posição amorosa, num jogo que redobra e desdobra a identidade com falares outros e outridades próprias. Retomemos outro trecho já citado:

Donde, pois, a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. (BARTHES, 2003, p. XVII, grifo do autor)

Apesar de guardarmos alguma desconfiança em relação às orientações de leitura, a consideração de um aspecto cênico ilumina características da organização do livro ao colocar em jogo estratégias de exibição e codificação do ambiente e dos papéis dos participantes do jogo discursivo. Além disso, o locutor emprega léxico dramático ao apresentar o livro como um solilóquio, em que um sujeito apaixonado fala em situação de relação com um objeto amado ausente; por fim, entre a seção “Como é feito este livro” e a primeira figura, uma página em branco declara, em letras garrafais:

C'EST DONC UN AMOUREUX QUI PARLE ET QUI DIT:  
(BARTHES, 1989, p. 13)<sup>29</sup>

Outra vizinhança estética da integração de algum biográfico do escritor ao texto de *Fragments* se dá ao pensarmos esse fluxo como constituinte possível da fala poética, como nota Paz a respeito do eu-lírico de Catulo:

(...) o herói não é uma ficção e fala em seu próprio nome. Não quero dizer com isso que os poemas de Catulo sejam simples confissões ou confidências; neles, como em todas as obras poéticas, há um elemento fictício. O poeta que fala é e não é Catulo: é uma *persona*, uma máscara que deixa ver o rosto real e que ao mesmo tempo o oculta. Suas penas são reais e também são figuras de linguagem. (...) O poeta converte seu amor em um tipo de romance em verso, mas nem por isso menos vivido e sofrido. (PAZ, 1994, p. 56)

Esse espaço do entre, que esquia uma distinção nítida e rígida entre um real e as transversalidades abertas pela escrita, faz repensar tanto a noção tradicional de representação quanto o que diferentes pesquisadores identificam na tessitura do locutor textual de *Fragments*.

Philippe Roger (1986, p. 183-196) examina a participação do escritor no lugar de fala instaurado no livro, interrogando em que medida essa dinâmica aproxima-se da que vigora em romances. A partir da declaração de Barthes (1981, p. 283-284) de que teria uma relação pessoal com todas as figuras, pondera Roger:

C'est plus qu'il n'en faut pour convaincre le sémiologue de *dis-simulation*. C'est même trop : trop, du coup, pour autoriser l'assimilation de *Fragments...* au roman. Car en fin de compte, cet excès d'aveux ramène le livre dans le champ d'exploration (...) d'une inscription de l'imaginaire du sujet. (...) Car une fois dissipé l'écran de fumée de origine académique et de l'emprunt (démenti plus haut) à des figures non ressenties, reste l'évidence d'un « je nu », ou presque : qui ne se protège plus (ou si mal, et seulement *pour la forme* dans l'avant-propos) par la ruse d'un dispositif d'énonciation et du pastiche tangentiel

29 Trad. nossa: É POIS UM AMANTE QUE FALA E QUE DIZ:

d'une forme ; qui ne se garde plus que par la seule force (la seule grâce) du *Style*. (ROGER, 1986, p. 195)<sup>30</sup>

Ele arremata afirmando que a posição do eu que fala em *Fragments* seria homóloga à de um personagem, sob o qual o escritor-autor (fusão) estaria protegido menos pelo que chama arquitetura enunciativa do que pelo estilo.

A dissociação desses componentes textuais parece-nos pouco proveitosa uma vez que o funcionamento das estruturas frasais (terreno da estilística) pode depender do desenho de leitura sugerido pela composição do livro em termos de gênero textual e registro discursivo. Em lugar de pensar num “eu desnudo”, oculto atrás de engodos enunciativos, preferimos a concepção de Paz, na qual a escrita é o espaço em que as coisas podem simultaneamente ser e não ser: fatuais e fictícias, sentimentos experimentados e acontecimentos de linguagem (afinal, uma das interrogações lançadas por *Fragments* é exatamente esta: a das interpenetrações, indissociabilidade e hiatos entre o discursar amoroso e o amor). Entre as muitas dimensões possíveis ao eu escritural, a biográfica pode atuar como dispositivo enunciativo, especialmente na interrupção de uma discursividade (no caso, acadêmica); afinal, como nota Garramuño na seção de seu estudo dedicada a Mario Bellatin, a inscrição de episódios da vida daquele escritor em sua obra “instaura uma sorte de circuito entre realidade, obra e realidade que sem negar a autonomia de cada um desses mundos parece sempre esboçar pontos de contato e porosidades entre os diversos campos” (GARRAMUÑO, s.d., p. 8). Assim, aquele que fala em *Fragments* constitui-se em indistinguibilidade, em atravessamentos de falantes (uma pessoa de carne e osso assolada pelo

30 *Trad. nossa*: É mais do que o necessário para convencer o semiólogo de *dis-simulação*. Em verdade, é demais: demais para autorizar a assimilação de *Fragments*... ao romance. Pois, no fim das contas, esse excesso de confissões reconduz o livro ao campo de exploração (...) de uma inscrição do imaginário do sujeito. (...) Porque uma vez dissipada a cortina de fumaça da origem acadêmica e do empréstimo (desmentido acima) de figuras não experimentadas, resta a evidência de um “eu desnudo”, ou quase: que não mais se protege (ou bastante mal, e somente *pro forma* na apresentação) pelo engodo de um dispositivo enunciativo e do pastiche tangencial de uma forma; que não se defende a não ser unicamente pela força (pela graça) do *Estilo*.

amor, um estudioso do objeto amor, uma persona Apaixonado) e das textualidades por eles evocadas (diário, ensaio, verbete, solilóquio).

## FRAGMENTOS E O ENSAIO

O segundo cotejo deste estudo é de *Fragmentos* e um livro de autoria de um pensador a ele contemporâneo e que também tinha a literatura como preocupação e prática: *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (1994).

*A dupla chama* reflete sobre entrelaçamento e distinções entre sexualidade, erotismo e amor. Traça uma história das concepções de amor da Grécia Antiga à Europa do século XVIII e, nos capítulos finais, discute a importância global e política de reavivar a noção de amor, atrelada à de alma e indispensável para a relação humana com outro abismo por todos partilhado: a morte.

Na introdução é proposta uma homologia entre erotismo e poesia: ambos desviariam algo (a sexualidade, a linguagem) de seus fins naturais (a procriação, a comunicação), abrindo novas possibilidades (PAZ, 1994, p. 12-13). A história do amor é percorrida também pela literatura, numa ótica particular:

A literatura retrata as mudanças da sociedade. Também as prepara e as profetiza. A paulatina cristalização de nossa imagem do amor tem sido obra das mudanças tanto nos costumes como na poesia, no teatro e no romance. A história do amor não é apenas a de uma paixão, mas de um gênero literário. Melhor dizendo, é a história das diversas imagens do amor que os poetas e romancistas nos têm dado. Essas imagens têm sido retratos e transfigurações, cópias da realidade e visões de outras realidades. Ao mesmo tempo, todas essas obras se alimentam da filosofia e do pensamento de cada época (...). (PAZ, 1994, p. 122-123)

Romances e poemas integram a exposição como repertório, ilustrando os percursos amorosos e em que medida dialogam (mesmo

que para recusar) com as circunstâncias sociais e a moral do contexto dos amantes figurados nas obras. Todavia, as manifestações poético-literárias não se limitam a acompanhar os acontecimentos: Paz (1994, p. 68-91) localiza no amor cortês do século XII a gestação de vetores da sensibilidade amorosa que perduram até nossos dias. Esse intercâmbio assinalado por Paz aparece no entremear realizado pelo locutor de *Fragments* entre seu discurso e trechos de romances que, mais do que exemplificar, participam da formulação de seu sentimento amoroso.

Em verdade, muito de nossa leitura de *Fragments* encontra eco nas considerações de Paz sobre modos como a literatura acerca-se do amor. Quando lemos, na figura DEPENDÊNCIA:

1. La mécanique du vasselage amoureux exige une futilité sans fond. Car, pour que la dépendance se manifeste dans sa pureté, il faut qu'elle éclate dans les circonstances les plus dérisoires, et devienne inavouable à force de pusillanimité : attendre un téléphone est en quelque sorte une dépendance trop grosse; il faut que je l'affine, sans limites: je m'impatisserai donc du bavardage des commères qui, chez le pharmacien, retarde mon retour auprès de l'appareil auquel je suis asservi (...). (BARTHES, 1989, p. 97)<sup>31</sup>

, essa narrativa das pequenezas e estratégias aos quais recorrem no cotidiano os apaixonados pode ressoar de modo especial junto aos leitores, como nota Paz:

(...) a descrição dos amores de Enéias e Dido é grandiosa como um espetáculo de ópera ou como uma tempestade vista de longe: é admirável, mas não nos comove. Um poeta muito mais imperfeito, Propércio, soube comunicar com maior profundidade e imediatismo as dores e alegrias do amor. (...) Amores novelescos e, apesar disso, muito reais: encontros, separações, infidelidades, mentiras, entregas, disputas intermináveis, momentos de sensualidade, outros de paixão, ira ou morosa melancolia. (PAZ, 1994, p. 59)

31 1. A mecânica da vassalagem amorosa exige uma futilidade sem fundo. Pois, para que a dependência se manifeste em sua pureza, é preciso que ela rebente nas mais triviais circunstâncias, e se torne inconfessável à força de pusilanidade: esperar um telefonema é de algum modo uma dependência demasiado grande; preciso refiná-la, sem limites: impacientar-me-ei pois com a conversa das comadres que, na farmácia, retardará meu retorno para perto do aparelho ao qual estou sujeito (...).14 (BARTHES, 2003, p. 115)

Sem ser necessariamente o mais relevante entre a obra literária e o leitor, a identificação é um modo de relação com forte componente afetivo. Para os estudos literários, a relação do receptor com os protagonistas é um ponto de interesse. Em *Fragments*, cujo protagonista (se é que podemos chamá-lo assim) lemos como um espaço de fusões entre o escritor, o locutor e o leitor, circulação favorecida pelo uso da primeira pessoa do singular que instaura um vazio no bojo do lugar de fala, a empatia pelas narrativas comezinhas dos sofrimentos amorosos evita uma identificação simplista ao ser entremeadada pelos fios terceirizantes que mencionamos no tópico anterior: as linguagens do saber, com seus jargões e aparato descritivo, e as derivas literárias, que equilibram em tensão-distensão o sentimento da extrema singularidade do que vive o apaixonado e a fulguração de que, havendo aquilo sendo formulado com extrema precisão por outrem, cabe ali também uma partilha.

É justamente no veio universal do sentimento amoroso que aposta Paz para fazê-lo a via de uma recuperação considerada tão possível como necessária:

Embora o amor continue sendo o tema dos poetas e romancistas do século XX, está ferido em seu cerne: a noção de pessoa. A crise da idéia do amor, a multiplicação dos campos de trabalho forçado e a ameaça ecológica são fatos concomitantes, estreitamente relacionados com o ocaso da alma. A idéia do amor foi o suporte moral e espiritual de nossas sociedades durante um milênio. Nasceu num recanto da Europa e, como o pensamento e a ciência do Ocidente, universalizou-se. Hoje ameaça se dissolver; seus inimigos não são os antigos, a Igreja e a moral da abstinência, mas sim a promiscuidade, que o transforma em passatempo, e o dinheiro, que o converte em servidão. Se nosso mundo vai recuperar a saúde, a cura deve ser dupla: a regeneração política inclui a ressurreição do amor. (PAZ, 1994, p. 154)

Assim, além de cantar a história e as feições do amor, *A dupla chama* o instrumentaliza, depositando nele as esperanças para uma reformulação do gênero humano que nos permita lidar com a angústia diante de nossa inelutável sujeição ao tempo. Apesar de

admitir que o amor é “indiferente a toda transcendência” (PAZ, 1994, p. 186), Paz localiza nele os elementos para uma melhora humana: o cerne do amor, sua diferença em relação ao erotismo, estaria na pessoa amada aparecer ao apaixonado como um indivíduo livre e único (PAZ, 1994, p. 35, 113). Tal percepção do caráter insubstituível de alguém poderia, se ampliada, contrapor-se à despersonalização que embasa muitas das atrocidades e desconsiderações cometidas histórica e diariamente contra indivíduos e grupos.

Vemos assim que o livro de Paz efetua uma descrição do amor e, diferentemente de seu tema, possui um propósito. Por conta disso, apresenta uma estrutura não de todo dissociada da dissertação. Desta, *Fragmentos* aparta-se em termos estruturais e estilísticos por diversos aspectos; enfocaremos aqui a construção em continuidade.

Enquanto *A dupla chama* avança ao longo dos capítulos os alicerces para sua conclamação final, *Fragmentos* convida a uma leitura menos unidirecional. Se pensarmos em termos de um espectro, a estrutura em figuras dispostas em ordem alfabética e o convite, na seção “Como é feito este livro”, a uma leitura não sequencial, situam o livro mais próximo do polo do descontínuo.

É verdade que a nomeação das figuras resguarda o espaço de alguma disposição autoral: na edição original em francês, a primeira figura é o ABISMAR-SE (*S'Abîmer*), acerca do encontro que deflagra o enamoramento, e as três últimas, UNIÃO (*Union*), VERDADE (*Vérité*) e QUERER-POSSUIR (*Vouloir-saisir*). Na verdade, a figura final apresenta o não-querer-possuir como estado a almejar na relação amorosa e a omissão do advérbio de negação no título, além de ser procedimento classificatório comum a dicionários, possibilita posicionar o (não-) querer-possuir como fechamento do livro. Assim, conforme Marty (2006) e Pino (2015), o livro guarda uma possibilidade não declarada de percurso e uma afirmação.

A existência de um percurso possível, quer tenha ou não sido secretamente tramado (desejado) pelo autor, não anula o modo de usar encorajado pela organização do livro e por seu título. Identificamos na tendência descontínua de *Fragmentos* uma incitação a um tipo de leitura diferente daquela a que convida *A dupla chama*, que persegue um fio de meada. Nesse sentido, vale lembrar que o fragmento enquanto modo de escrita que favorece um modo de leitura é fartamente discutido por Barthes, além de ser característica marcante de seus livros do mesmo período de *Fragmentos*<sup>32</sup>. Dentre seus benefícios estariam evitar a) o tédio no leitor e no escritor e b) a conclusão, tanto em termos de finalização quanto do peso de deter a última palavra (BARTHES, 1995, p. 89- 90).

Lembremos também que fragmentar não se resume a segmentar em unidades de ordem intercambiável, o que fazem também muitas escritas de saber, como os dicionários e enciclopédias. Em escritas que se fazem no tatear de incertezas, como ocorre em muitos dos chamados pós-modernos, a fragmentação dá corpo ao deslizar que, sem limar os deslizes, pode propiciar ao escritor e aos leitores um não-querer-possuir do “tema” ou “assunto” do texto que os une – e que diante dele mantém-se perplexo, isto é, ao menos um pouco sem palavras:

Pour que la pensée du N.V.S. puisse rompre avec le système de l'Imaginaire, il faut que je parvienne (par la détermination de quelle fatigue obscure ?) à me laisser tomber quelque part hors du langage, dans l'inerte, et, d'une certaine manière, tout simplement : *m'asseoir* (...) ne pas vouloir saisir le non-vouloir-saisir ; laisser venir (de l'autre) ce qui vient, laisser passer (de l'autre) se qui s'en va ; ne rien saisir, ne repousser rien : recevoir, ne pas conserver, produire sans s'approprier, etc. (BARTHES, 1989, p. 277)<sup>33</sup>

32 Pensamos em *O Império dos Signos*, *O prazer do texto* e *Roland Barthes por Roland Barthes*, com uma nuance n'*A Câmara Clara*, como argumentado anteriormente (OLIVEIRA, 2015, p. 58 ss.). Quanto à teorização acerca do fragmento, cf. *Roland Barthes por Roland Barthes* e *A preparação do romance*.

33 4. Para que o pensamento do N.Q.P. [não-querer-possuir] possa romper com o sistema do Imaginário, tenho que conseguir (pela determinação de que cansaço obscuro?) deixar-me cair em algum lugar fora da linguagem, no inerte, e, de uma certa forma, pura e simplesmente: *sentar-me* (...). não querer possuir o não querer possuir; deixar vir (do outro) aquilo que se vai; nada agarrar, nada repelir: receber, não guardar, produzir sem possuir, etc. (BARTHES, 2003, grifo do autor)

Por fim, essa prática formal que escamoteia menos as impotências do dizer conflui com uma questão levantada tanto por Barthes quanto por Paz: a do indizível a que está relegada em nossos tempos a temática amorosa.

Paz (1994, p. 120) lamenta que na contemporaneidade haja poucos estudos sobre o amor, apesar de proliferarem aqueles sobre a sexualidade. Barthes, no já citado texto de abertura “A necessidade...”, justifica seu livro alegando que o discurso amoroso estaria “deportado para fora de toda gregariedade” (BARTHES, 2003, p. XV), desconsiderado pelas ciências e outras discursividades ligadas ao poder. No contexto de escrita e publicação de *Fragmentos* (o final da década de 1970 na França) estavam em voga desejo e política, ambos percebidos como potencialidades com energia de contestação, enquanto o amor seria algo menor, sem “o valor forte de uma transgressão” (BARTHES, 2003, p. 274).

Tal rasura tem outra face, talvez menos circunstancial, aventada por Paz:

O pensamento e a linguagem são pontes mas, precisamente por isso, não suprimem a distância entre nós e a realidade exterior. Com esta ressalva, podemos dizer que a poesia, a festa e o amor são formas de comunicação concreta, quero dizer, de comunhão. Nova dificuldade: a comunhão é indizível e, de certa maneira, exclui a comunicação. Não é um intercâmbio, mas sim uma fusão. No caso da poesia, a comunhão começa numa zona de silêncio, exatamente quando termina o poema. (PAZ, 1994, p. 182)

Assim, além das conjunturas dos discursos, haveria algo no próprio amor a interditi-lo como objeto de um intercâmbio. Fica a pergunta: o que acarreta abordar, adentrar o amor como discursar e ao mesmo tempo como fragmentos, isto é, palpitações de limitação discursiva?

Em primeiro lugar, tal operação requer trabalho meticuloso da posição de fala. Como temos visto, há um coser e desfilar que faz a voz de *Fragmentos* circular entre o escritor que o assina, outros escritores

e personagens fictícias, com uma lacuna aconchegante para o leitor. À força desse deslizar procedimental, parece-nos que afinal *Fragments* não organiza grande coisa: não cataloga a experiência amorosa, oscila na demarcação do falante e do registro textual, apresenta inumeráveis contradições internas e não toma termos especializados como unidades criteriosamente delimitadas, preferindo elaborar neles algo num limbo entre a imprecisão e a ficção.

Deste modo, quando a fala num espaço é interdita pelas circunstâncias e por sua própria topografia, Barthes explora os outros da fala, como o murmúrio, o suspiro e o pranto, talvez mais próximos da zona de silêncio de Paz.

17 (Pressions de mains – immense dossier romanesque –, geste ténu à l'intérieur de la paume, genou qui ne s'écarte pas, bras étendu, comme si de rien n'était, le long d'un dossier de canapé et sur lequel la tête de l'autre vient peu à peu reposer, c'est la région paradisiaque des signes subtils et clandestins : comme une fête, non des sens, mais du sens.)

(...) Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre, l'obliger (soit qu'il réponde, soit qu'il se retire ou laisse aller) à entrer dans le jeu du sens : je vais *le faire parler*. (BARTHES, 1989, p. 81-82)<sup>34</sup>

Esse perambular nas regiões fronteiriças da língua modula a significação, desvelando a opacidade inerente aos lances comunicativos e dando a ver brechas que irrompem com a mesma presteza com que os sistemas acodem a suturá-las.

Nessa experimentação que tem algo de ensaio, de diário, de enciclopédia, de filosofia e de drama, sem ser precisamente nenhum

34 (Pressões de mãos – imenso repertório romanesco –, gesto ténue no interior da palma, joelho que não se afasta, braço estendido, como se nada fosse, ao longo de um encosto de canapé e sobre o qual a cabeça do outro vem pouco a pouco repousar, tal é a região paradisiaca dos signos sutis e clandestinos: como uma festa, não dos sentidos, mas do sentido.)

(...) O sentido (o destino) eletriza minha mão; vou dilacerar o corpo opaco do outro, obrigá-lo (quer ele responda, quer se retire ou se abandone) a entrar no jogo do sentido: vou *fazê-lo falar*. 17 (BARTHES, 2003, p. 86)

deles, vemos uma escrita que opera o não-pertencimento como interrogação e, por esse fator entre outros, se dá como aventura estética verbal, ao embarcar numa “exploração da sensibilidade na qual noções de pertencimento, especificidade e individualidade resultaram intensamente questionadas” (GARRAMUÑO, s.d., p. 3).

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Col. Roland Barthes).
- \_\_\_\_\_. Durante muito tempo, fui dormir cedo. *In: \_\_\_\_\_*. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Col. Roland Barthes)
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Col. Roland Barthes).
- \_\_\_\_\_. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Seuil, 1989. (Col. Tel Quel).
- \_\_\_\_\_. Le plus grand décrypteur de mythes de ce temps nous parle d'amour. *In: \_\_\_\_\_*.
- Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981, p. 271–284.
- \_\_\_\_\_. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1995.
- BERLANT, L. **Desire/Love**. New York: Babel Working Group, 2012.
- BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. *In: \_\_\_\_\_*. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 289–330.
- \_\_\_\_\_. O livro por vir. *In: \_\_\_\_\_*. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013a. p. 327–359.
- \_\_\_\_\_. “Onde agora? Quem agora?” *In: \_\_\_\_\_*. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013b, p. 308–318.
- BRANDINI, L. T. **Imagens de Roland Barthes no Brasil**. 2013. 447 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo/ Université de Genève, São Paulo, 2013.
- COSTE, C. **Roland Barthes moraliste**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

COUTINHO, E. **Da transversalidade da literatura comparada**. In: WINHARDT, M.; CARDOZO, M. (Orgs.). **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 203–220.

DERRIDA, J. **De la Grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

GARRAMUÑO, F. **Arte inespecífica e mundos em comum**. Disponível em: <[https://www.academia.edu/19844932/Arte\\_inespecífica\\_e\\_Mundos\\_em\\_comum](https://www.academia.edu/19844932/Arte_inespecífica_e_Mundos_em_comum)>. Acesso em: 10 jul. 2018.

GENETTE, G. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

LOPES, S. R. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Cosmos, 1994.

MARTY, É. Sur les «Fragments d'un discours amoureux». Réflexions sur l'image. In: \_\_\_\_\_. **Roland Barthes, le métier d'écrire**. Paris: Seuil, 2006, p. 191–336.

MÜLLER, A. Fronteiras da literatura: poesia, mídia, cinema. In: WEINHARDT, M.; CARDOZO, M. (Orgs.). **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 165–176.

OLIVEIRA, P. P. L. **Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar**. 2015. 161 f. Dissertação (mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-10122015-161547/pt-br.php>>. Acesso em: 01 ago. 2018

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PINO, C. A. Escrever o amor. In: \_\_\_\_\_. **Roland Barthes: a aventura do romance**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015, p. 55–90.

ROGER, P. **Roland Barthes, roman**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

# 7

## Dos projetos barthesianos em torno do Discurso Amoroso<sup>34</sup>

### Barthes' Projects Concerning a Lover's Discourse

<sup>35</sup> Texto escrito em parceria com Priscila Pesce Lopes de Oliveira, Doutora em Literatura comparada pela *Universidade Federal do Ceará*, título obtido com bolsa concedida pela Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa – FUNCAP-CE.



**Resumo:** O artigo parte das anotações preparatórias de aula dos seminários sobre o Discurso Amoroso ministrados por Roland Barthes entre 1974 e 1976, de versões prévias do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* e do texto fixado pelo mesmo para procurar entender como Barthes propõe organizar seu trabalho de pesquisa sobre o Discurso Amoroso – quais são os parâmetros, os objetivos, a metodologia, as unidades de análise e o referencial teórico, como é feita a delimitação do objeto – e, principalmente, como tudo isso é apresentado pelo pensador francês a seus alocutários, sejam eles alunos ou leitores. Dado que essas questões são tratadas de modo particular em cada um dos seminários, nas etapas sucessivas de preparação do livro e no livro finalizado, é justamente esse *modo* que interrogamos: Como, nessas instâncias, as preocupações de Barthes com relação ao Discurso Amoroso são elaboradas, formuladas – pensando no sentido de existirem a partir de uma forma?

**Palavras-chave:** Roland Barthes; Fragmentos de um Discurso Amoroso; seminários barthesianos.

**Abstract:** *The goal of this paper is to offer an overview of Roland Barthes' research on the lover's discourse. Based on Barthes' notes for his eponymous seminars (1974-1976), on manuscripts of the book A lover's discourse: fragments and on the published book, we attempt to outline his object of study, goals, parameters, theoretical framework, methodology, analytical units and, most importantly, how all of those are presented to students and readers. Given that those elements are treated differently in each seminar, in the book manuscripts and in the published book, our main object consists precisely of the various ways in which Barthes' work with the lover's discourse is presented – how it is formulated, that is, comes to exist in a certain form.*

**Keywords:** *Roland Barthes; A lover's discourse: fragments; Barthes' seminars.*

## APRESENTAÇÃO

*Fragments de um discurso amoroso*, publicado em 1977, faz parte de um projeto de Roland Barthes que é, na verdade, um conjunto de projetos, ou vários espectros de projeto que se interpenetram: (a) o livro *Fragments*, (b) dois anos de seminário sobre o Discurso Amoroso, ministrados na École Pratique des Hautes Études (EPHE) e (c) um diário.

Barthes dedicava-se bastante a sua atividade docente. No extenso arquivo barthesiano, atualmente abrigado pela Biblioteca Nacional Francesa, estão preservadas, entre outros materiais, as anotações preparatórias de seus cursos, que têm rendido à editora Seuil, desde o início da década passada, uma leva de publicações póstumas. Uma delas é *Le Discours amoureux* (BARTHES, 2007b), livro organizado por Claude Coste contendo as anotações referentes aos seminários sobre o Discurso Amoroso, acrescidas de textos redigidos para o livro *Fragments*, mas eliminados, remanejados ou alterados durante o processo de edição.

A proposta deste artigo é procurar entender — a partir desses documentos de trabalho ainda inéditos e pouco estudados no Brasil e do livro *Fragments* tal como foi publicado — como Barthes propõe organizar seu trabalho de pesquisa do Discurso Amoroso — quais são os parâmetros, os objetivos, a metodologia, as unidades de análise e o referencial teórico, como é feita a delimitação do objeto — e, principalmente, como tudo isso é apresentado pelo pensador francês a seus alocutários, sejam eles alunos ou leitores. Essas questões são tratadas de modo particular em cada um dos seminários, nas etapas sucessivas de preparação do livro e no livro finalizado, e é justamente esse *modo* que interessa aqui: como, nessas instâncias, as preocupações de Barthes com relação ao Discurso Amoroso são elaboradas, formuladas — pensando no sentido de existirem a partir de uma forma?

Antes de iniciar a aproximação, uma ressalva: apesar de trabalhar materialmente com livros, este estudo busca abordar dois espaços

de trabalho diferentes, que são o livro e o seminário. Como lembram outros pesquisadores que interrogam os cursos de Barthes (inclusive ele mesmo), o texto vive de modo diferente numa leitura silenciosa, assíncrona, e numa atualização de corpo presente, com interlocutores com quem se tem uma relação afetiva, como era o caso dos seminários barthesianos. O tipo de acabamento dado aos textos destinados a esses diferentes fins é também diverso, o que impacta um estudo que pretende atentar para aspectos a que apenas podemos chamar *formais*.

A fim de não nos embrenharmos demais na considerável complexidade dessa distinção, lembremos apenas o que apontou Barthes (2012, p. 418) em “Au Séminaire” acerca do seminário como um espaço comunitário onde todos os participantes “põem em circulação o objeto a produzir, o processo a compor, que passam assim de mão em mão” e onde o diretor de estudos, para fazer-se parte dessa dinâmica horizontal e deslizante, precisaria esquivar-se constantemente da potência hierárquica de sua posição institucional por meio da seguinte prática: “Corramos então risco maior: escrevamos no presente, produzamos diante dos outros e por vezes com eles um livro em via de se fazer: mostremo-nos *em estado de enunciação*” (BARTHES, 2012, p. 421). Nas palavras de Pino (2017, p. 191), os seminários barthesianos dedicavam-se ao desenvolvimento de uma pesquisa em curso, e as anotações preparatórias das aulas têm o mesmo caráter incerto e tortuoso dessa jornada partilhada com os demais participantes.

Ao estado de processo, soma-se o peso das diferenças entre um escrito concebido para uso pessoal como apoio a uma situação predominantemente oral e aquele cuja redação visa à publicação em livro. No prefácio à edição de *Le Discours amoureux*, Coste (2007) destaca nas anotações de aula a redação telegráfica, repleta de sinais gráficos em lugar de conectores verbais, por exemplo. Ele comenta os diferentes graus de elaboração textual entre os dois seminários, e entre estes e o livro, bem como o cuidado barthesiano com o “artesanato do estilo”, que fica evidente no cotejo das etapas sucessivas do manuscrito de *Fragmentos*.

Por fim, especialmente tendo em vista que os materiais aqui interrogados existem num fluxo entre seminário e livro, podem ser proveitosas as reflexões de Barthes na entrevista “Da fala à escrita”:

“L’écriture n’est pas la parole, et cette séparation a reçu ces dernières années une consécration théorique ; mais elle n’est non plus l’écrit, la transcription ; écrire n’est pas transcrire. Dans l’écriture, ce qui est *trop* présent dans la parole (d’une façon hystérique) et *trop* absent de la transcription (d’une façon castratrice), à savoir le corps, revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire *juste*, musicale, par la jouissance, et non par l’imaginaire (l’image). C’est au fond ce voyage du corps (du sujet) à travers le langage, que nos trois pratiques (parole, écrit, écriture) modulent, chacune à sa façon: voyage difficile, retors, varié [...]” (BARTHES, 1981, p. 12).<sup>36</sup>

## OBJETO E UNIDADES DE TRABALHO: O DISCURSO AMOROSO E SUAS FIGURAS

Numa apresentação breve, poderíamos dizer que o livro *Fragmentos de um discurso amoroso* traz um conjunto (não exaustivo) do que chama Figuras, oitenta cenas do “amante em ação” (BARTHES, 2003, p. XVIII), dispostas em ordem alfabética para proporcionar um caráter combinatório e fragmentário à leitura e redigidas na primeira pessoa do singular. Cada figura tem um título, um argumento e um desenvolvimento em fragmentos numerados, e as referências remetem indistintamente a livros teóricos, escritores literários, participantes dos seminários e pessoas do convívio do escritor.

36 A escritura não é a fala, e esta separação tem sido abordada teoricamente nos últimos anos; contudo, ela não é tampouco o escrito, a transcrição; escrever não é transcreever. Na escritura, aquilo que está presente *em excesso* na fala (de modo histórico) e *demasiado* ausente da transcrição (de modo castrador) – o corpo – retorna, porém por uma via indireta, moderada e, numa palavra, *justa*; musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (a imagem). É, no fundo, essa viagem do corpo (do sujeito) pela língua que modula nossas três práticas (fala, escrita, escritura), cada qual a seu modo: viagem difícil, sinuosa, diversa.

Os seminários, o Datiloscrito e o livro *Fragmentos*<sup>37</sup> são projetos unidos por seu objeto comum, o Discurso Amoroso. Este é definido em relação com a experiência amorosa e com o que se diz acerca dela, mas não corresponde exatamente nem a um, nem ao outro. Esse duplo descolamento parcial faz-nos pensar que esse objeto tenha algo de inventado, o que aumenta o interesse da argumentação desenvolvida na apresentação do livro, na qual Barthes (1989, p. 5) se queixa da falta de ciências que se ocupem propriamente do Discurso Amoroso, que seria “[...] complètement abandonné des langages environnants: ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts)”.<sup>38</sup>

Tal queixume é peça-chave da justificativa da adoção do formato pouco científico de *Fragmentos* e, como se verá, a questão de situar o objeto de pesquisa com relação às linguagens de saber faz parte de um movimento reivindicatório conduzido de forma performática ao longo dos projetos Discurso Amoroso. Porém, antes de tratar disso, é preciso entender: afinal, o que é o discurso amoroso?

A proposição oscila um pouco ao longo dos anos. O título do Seminário de 74-75 é “Problemas de enunciação: o discurso amoroso”, donde vemos que a proposta passa, nalguma medida, pelos estudos da linguagem. Das diferentes definições apresentadas nas instâncias de trabalho, o Discurso Amoroso pode ser mais apreensível a partir da seguinte afirmação do Datiloscrito: “Le texte n’est pas un objet, c’est un fonctionnement.” (BARTHES, 2007, p. 695).<sup>39</sup> Analogamente, o Discurso

37 A fim de facilitar o entendimento, os textos em pauta serão referidos pela seguinte nomenclatura: Seminário de 1974-1975 (Seminário de 74-75), Seminário de 1975-1976 (Seminário de 75-76), Datiloscrito, livro publicado *Fragmentos de um discurso amoroso (Fragmentos)* e, para o conjunto, projetos Discurso Amoroso. Por Datiloscrito designamos uma das versões preliminares do livro *Fragmentos*, de que nos ocuparemos aqui principalmente de seções “periféricas”, a apresentação e o posfácio. O diário integrante do projeto não será discutido por impossibilidade de acesso ao material, de que temos conhecimento apenas por relatos de terceiros (COSTE, 2007, pp. 41-42; SAMOYAULT, 2015, p. 619).

38 Trad. nossa: “completamente abandonado pelas linguagens circundantes: ignorado, depreciado ou chacoteado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, saberes, artes)”.

39 Trad. nossa: “O texto não é um objeto, é um funcionamento”

Amoroso seria o movimento de linguagem que acontece conforme o apaixonado passa pela experiência amorosa.

O Discurso Amoroso é indissociável da Figura, a unidade de análise proposta por Barthes e apresentada como um *operador*, não um conceito. Frisado repetidamente, seu caráter de uso é relevante tanto para a maneira como as Figuras são concebidas quanto para seu funcionamento.

Em *Fragmentos*, a Figura é um pedacinho do Discurso Amoroso. Num movimento que retoma e desloca o percurso analítico de S/Z, os pedaços-figuras são uma operação de leitura, demarcados conforme o leitor reconhece no decurso do processo de produção de linguagem alguma coisa que também já experimentou (BARTHES, 1989, pp. 7-8).

Em todos os projetos, Barthes repensa/reapresenta a noção de Figura. Os dois seminários iniciam-se com uma reflexão ou proposição metodológica e apresentação do plano de trabalho. No Seminário de 74-75, a noção de Figura é esboçada rapidamente, como que para fornecer aos participantes as condições de viabilizar o trabalho, o qual consiste em abordar cem Figuras. A publicação dos seminários dá a entender que ele leva uma lista pronta e trata de uma ou mais Figuras em cada encontro. Apesar de os alunos não sugerirem Figuras, na exposição da metodologia e em *Fragmentos*, Barthes ressalta que as Figuras são potencialmente infinitas, podendo ser criadas por cada pessoa durante suas experiências amorosas.

No Seminário de 75-76, temos a Figura como produção de linguagem a partir dos efeitos afetivos ligados a eventos da aventura amorosa (BARTHES, 2007, p. 362). Essa “definição” tem duas sutilezas: os acontecimentos seriam menos significativos do que sua reverberação afetiva, e a produção nem sempre seria o que se pode chamar de bem-sucedida, do gênero enxurrada inspirada. Um exemplo desse duplo contrapé é a Figura “Adorável”, ancorada justamente numa mínima afasia que desemboca na tautologia:

"*Adorable* veut dire: ceci est mon désir, en tant qu'il est unique: 'C'est ça! C'est exactement ça (que j'aime)!' Cependant, plus j'éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer; à la précision de la cible correspond un tremblement du nom; le propre du désir ne peut produire qu'un impropre de l'énoncer. De cet échec langagier, il ne reste qu'une trace: le mot 'adorable' [...]." (BARTHES, 1989, p. 27).<sup>40</sup>

Nos dois seminários, as Figuras são relacionadas à noção de Texto, que Barthes já vinha trabalhando desde os seminários sobre o conto Sarrasine (1967-1968 e 1968-1969); no Seminário de 74-75 acerca do Discurso Amoroso, ele declara que seu estudo não busca a criação de um novo método crítico, mas de uma teoria da leitura, uma vez que o funcionamento das Figuras pressupõe uma participação ativa do leitor, que é quem de fato as elabora e onde elas ganham existência e validade.

Ainda em termos de relações entre os projetos Discurso Amoroso e as propostas críticas e teóricas precedentes elaboradas por Barthes, no encerramento do Seminário de 74-75 (BARTHES, 2007, p. 295) ele defende que as Figuras não seriam elementos de uma estrutura do Discurso Amoroso, mas sim uma fuga da ideia de funcionamento estrutural, uma vez que não poderiam ser combinadas para gerar significantes num nível superior. Essa é uma característica que permanece inalterada ao longo de todos os projetos Discurso Amoroso: o apaixonado vive cada Figura conforme esta advém a ele, não consegue elaborar uma sequência preditiva, não consegue conhecer/dominar o que está acontecendo. Analogamente, Barthes descreve a dinâmica do trabalho do seminário como enumeração, não construção (de um todo que pudesse ser concluído) –, e isso redundava noutra constante dos projetos, que é a ordenação alfabética das Figuras.

40 *Adorável* quer dizer: isto é o meu desejo, enquanto é único: "É isso! É exatamente isso (que eu amo)!". Entretanto, quanto mais experimento a especialidade de meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um tremor do nome; o próprio do desejo só pode produzir um impróprio do enunciado. Desse malogro linguageiro, não resta senão um vestígio: a palavra "adorável" (BARTHES, 2003, p. 12).

Em todos os projetos Discurso Amoroso, Barthes defende longamente a opção pela ordem alfabética como um recurso contra a *dispositio* da retórica clássica, a qual operaria pelo desenvolvimento, traria um sentido, um aprendizado a partir da sequência discursiva. Em contraposição, ele advoga o caráter fragmentário e combinatório das figuras como uma afirmação duplamente fundamentada: a) numa homologia ao objeto – o Discurso Amoroso seria o terreno do descontínuo (BARTHES, 2007, p. 360); e b) na proposta do seminário, que não trataria de um fenômeno histórico com vistas a obter um conhecimento generalizável, mas interrogaria um modo discursivo, o discursar que um apaixonado indefinido se faz ao longo de sua experiência amorosa (pp. 53-54).

Essa recusa do saber como registro de operação tanto do Discurso Amoroso quanto da análise conduzida nos dois seminários e no livro *Fragments* é reiterada em diversos aspectos dos projetos Discurso Amoroso. Além de estar presente como dinâmica de funcionamento das Figuras, tal recusa é espinha dorsal da opção metodológica e composicional por organizar as abordagens do Discurso Amoroso tendo como pivô o apaixonado, uma persona cujos traços tendem à subjetividade, à emotividade, à desorganização, características que não costumam estar associadas à esfera do saber socialmente prestigiado – conforme discutimos mais detidamente alhures (OLIVEIRA; BYLAARDT, 2019). Essa exterioridade é um pouco mais sutil do que um estereótipo e do que a incapacidade de organização que acabamos de apontar: mais do que alijado da produção de saber, o apaixonado é, nalguma medida, alguém que a recusa, e de modo especial. Vejamos:

Na vida amorosa, a trama dos incidentes é de uma incrível futilidade, e essa futilidade, aliada à mais alta gravidade, é propriamente inconveniente. Quando penso seriamente em me suicidar por um telefonema que não vem, produz-se uma obscenidade tão grande quanto no momento em que, em Sade, o papa sodomiza um peru. Mas a obscenidade sentimental é menos estranha, e é isso que a torna mais abjeta: nada pode superar a inconveniência de um sujeito que desaba porque seu outro tomou um ar ausente, “enquanto ainda há tantos homens no mundo que morrem de fome, tantos povos que lutam duramente por sua liberação, etc.” (BARTHES, 2003, p. 273).

Temos aqui um lugar comum das reflexões sobre o enamoramento, presente ao menos desde o *Banquete* platônico: o apaixonado embaralha a escala de valores, confere importância desmedida a ninharias. No entanto, a dicção de Barthes já diz também da maneira como esse falante apaixonado seria caracterizado pela greguaria de que se alheia: como inconveniente, no que difere tanto do inadmissível, isto é, do hostil ao sistema, quanto do absurdo, a exclusão constitutiva do sistema. Sendo apenas inconveniente, o apaixonado é aquele que, sem aderir ao bom senso (a *doxa*), tampouco propõe contravalores; aos bem-intencionados que procurassem informá-lo da futilidade de suas catástrofes, poderia responder, com um suspiro resignado: “Sei disso, porém é assim que me sinto”. Essa mesma recusa, que suspende sem dispensar, também funda (e, até certo ponto, afunda) a relação com as discursividades interpeladas pelos projetos Discurso Amoroso – dentre as quais destacam-se a Filosofia e a Psicanálise.

## ANCORAGENS E LIBERTINAGENS TEÓRICAS

Conforme comentamos, em sua proposta de trabalho Barthes estabelece um novo objeto de pesquisa, o Discurso Amoroso. Como parte do esforço dos seminários, ele recorre a ciências que possam auxiliá-lo na abordagem desse objeto – com maior exatidão, poderíamos falar em discursividades auxiliares, já que uma delas é a Literatura; contudo, examinemos primeiramente a relação entabulada pelos projetos Discurso Amoroso com instâncias de saber.

A Filosofia é referida como um risco que não se quer correr (BARTHES, 1989, p. 12), como comentamos acerca da disposição alfabética das Figuras. A Filosofia é uma espécie de duplo monstruoso em *Fragmentos*, espreitando nas possíveis cristalizações de sequências ou grupos de figuras (2007, p. 611) que poderiam gerar um percurso com um resultado sapiencial. Na apresentação do Seminário de 75-76, o Discurso Amoroso é designado como uma antinarrativa (p. 320).

Leyla Perrone-Moisés (2012a, p. 92) nota que as figuras de *Fragmentos* “passam sem se arrumarem numa ordem; são *topói*, não no sentido de estereótipos, mas no sentido de lugares vazios que podem ser ocupados revezadamente”. Em estudo anterior, observamos também que a estrutura do livro – uso do termo “Fragmentos” no título, distribuição das unidades em ordem alfabética – e o convite feito na seção “Como é feito este livro” encorajam a leitura descontínua, aproveitando a fragmentação como dispositivo que dá corpo ao deslizar textual e torna mais evidentes a precariedade e o aspecto não totalizante daquele discursar (OLIVEIRA; BYLAARDT, 2019, pp. 61-62). Estudos como os de Marty (2006) e Pino (2015) sugerem que haja uma ordem velada no livro *Fragmentos*, uma aventura secreta que passaria por fazer com que o leitor perambulasse pelo labirinto das Figuras. Contudo, não obstante a fecundidade dessa proposta de leitura, o presente estudo não tem por objetivo verificar a aderência do texto de *Fragmentos* ao projeto que anuncia; nosso objeto de interrogação é a recorrente preocupação de Barthes em explicar, ou até mesmo justificar, aspectos de seu trabalho (objeto, metodologia, organização), num movimento de constante vinculação de suas opções a valores que estas viriam a reforçar ou burlar.

Para aqueles com algum trânsito na fortuna crítica barthesiana, há pouca novidade nesse empenho: trata-se da moral da forma, questão que obsedou Barthes ao longo de toda a sua vida intelectual, do primeiro livro ao curso que foi o derradeiro. Assim, o presente artigo integra um eixo dos estudos barthesianos que explora as variações e os desdobramentos de uma questão que poderia ser colocada desta forma: Que posicionamento(s) ético(s) age(m) nos diferentes aspectos das produções de linguagem, e como isso se dá?

O empenho justificatório nos projetos Discurso Amoroso é bastante explícito com relação à instância de saber mais evidente e recorrente: a Psicanálise, em particular a lacaniana, da qual Barthes traz a terminologia e se vale de diversos conceitos e dinâmicas. Ao longo dos projetos, entretanto, mingam a aderência estrita e o rigor com que Barthes traz a Psicanálise, como mostram os estudos

de Claude Coste e de Éric Marty. Em *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Marty (2006) analisa diversos aspectos da empreitada discursiva de *Fragmentos*, argumentando que o livro opera um despojamento da intenção transformativa que, no final da década de 1970, caracterizava a relação das discursividades teóricas das ciências humanas com as questões às quais se dedicavam:

Ces discours, ceux de Lacan et de Foucault, s'ils sont extrêmement corrosifs par rapport aux mythes des avant-gardes, sont néanmoins intégrés par cette modernité comme parties prenantes de la modernité et n'entraînent aucune mise à l'écart, parce qu'ils demeurent, dans leur langage comme dans leur démarche, dans la sphère de la *theoria*. [...] [*Fragments*] abandonne l'hypothèse que la *theoria* puisse être le lieu hégémonique de lecture du monde et de production de vérités. (MARTY, 2006, p. 203).<sup>41</sup>

Marty postula dois procedimentos de esquivas barthesiana de um dogmatismo teórico: primeiro, a opção por uma organização e uma dicção textuais que pouco têm de pedagógico, expositivo, explicativo ou conhecedor; segundo, uma certa flexibilidade para com os campos de saber mobilizada no texto sob forma de citações, terminologia, conceitos etc.

No prefácio à edição de *Le Discours amoureux*, Coste (2007, p. 38) assinala que na Introdução do Seminário de 75-76 Barthes manifesta, “[...] entre pastiche et parodie, entre hommage et catharsis”.<sup>42</sup>, uma nova atitude com relação à teoria, em especial a psicanalítica: sem rupturas, um distanciamento crítico, a possibilidade de extravasar. No estudo “Les brouillons du ‘Je t’aime’” [*Os rascunhos do “Eu te amo”*], em que comenta as diferenças entre as versões da Figura “Eu te amo” desenvolvidas nos dois seminários e no livro, Coste (2016) nota que a primeira redação do Seminário de 74-75 traz em peso vocabulário e

41 *Trad. nossa*: Esses discursos, os de Lacan e de Foucault, se são extremamente corrosivos dos mitos das vanguardas, estão, entretanto, integrados a essa mesma modernidade, tomam seu partido e não acarretam afastamento algum na medida em que permanecem, tanto por sua linguagem como por seu movimento, dentro da esfera da *theoria*. [...] [Enquanto *Fragmentos*] abandona a hipótese de que a *theoria* seja o local hegemônico de leitura do mundo e de produção de verdades.

42 *Trad. nossa*: “entre pastiche e paródia, entre homenagem e catarse”

conceitos lacanianos, numa aplicação relativamente bem-comportada. Já no Seminário de 75-76, o lugar da Psicanálise é outro: “[...] centre et absence, insistance et détachement; elle se présente comme un immense magasin de citations et de concepts mis à la disposition d’une pensée à la dérive”. (COSTE, 2016, p. 67)<sup>43</sup>. Dentre os procedimentos de distanciamento utilizados por Barthes, Coste destaca a relativização da teoria lacianiana pelo jogo do contraste com outras abordagens, em especial a de Freud, e também o recurso a outros pensares, como a linguística saussuriana e as proposições de Nietzsche.

Esse distanciamento é, além de consciente, extensamente comentado pelo próprio Barthes. Há em *Fragmentos* três seções que antecedem as Figuras: a primeira é um parágrafo iniciado por “A necessidade deste livro”, a segunda tem por título “Como é feito este livro” e a terceira consiste numa página-frase que instaura o lugar de fala do livro na persona do apaixonado, declarando em letras garrafas “É pois um apaixonado que fala e que diz:”. A versão de “Como é feito este livro” que integra o Datiloscrito é bem diferente da publicada: muito mais extensa, em posição de posfácio e, como descreve Coste (2007, p. 23), com as características de um panorama teórico. Esse texto é de grande interesse para o presente estudo e, doravante, será designado como “posfácio descartado”.

Na Introdução do Seminário de 74-75, a Psicanálise é referida como a única *episteme* contemporânea a ocupar-se do Discurso Amoroso, mesmo que de maneira insatisfatória: “Certes, l’accueil fait à la psychanalyse au sentiment amoureux est parcimonieux, pas encourageant, passablement réducteur, mais tout au moins il y a une place prévue pour le discours amoureux dans la topique psychanalytique.” (BARTHES, 2007, p. 58, grifos nossos)<sup>44</sup>. Voltando à carga no Seminário de 75-76 e no posfácio descartado, Barthes declara

43 *Trad. nossa*: “centro e ausência, insistência e descolamento; ela apresenta-se como um grande depósito de citações e de conceitos à disposição de um pensar à deriva”

44 *Trad. nossa*: “De fato, a acolhida que a psicanálise oferece ao sentimento amoroso é parcimoniosa, pouco encorajadora, redutora no limite do tolerável, mas pelo menos existe lugar para o discurso amoroso na tópica psicanalítica”

que sua proposta de trabalho não era aplicar a Psicanálise com deferência e como referência, como algo que pudesse, a partir duma distância segura, perscrutar o Discurso Amoroso. No posfácio descartado, a Psicanálise é referida como único intertexto possível (p. 696); Barthes alega ali também que, à força de estar difundida no caldo cultural da contemporaneidade, a Psicanálise seria constituinte do próprio discursar interno do apaixonado; por fim, traz uma ligação afetiva com esta seara do saber, por conta do interesse de pessoas próximas. Tal zelo de desobrigação parece-nos beirar o preventivo:

“On n’est pas parti de la psychanalyse; on a fait des bouts de chemin avec elle. D’où une certaine négligence: des contresens probablement, l’aplatissement de thèmes connus (la bobine, le *Fort/Da*), l’exagération de détails ténus (le ‘lunaire’ de Winnicott), la reconnaissance paresseuse d’une vulgate, l’amplification naïve d’un registre, l’Imaginaire, qui pourtant, on le sait bien, ne peut être pris en soi.” (BARTHES, 2007, pp. 696-697, **negritos nossos**).<sup>45</sup>

Nos termos grifados, vemos que a tônica é algo como: “vejamos bem, a Psicanálise faz parte deste projeto, mas eu não a uso direito, *como se deve*”.

Contudo, parece-nos que o esforço (texto) que Barthes emprega em proclamar o quanto a Psicanálise não é tutelar na pesquisa, o quão frouxos são seu domínio e sua aplicação, diz respeito menos ao lugar que de fato essa ciência tem em sua abordagem do discurso amoroso do que ao posicionamento teórico que é uma das buscas barthesianas no projeto e que será nosso próximo assunto. Por ora, notemos apenas a insistência em assinalar possíveis deficiências de rigor dos estudos sobre o Discurso Amoroso, a despeito de certo investimento pessoal no estudo da Psicanálise (SAMOYAU, 2015, p. 622).

45 *Trad. nossa*: A Psicanálise não foi o ponto de partida, apenas uma companheira ocasional do percurso. Disso decorre uma certa **negligência**: alguns mal-entendidos, o uso raso de temas conhecidos (a bobina, o *Fort/Da*), o exagero de detalhes singelos (o “lunar” de Winnicott), o reconhecimento **preguiçoso** duma vulgate, a ampliação **ingênua** de um registro, o Imaginário, o qual, porém — **sabe-se bem** —, não pode ser considerado em separado.

Uma última consideração sobre as ancoragens e libertinagens teóricas dos projetos Discurso Amoroso: enquanto a Filosofia e a Psicanálise são colocadas como discursividades que tendem a uma distinção – rígida e hierárquica – entre o discurso amoroso e o discurso que o elabora/ simula/analisa, a literatura é apresentada como a possibilidade de fusão, o fluxo onde o discursar sobre o Discurso Amoroso produz também um discurso amoroso. A literatura integra os projetos Discurso Amoroso mais visivelmente na presença do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, que é utilizado como texto-tutor no Seminário de 74-75 e intertexto privilegiado em *Fragmentos*. Todavia, há também algo de literário no trabalho de pesquisa barthesiano enquanto prática que, em lugar duma descrição do Discurso Amoroso, opta por uma simulação. Essa é mais uma escolha apresentada e fundamentada, conforme vemos no início da seção “Como é feito este livro”, em *Fragmentos*:

“Tout est parti de ce principe: qu’il ne fallait pas réduire l’amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu’il y a dans sa voix d’inactuel, c’est-à-dire d’intraitable. De là le choix d’une méthode ‘dramatique’, [...]. On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, [...] de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse.” (BARTHES, 1989, p. 7)<sup>46</sup>

A recusa da análise como ação desejada para o livro é parte do que comenta Marty acerca da diferença entre *Fragmentos* e projetos de outros pensadores contemporâneos a Barthes: enquanto a análise, teórica ou clínica, implica a possibilidade de uma mudança de perspectiva acerca do problema/objeto que permite sua reformulação e sua realocação na experiência, pessoal e coletiva, a proposta declarada por Barthes com relação ao discurso amoroso é de outra ordem. Na apresentação de *Fragmentos*, escrita para integrar o programa da peça teatral brasileira elaborada a partir do livro, descreve Leyla Perrone-Moisés:

46 Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatural, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método “dramático”, [...]. Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação [...] a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise (BARTHES, 2003, p. XVII).

O livro de Barthes não é um tratado sobre o amor, é um livro que dá a palavra a um sujeito enamorado – fictício, composto da experiência de vários, mas corporificado pelo artifício da primeira pessoa. A Barthes não interessava um tratado sobre o amor, que é sempre uma fala a frio sobre o que dizem “os outros”. O próprio sujeito enamorado não sabe o que é o amor, nem está em condições de analisar objetivamente seus sentimentos; sentir já o ocupa em demasia. Ele fala, fala muito, e nunca sabe o que diz. Talvez o amor seja exatamente essa fala obsessiva e desordenada, esse longo monólogo imaginário, que ocorre tanto na cabeça do apaixonado como em seus supostos diálogos com o ser amado. Uma longa e solitária tagarelice (PERRONE-MOISÉS, 2012b, p. 96).

Essa tagarelice que muito fala, pouco sabe e pretende explicar menos ainda é caracterizada por Barthes como um solilóquio. Diz Coste (1998, p. 228) que *Fragments* obtém a correspondência entre uma forma estética e uma situação existencial; bem, para escrever o Discurso Amoroso – que, como vimos, se daria linguisticamente no plano afetivo do apaixonado em ausência da pessoa amada –, Barthes (*apud* COSTE, 1998, p. 261) declara valer-se de uma concepção de drama emprestada de Nietzsche: “‘Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l’action’ (celle-ci avait lieu *avant* ou *derrière* la scène)”.<sup>47</sup>

É recorrente, nas aproximações críticas de *Fragments*, a designação de procedimentos textuais ali presentes que seriam da ordem do estético. Em sua apresentação/homenagem no colóquio de Cérisy dedicado à obra barthesiana em 1977, Robbe-Grillet (1995) chega mesmo a tratar o livro por romance. Philippe Roger (1986, pp. 194-196) sustenta que haja na relação de Barthes com o “eu” do volume algo de romanesco, do mesmo timbre das ligações complexas entre autores e seus personagens. Outros pesquisadores reconhecem um caráter híbrido ao texto, cuja empreitada de simulação comporta – nas dobras que atravessam a experiência para tramar a

47 “‘O drama antigo previa grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação’ (esta ocorria *antes* da cena, ou *fora* de cena)”.

escritura – também o espaço para gestos analíticos (COSTE, 1998, p. 263; PERRONE-MOISÉS, 2012a, p. 93).

Além dos elementos composicionais que conferem ao lugar de fala de *Fragmentos* traços de ficcionalidade, a literatura participa dos projetos Discurso Amoroso na abordagem do objeto a qual, ao longo das instâncias, fica cada vez mais próxima das proposições barthesianas da *Aula* inaugural do Collège de France (BARTHES, 2002, p. 434) acerca da literatura como aquilo que “faz girar os saberes”, que os convoca para deslocá-los, como temos visto com relação à Psicanálise. Assumida explicitamente nos projetos Discurso Amoroso como proposta, essa dinâmica já estava presente em muito do que Barthes vinha desenvolvendo.

Entretanto, deslocar difere de abolir; houve, em certo momento, um modo de ação previsto para o livro quanto ao trabalho analítico, como veremos.

## PROJETO, FRACASSO E UTOPIA

A título de ilustração, vejamos uma contagem das páginas dedicadas a apresentar e discutir o que se pretendia e o que se conseguiu fazer em cada uma das instâncias de trabalho dos projetos Discurso Amoroso aqui examinadas, em ordem cronológica:

**Quadro 1 – Reflexões metalinguísticas nos projetos Discurso Amoroso**

Instância de trabalho	Extensão	Componentes
Seminário de 74-75	38 p.	Introdução Finta metodológica Conclusão
Seminário de 75-76	70 p.	Palinódia O que são as Figuras? A mão entreaberta (o rótulo psicanalítico)
Datiloscrito	38 p.	Argumento “Como é feito este livro” [posfácio descartado]
Fragmentos de um discurso amoroso	8 p.	“A necessidade deste livro” “Como é feito este livro” É, pois, um apaixonado que fala e que diz

Fonte: elaboração dos autores.

Mesmo considerando as diferentes características físicas das edições, como tipo e tamanho de letra e do bloco de texto na página, é possível ver que Barthes se ocupa bastante em situar teoricamente o movimento dos projetos Discurso Amoroso, apresentar e validar a(s) abordagem(ns) adotada(s), explicar aos participantes do seminário e aos leitores tanto o que esperar como quais seriam as opções e posicionamentos teóricos subjacentes às escolhas de como organizar e conduzir a abordagem do Discurso Amoroso. Fica também visível que houve uma abreviação dessas reflexões na redação final de *Fragmentos*.

A versão publicada de “Como é feito este livro” tem seis páginas de extensão e as seguintes subseções: 1. “Figuras”, 2. “Ordem” e 3. “Referências”. O posfácio descartado, de mesmo título, tem 36 páginas e 65 fragmentos, e é nele que nos concentraremos neste último tópico.

Pode-se ter uma ideia da temática e do teor do texto a partir dos títulos de alguns de seus componentes: “Qual amor?”; “Qual *corpus*?”; “Sem metalinguagem”; “Donde vem o descontínuo?”; “Definições?”; “A desordem”; “Sem integração”; “O alfabeto”; “O acaso”; “Por que *Eu*?”; “Nada de cultura”; “Referências e citações”; “Psicanálise (I): por quê?”; “Psicanálise (II): deformações”; “*Werther* e o *Banquete*”; “O sentido para mim”; “O poder plural”; “A loucura do apaixonado”; “Inatural”.

São apresentados e discutidos o objeto de *Fragmentos*, sua organização – unidades, ordenação, uso do “eu” –, referências utilizadas e relação com as mesmas; enfim, temos ali uma exposição detalhada de uma proposta do livro. Diversos segmentos reproduzem, quase sem alterações, algumas linhas das reflexões metodológicas sobre as anotações preparatórias dos seminários.

Vejamos o que é dito acerca da redação na primeira pessoa do singular:

“Pourquoi *Je* ?// Si l'on a employé *Je*, c'est aussi pour une raison tactique (et non plus structurale). [...] *Je* se mouille deux fois: en induisant à faire croire que l'auteur du discours et l'auteur du texte sont une même personne, et en donnant à cette

personne une *importance* qui est d'ordinaire très mal vue. Mais ce risque a sa nécessité: faire comprendre (c'est en un sens le projet polémique du Livre) qu'on parle de l'amour *sans le prendre de haut* (ce que font tous les discours objectifs – scientifiques ou moralistes – qui se sont tenus ou se tiennent sur l'amour." (BARTHES, 2007, pp. 687-688).<sup>48</sup>

Além de exemplificar o movimento justificatório levado a cabo por Barthes e que temos salientado ao longo deste estudo, o trecho traz também uma constante dos projetos Discurso Amoroso ainda não abordada aqui: a recusa reiterada da metalinguagem como dinâmica de pesquisa. Nesse sentido, ele defende o valor metodológico de manter entre o discurso sobre o Discurso Amoroso (buscado pelos seminários e o livro) e o próprio discurso amoroso (enquanto objeto) uma intermitência pautada pelo *quase*: o discurso produzido no seminário por vezes se confundiria com o discurso amoroso e por vezes estaria dele apartado (BARTHES, 2007, pp. 351-352). Essa dinâmica do *quase*, que funciona como uma suspensão, integra a proposição de um entrelugar elaborada no Datiloscrito: a reivindicação de uma instância discursiva para *Fragmentos* que fosse diversa da erudição (pp. 611-612). Um aspecto disso que podemos ver no posfácio descartado é quanto às referências, que são “mal” dadas, inexatas:

“À quoi bon? Ce n'est pas là le projet du texte (de toutes manières, hors les militants du savoir, qui vérifie une citation, une référence? À quelle fin? Selon quelle idéologie, sinon de maîtrise, donc de pouvoir?). En revanche, le flou, l'inachèvement veut dire quelque chose: non pas forcément que l'auteur est paresseux, mais qu'en raison de son propos il a pris et soutient un parti: changer d'instance, écrire selon un savoir affectif, et non selon un savoir autoritaire; produire dans la grammaire de ce savoir

48 *Trad. nossa: Por que Eu?* Se foi utilizado *Eu*, é também por um motivo tático (e não mais estrutural). [...]

*Eu* é duplamente duvidoso: ao sugerir que o autor do discurso e o autor do texto são a mesma pessoa, e ao conceder a essa pessoa uma *importância* geralmente bem mal vista. Mas tal risco advém duma necessidade: evidenciar (é, de certa forma, o projeto polêmico do Livro) que não tratamos do amor a partir de uma *instância superior* (diferentemente de todos os discursos objetivos – científicos ou moralistas – que foram ou são feitos sobre o amor.

une modalité nouvelle, l'équivalent d'un subjonctif et non plus d'un indicatif." (BARTHES, 2007, p. 693, grifos nossos).<sup>49</sup>

Esse projeto (polêmico?) do livro, que se dá na sua composição fragmentária, no registro flutuante, na abertura ao inconcluso e à imprecisão, opera por meio da hesitação. Em lugar de opor saber a afeto, de defender a prevalência de um em detrimento do outro, Barthes fala de um saber afetivo, de um encontro possível, de nuances às quais podemos nos abrir e cuja produção cria espaços de mobilidade em sistemas rígidos, pesados. Essa busca é tratada num de seus textos metodológicos mais célebres, *Aula* (BARTHES, 2002), e aparece também na sistemática vinculação dos temas dos cursos do Collège a questões biográficas e afetivas, inscrevendo assim explicitamente, nesses projetos que não prescindem de algum saber, a modulação preciosa do corpo. Tal empreitada tem merecido páginas da crítica e será, aqui, apenas sinalizada nas palavras do próprio autor:

18 "Selon le discours de la science – ou selon un certain discours de la science –, le savoir est un énoncé; dans l'écriture, il est une énonciation. [...] L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), [...] assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irrepérable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité: les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs: l'écriture fait su savoir une fête" (BARTHES, 2002, pp. 434-435).<sup>50</sup>

49 *Trad. nossa:* Com que proveito? Não é esse o projeto do texto (de todo modo, fora os militantes do saber, quem verifica uma citação, uma referência? Para quê? Segundo qual ideologia, a não ser de dominação e, portanto, de poder?). Por sua vez, o fluir, o *inacabamento*, *quer dizer algo*: não necessariamente que o autor seja preguiçoso, mas que, por conta de sua proposta, ele tomou e defende um partido: mudar de instância, escrever segundo um *saber afetivo*, e não um saber autoritário; *produzir* na gramática do saber um *modo novo*, o equivalente a um subjuntivo, não a um indicativo.

50 Segundo o discurso da ciência — ou segundo certo discurso da ciência — o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. [...] A enunciação, por sua vez, expando o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência) [...] assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2007a, p. 19).<sup>18</sup>

Pensando espacialmente, esses deslocamentos propostos por Barthes dizem respeito também a uma reivindicação presente em todos os projetos Discurso Amoroso (e em muito da obra barthesiana): a *atopia*. Esta pode acontecer em termos de gênero textual, se considerarmos *Fragmentos* como um discursar híbrido, que tem algo de Enciclopédia, algo de Ensaio, algo de Diário (na medida em que a vivência do escritor entra também na redação das Figuras),<sup>51</sup> sem ser estritamente nenhuma dessas coisas e tampouco sem deixar de ter traços delas. A afirmação da atopia está também na caracterização do amor como um objeto inatural, fora dos horizontes de consideração teórica do final da década de 1970, quando a intelectualidade francesa estava mais preocupada com Poder, Política e as possibilidades de agir nessas frentes. Num artigo para o Suplemento cultural d'O *Estado de São Paulo* próximo à publicação de *Fragmentos*, Leyla Perrone-Moisés trazia retoricamente a pergunta que muitos talvez tenham feito: "Como explicar, então, que o grande inimigo dos estereótipos se dedique agora ao discurso amoroso, não para analisar e desmistificar, mas para *cultivá-lo*?" (PERRONE-MOISÉS, 2012, pp. 89-90).

No posfácio descartado, Barthes (2007, p. 706, grifos nossos) faz uma avaliação dos possíveis impactos de *Fragmentos* sobre a imagem de seu autor:

"Il me suffit de penser que quelqu'un, quel qu'il soit, va lire ce texte, pour en ressentir la sorte d'incongruité radicale (incongruité cependant sans gloire, puisque c'est celle d'un objet démodé): n'est-il pas scandaleux de raffiner sur un 'état d'âme' [...], au moment où d'immenses choses sont en jeu dans le monde (ces choses qui sont quotidiennement rappelées, précisément par le journal *Le Monde*)? Le monde lutte, et je jabote ('Parler beaucoup, d'une voix un peu élevée et de choses peu intéressantes')." <sup>52</sup>

51 19 Este ponto está fora do escopo do presente artigo, mas é abordado com frequência (BARTHES, 1989, p. 12; PERRONE-MOISÉS, 2012b, p. 97; SAMOYAU, 2015, p. 618 ss.).

52 Basta-me pensar que alguém, quem quer que seja, vai ler este texto, para que eu sinta sua *incongruência* radical (incongruência, porém, *sem glória*, pois é a de um objeto fora de moda): não é *escandaloso esmucar* um "estado sentimental" [...] num momento em que há no mundo coisas imensas em jogo (coisas estas que são cotidianamente lembradas justamente pelo jornal *Le Monde*?). O mundo luta, e eu matraqueio ("Falar muito, num tom de voz um pouco elevado e sobre coisas pouco interessantes").<sup>20</sup>

Temos aqui um material muito rico. Primeiramente, pode ser útil lembrar com Samoyault (2015) o contexto de publicação de *Fragments*: Barthes estava na reta final de uma longa campanha para integrar o Collège de France. Sua candidatura acarretava a criação de uma nova cadeira, a de Semiologia Literária, de modo que tanto seu currículo profissional quanto a validade acadêmica de seu trabalho — seus métodos, seus objetos, seus resultados — estavam em discussão. Essa situação avaliativa vinha ao encontro de um temor recorrente de Barthes: ser considerado um impostor em termos de pesquisa. Apesar de na década de 1970 já haver conquistado considerável notoriedade teórica e midiática, continuava a pairar sobre ele sua trajetória acadêmica pouco convencional, de que não fez parte o doutoramento.

Outro ponto potencialmente negativo era o caráter de suas propostas, cada vez mais centradas em questões que, à primeira vista, não pareciam dizer respeito ao coletivo. O peso desse aspecto é ilustrado por Perrone-Moisés (2012, p. 91) no artigo já referido:

(Num filme de alguns anos atrás – *Ciúme à italiana*, de Ettore Scola –, a personagem vivida por Marcello Mastroianni é levada literalmente à loucura por não encontrar resposta ao dilema: “Como encaixar meu problema pessoal de *cornuto* na questão da luta de classes?”. O olhar que lhe lança o secretário de sua célula comunista, quando ele lhe faz essa pergunta, em plena passeata contra a visita de um presidente norte-americano, exprime toda a inconveniência histórica desse tipo de formulação.)

Nesse texto, de título “Discurso amoroso e discurso de poder”, a pesquisadora apresenta *Fragments* e discute suas conexões com a produção barthesiana do período, especialmente a *Aula* inaugural do Collège. Ela situa *Fragments* como uma produção escritural ligada ao projeto de constante suspensão dos mecanismos de poder atuantes na língua, efeito que o livro obteria pela opção por um lugar de fala desautorizado, entre outros recursos.

Voltando ao trecho de Barthes, a “inconveniência histórica” de Perrone-Moisés participa do mesmo mal-estar evocado pelos termos

barthesianos “incongruência”, “escandaloso” e “matraquear” [jaboter]. Fazer acompanhar este último duma definição com ares de dicionário incorpora algo entre ambivalência e ironia à preocupação: aqueles que criticariam o autor não teriam sequer o vocabulário adequado para fazê-lo. Por outro lado, o termo permite vincular sua postura de pesquisador à caracterização do apaixonado como alguém cuja marginalidade se dá pela desmesura: fala *demais* sobre coisas *pouco* importantes, não sabe a relevância objetiva, consensual, de uma dada questão —, o que é outra forma de dizer que ele estaria fora do prescrito pelo senso comum, a *doxa* cuja problematização Barthes sempre prezou. Ainda na mesma linha da definição de “jaboter”, a qualificação de “escandaloso” pode se voltar contra críticas em potencial, uma vez que tão tolo quanto se ocupar de um assunto sem importância seria ocupar-se de que o outro estivesse se ocupando de algo sem importância.

Na versão finalizada para publicação, sobressai a apresentação da proposta de *Fragmentos*, e a autoavaliação explícita é quase totalmente suprimida. Resta uma espécie de alfinetada na opção por abrir a porção introdutória do volume com “A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte” e por concluí-la com “indiferente aos bons usos do saber”. Que bons usos seriam esses a que *Fragmentos* não se prestaria? A partir do trecho barthesiano em discussão, podemos pensar que a pesquisa sobre o Discurso Amoroso não teria pretensão de ser algo que pudesse mudar o mundo trazido por *Le Monde*, isto é, algo de importância socialmente reconhecida – apesar de ser ainda *necessário*.

Ao longo deste estudo, temos falado em projeto e trabalho, termos pouco presentes em *Fragmentos*, porém recorrentes nos dois seminários e no Datiloscrito. Ora, falar em projeto costuma levantar a questão dos resultados – ou talvez possamos aqui pensar em efeitos pretendidos. Apesar de ausentes da versão final do livro, eles são discutidos em detalhes no posfácio descartado e, de modo geral, estão ligados à ação da *nuance*. Como vimos, um deles é a criação de um novo tipo de saber, que não prescindia do afeto. Outro é o encaminhamento de uma espécie de utopia.

Uma das primeiras considerações de Barthes (2007, p. 288) na lida com o Discurso Amoroso é a imposição da língua francesa, que obriga a marcação de gênero do locutor e da pessoa amada como masculinos ou femininos. Segundo ele, essa diferenciação não é importante para a experiência amorosa, mas acaba entrando no Discurso Amoroso por força da configuração da língua. Contra essa obrigatoriedade, Barthes afirma o desejo de conseguir desfazer esse binário introduzindo uma diferenciação infinita:

“L’utopie serait donc celle-ci: qu’un jour vienne où chacun aura la langue, non de son sexe, mais de sa sexualité. Non de l’objet, mais de la tendance; [...] non pas indifférencier, mais pluraliser; non pas maintenir ou revendiquer un sexe contre l’autre, ou les deux à l’égalité, mais croire qu’il y a, non pas deux sexualités, mais des milliers, des tonnes de sexualités – et parler selon cette croyance. Donc, peu à peu, changer la langue, à force de changer le discours.” (BARTHES, 2007, p. 702)<sup>53</sup>

Nessa passagem, pode causar incômodo a estrutura adversativa que advoga a pluralidade em termos de “não X, mas Y”. Essa formulação pode soar demasiado combativa e nisso destoante da ação que Barthes preferia nos últimos anos, a subversão, que infiltra um sistema e cava nele pequenas brechas disruptivas. Deslocamentos delicados, como perturbar a sintaxe de oposição colocando como segundo termo algo que não é o contrário do primeiro, mas uma mudança de instância, uma abertura.

## FECHAMENTO/ABERTURAS

Ao longo destas linhas, rastreamos no trabalho barthesiano com o discurso amoroso um notável empenho de Barthes em declarar seus objetivos, em escorar suas opções formais e metodológicas numa

53 A utopia seria, pois, a seguinte: que chegue o dia em que cada um terá a língua, não de seu gênero, mas de sua sexualidade. Não do objeto, mas da tendência; [...] não indiferenciar, mas pluralizar; não afirmar ou reivindicar um gênero em detrimento do outro, ou a igualdade dos dois, mas acreditar que existem, não duas sexualidades, mas milhares, baldes delas – e falar conforme essa crença. Assim, pouco a pouco, mudar a língua pela mudança do discurso.

proposição epistemológica e, em última instância, numa utopia. O esforço reflexivo atravessa os seminários e constitui muito do posfácio descartado; entretanto, como pudemos ver no Quadro 1, ficou muito reduzido em *Fragments de um Discurso Amoroso*. Essa redução não é sintética ou culinária, com manutenção do poder ativo, mas simples corte. Os motivos dessa reformulação podem ser vários. Quanto aos efeitos, parece-nos que esse relativo silenciamento acerca do projeto do autor permite uma aposta na autonomia dos leitores e também na potência dos quesitos formais da composição para convidar a um certo funcionamento que não deixa de passar por uma confusão – um estranhamento no contato com *Fragments* – que poderia ser prejudicada ao se inocular o leitor com um tratado autoral acerca dos porquês (mesmo na posição de posfácio).

Por fim, em lugar de arremates pode ser mais proveitoso deixar aqui um fio solto. Este é a presença de um vocabulário que remete a Derrida — suplemento, citacionabilidade, iterabilidade. Esses acentos, quer sejam ou não propositais, contribuem para infundir das propostas derridianas o aspecto de projeto e de trabalho, tensionando a intencionalidade que vem como ranço do senso comum acerca destes e que destoa do modo sutil como Barthes vinha tratando essas questões na mesma época.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. De la parole à l'écriture. In: **Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981, p. 913.

BARTHES, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Seuil, 1989. (Coll. Tel Quel)

BARTHES, Roland. Leçon. In: **Oeuvres complètes**. Vol. V. Paris: Seuil, 2002, pp. 429-446.

BARTHES, Roland. **Fragments de um Discurso Amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Col. Roland Barthes)

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.

BARTHES, Roland. **Le Discours amoureux**. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits. Paris: Seuil, 2007b. (Coll. Traces Écrites)

BARTHES, Roland. Au séminaire. *In*: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, pp. 412-424. (Col. Roland Barthes)

COSTE, Claude. Les brouillons du "Je t'aime". *In*: **Roland Barthes ou l'art du détour**. Paris: Hermann, 2016, pp. 55-86.

COSTE, Claude. **Roland Barthes moraliste**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

COSTE, Claude. Préface. *In*: BARTHES, R. **Le discours amoureux**. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits. Paris: Seuil, 2007, pp. 19-45. (Coll. Traces Écrites)

MARTY, Éric. Sur les "Fragments d'un discours amoureux". Réflexions sur l'image. *In*: **Roland Barthes, le métier d'écrire**. Paris: Seuil, 2006, pp. 191-336.

OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de; BYLAARDT, Cid Ottoni. O estranho murmúrio de **Fragmentos de um discurso amoroso**. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 62, pp. 46-64, 2019. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/27675>>. Acesso em: 29 out. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Discurso amoroso e discurso de poder. *In*: **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a, pp. 89-94.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O semiólogo apaixonado. *In*: **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b, pp. 95-99.

PINO, Claudia Amigo. **Roland Barthes: a aventura do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2015.

PINO, Claudia Amigo. Genèse d'une critique magique. Les grands projets de Roland Barthes dans les séminaires de l'EHESS. *In*: BERTRAND, Jean-Pierre (Org.). **Roland Barthes: continuités**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2017, pp. 189-206.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por que amo Barthes**. Trad. Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

ROGER, Philippe. **Roland Barthes, roman**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

SAMOYAU, Tiphaine. **Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.

# 8

**Lembrar para  
esquecer Um roteiro  
de *Beira-mar*,  
de Pedro Nava**

**Remember to forget  
A script of *Beira-mar*,  
by Pedro Nava**

**Resumo:** Este texto apresenta um roteiro do livro *Beira-Mar*, de Pedro Nava, em que o autor narra suas memórias da época em que era estudante de medicina em Belo Horizonte, no início do século XX. São memórias contaminadas por travos amargos, por deslumbramentos, por tristezas e alegrias, componentes subjetivos que afloram, afastando-as da noção de documentos biográficos.

Palavras-chave: Beira-mar; memórias; roteiro.

**Abstract:** *This paper presents a kind of script of the book Beira-Mar, by Pedro Nava, in which the author narrates his memories of the time when he was a medicine student in Belo Horizonte, in the beginning of the XXth century. These are memories contaminated by hints of bitterness, passions, happiness and sadness, subjective components that emerge, that keep away from the notion of biographical documents.*

**Keywords:** *Beira-Mar; memories; script.*

O que convém dizer é que lembrando estamos provocando o esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto. Tenho experimentado isso com a evocação de personagens que me eram odiosos e que depois de fixados por mim no físico que me desagradava, no procedimento que me revoltou — como que falecem na minha lembrança e até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes quase tolerável. Um grande bem me chega desses ajustes de contas.

## MORTE MISTERIOSA, VIDA FECUNDA, OBRA PORTENTOSA

Assim como Pedro da Silva Nava costumava tirar as pessoas — vivas ou mortas — da vida real para transformá-las em *personagens*, esquecendo-as para lembrá-las — um misterioso telefonema numa noite de domingo de 1984 fez com que ele saísse da vida para entrar para a história da literatura brasileira como um de nossos mais importantes escritores memorialistas. Como narrador brilhante e personagem profundo, ele permanece no mundo ficcional das páginas de seus seis livros de memórias.

Pouco antes das dez horas da noite do dia 13 de maio de 1984, dona Antonieta Nava, esposa do escritor, atendeu a um telefonema. O interlocutor, com voz masculina, pediu para falar com Pedro Nava. Após conversar com o misterioso interlocutor, Nava, segundo sua esposa, parecia transtornado, e teria comentado algo a respeito de um trote de mau-gosto, ou de referências aviltantes ou obscenas a sua pessoa.

Logo depois, munido de um revólver Taurus 32, que havia comprado alguns dias antes, Nava deixou o apartamento do 7º andar da Rua da Glória, 190, sem se despedir de Antonieta. Testemunhas ainda o viram sentado desolado num banco de jardim, antes de disparar contra a têmpera direita, matando-se inexplicavelmente.

Muitas foram as declarações estupefatas sobre o misterioso telefonema e subsequente suicídio. A escritora Nélida Piñon disse: “Sua obra pertence a nós, mas o mistério de sua morte pertence a ele. De agora em diante, sua obra vai ter que ser lida sob a ótica do mistério de sua partida”. O cineasta Joaquim Pedro de Andrade declarou: “Há um assassino solto, alguém que tornou a vida insuportável para Pedro Nava. Ele foi morto por um telefonema.”

Quando morreu, Pedro Nava estava escrevendo o sétimo volume de suas memórias, *Cera das almas*, que estava na página 36. Embora não se considerasse um sujeito feliz, todos os seus parentes e amigos são unânimes em declarar que ele não tinha aparentemente nenhuma vocação suicida. A leitura de sua obra sob o viés do suicídio, conforme preconiza Nélida Piñon, também não leva a constatações esclarecedoras sobre o seu fim.

Em *Beira-Mar*, por exemplo, há ligeiras menções ao suicídio, mas de caráter inconsequente, próprio da juventude. Há um momento, inclusive, em que a suposta tentativa de suicídio se transforma em pilhéria. No jardim da Praça da estação, ele relembra as imagens do Ribeirão Arrudas:

Lembro dele, de minhas andanças nas suas ribas. Quando suas águas passavam sobre o dorso Bahia-Januária, parecia um riacho de roça. Para os lados da estação ele aparecia canalizado, suas margens ligadas por pontes de cimento. Nelas me debrucei muitas vezes em noites de solidão total., deixando pender a cabeça, ficando em pontas de pés, empurrando todo o peso do corpo para a frente, peitoril agora na virilha (só largar, esticar os braços e o equilíbrio será rompido) – vamos, Pedro! coragem! mais um impulso e tudo ficará resolvido lá embaixo apenas um corpo meio mergulhado na água um fio de sangue da cabeça quebrada nos calhaus teus miolos rolando Arrudas Velhas São Franciscoceano... (NAVA, 1985, p. 260)

No extremo oposto da ponte, uma madrugada, Nava percebe outro vulto em situação parecida com a sua. Ao se aproximar, ele reconhece o amigo Zegão. O companheiro então lhe oferece uma cebola

temperada com pimenta-do-reino para morder e uma garrafa de pinga para beber. Assim terminou a tentativa suicida dos dois amigos.

Além desse episódio, não há em *Beira-Mar* nada que se assemelhe à busca da própria morte. Há, isso sim, a consciência da morte, de seu poder de igualar as pessoas, do fenômeno que acompanha o profissional médico em toda sua existência, a lembrá-lo de que ela é imbatível, portanto incombustível, tornando inúteis nossos esforços para eliminá-la.

O médico, escritor e desenhista Pedro Nava completou cem anos de nascimento no dia 5 de junho de 2003. Ele formou-se em Medicina no ano de 1927, em Belo Horizonte, e toda sua trajetória na Faculdade é descrita em *Beira-Mar*, até sua colação de grau e seu primeiro emprego como médico em Juiz de Fora, sua terra natal. Foi desenhista e caricaturista, e escritor de poucos textos e poemas em sua juventude, além de médico e amigo de escritores. Apareceu de maneira assombrosa para a literatura a partir da publicação de *Baú de ossos*, em 1972, que conta a história de seus antepassados portugueses, italianos, cearenses e mineiros. Em seguida apareceram outros cinco livros, também memorialistas: *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-Mar* (1978), *Galo-das-trevas* (1981) e *O círio perfeito* (1983).

## UM LIVRO DE MEMÓRIAS

Pode-se considerar um livro de memórias um documento histórico? Para nós a resposta é não. O memorialismo literário não tem um compromisso com a verdade factual; ele provém das brumas da memória de um autor, que quer recuperar o passado mas sabe que não pode ser absolutamente fiel a ele. O próprio Nava declara que muitas imagens tristes e negativas de sua juventude vão sendo apagadas por um “mecanismo generoso” de sua memória. Um livro de memórias não é, portanto, uma autobiografia documental (que pertenceria à História), mas uma recriação literária do passado. Sobre esse gênero de texto literário, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, declara:

Difícil traçar o limite exato entre a autobiografia, as memórias, o diário íntimo e as confissões, visto conterem, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do “eu”. Enquanto a autobiografia permite supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro, as memórias implicam um à-vontade na reestruturação dos acontecimentos e a inclusão de pessoas com as quais o biógrafo teria entrado em contato. Por outro lado, ao passo que o diário constitui o registro dia-a-dia de uma vida, quer dos eventos, quer das suas marcas na sensibilidade, as confissões decorrem do esforço de sublimar, pela auto-retratação, as vivências dignas de transmitir ao leitor. (MOISÉS, 2002, p. 50)

Pedro Nava deixa bastante claro o mecanismo que o leva a escrever e criar pela memória seus personagens e fatos, compondo esse tipo de literatura chamado *memorialismo*. É evidente que as *memórias* estão sempre contaminadas por travos amargos, por deslumbramentos, por tristezas e alegrias, isto é, o componente subjetivo sempre se destacará, afastando-as da noção de documentos biográficos. Há dois textos do livro *Beira-Mar* que consideramos fundamentais para se compreender a relação do escritor com seu passado. O primeiro é o seguinte:

O que convém dizer é que lembrando estamos provocando o esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto. Tenho experimentado isso com a evocação de personagens que me eram odiosos e que depois de fixados por mim no físico que me desagradava, no procedimento que me revoltou — como que falecem na minha lembrança e até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes quase tolerável. Um grande bem me chega desses ajustes de contas. Depois de caricaturar meus rancorizados eles perdem completamente o travo e posso pensar neles até com piedade. Liberto-me do ódio. Porque este, em mim, como amor (logicamente, como o amor) — acompanha o defunto também. Se eu amo esta memória? Por quê? Não tenho direito de aborrecer aquela? Esse desagradável sentimento é que tento suprimir. Minha moral, como dizia Mário de Andrade, não é a moral cotidiana. Poderia? Escrever sem remorsos o que escrevi de certos parentes meus. Sim. Porque para mim eles perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a escrevê-los. Nessa hora eles viram

*personagens* e criação minha. Passam a me pertencer como eu pertenci a eles no primeiro instante em que me ofenderam, humilharam e fizeram sofrer minha infância. Vivos ou mortos eu tenho de suprimi-los o que faço ferindo pela escrita — já que esta é a arma que me conferiu a natureza. E o que eu estou dizendo não é uma explicação para os vivos tampouco para os que acham minhas memórias cruéis. (NAVA, 1985, p. 199)

Escrever sobre o passado equivale a, de alguma forma, matá-lo. Ao se colocar no lugar do ser, a palavra se priva dele, o que para Pedro Nava é uma forma de libertação. O texto literário faz nascer novos personagens, ainda que uma sombra deles se divise por trás das palavras. Aí surge também a concepção do mal por parte do autor — conforme o depoimento acima —, que chega a transformar sua pena em instrumento de vingança. Há elementos da memória que são prazerosos — com estes, a escritura se torna leve e favorável. Por outro lado, há os odiosos, que o escritor chama “meus rancorizados”, e a estes a pena não perdoa, transformando-se em arma que ferem. Assim, o escritor transforma, deforma, distorce — deliberadamente ou não — os personagens, o que nos permite deduzir que a própria figura do personagem principal, o Pedro Nava literário, é uma construção linguística. Nesse sentido, tanto Pedro Nava quanto todos os demais seres que transitam em seu livro são personagens de ficção.

Ao escrever um personagem ou um fato, ele se torna sepultado para a vida, ressurgindo na literatura. Essa atitude pode chegar até a configurar-se como vingança das pessoas que malfizeram ao escritor, quando ele as transforma em personagens e as caricatura, fazendo delas outros seres, moldando-as conforme sua disposição do momento. A literatura passa a ser então a arma que confere ao escritor um outro tipo de poder, ao criar um mundo comandado por ele por via da escritura. Assim, as pessoas transformadas em personagens perdem os atributos que traziam como seres do mundo real, adquirindo outros, transformando-se, deformando-se. Nesse sentido, vamos estender o conceito de personagem ao próprio protagonista, que, além de narrador, participa dos acontecimentos, e é recriado por si mesmo, tornando-se também

um ser de ficção. Tanto o narrador quanto o personagem principal, portanto, são seres ficcionais (cujo nome é Pedro Nava), ambos criados por um ser real chamado também, coincidentemente, Pedro Nava.

Outro texto elucidativo da questão do memorialismo é o que segue:

É com melancolia e depois de hesitar muito que entro nesse capítulo. Tive a tentação de pulá-lo. Estaria fazendo o que pode realizar o memorialista – segundo a opinião de Juarez Távora. Memorialista e historiador, dizia ele, são coisas diferentes. O memorialista conta o que quer, o historiador deve contar o que sabe. Não era possível suprimir o que tanto desencanto me trouxe. O máximo que posso fazer é narrar exatamente como foi, sem deixar transparecer meu juízo. O que tem de ser levado em conta é o do leitor que pode me julgar – inclusive a mim. (NAVA, 1985, p. 378)

Segundo Juarez Távora, citado por Nava, o memorialista tem a liberdade inclusive de sonegar informações, o que é vedado ao historiador. No caso dele, embora se visse tentado a suprimir seu desgosto com o Dr. Hugo Werneck, relatado a partir da página 372, ele faz questão de manter o acontecimento, sem emitir juízo crítico, para que o leitor julgue os fatos e os envolvidos neles, como a ele próprio, Nava. É o que ele faz, de maneira que ao final o leitor sinta simpatia por ele, o memorialista.

Uma outra questão que se coloca sobre o memorialismo, a questão da cronologia, é esclarecida pelo próprio Nava: embora haja uma progressão cronológica dos acontecimentos, não é intenção do autor estabelecer uma linearidade rígida, negando a seu relato a condição de *diário*, de escrito rigidamente seriado:

Tenho de subir e descer níveis navegáveis de comporta em comporta — passado abaixo, futuro acima — sempre dentro dum presente passageiro, provisório, erradio e fugitivo. Meu barco sobe e desce, adianta e recua num círculo luminoso cercado de trevas. Como o viajante da imagem euclidiana, vingando a montanha, tenho de olhar para o que vem e para o que foi. (NAVA, 1985, p. 176)

## POR QUE *BEIRA-MAR*?

O título da obra merece um comentário. Quando o lemos, pensamos em qualquer região do Brasil, menos a montanhosa Minas afastada do mar.

Entretanto, toda a ação é passada em Minas, especificamente em Belo Horizonte, exceto um pequeno trecho em que o narrador relata sua ida ao Rio de Janeiro para visitar a avó paterna que tinha vindo do Ceará para Niterói. A estada à beira-mar durou três páginas em quatrocentas, quinze dias em seis anos.

Como se explica então o título? Nas páginas finais destas memórias, o narrador confessa que seu grande desejo era ir para o Rio de Janeiro depois de formado. Após a formatura, entretanto, ele percebe que não poderia realizar seu sonho de imediato, que ele teria de praticar muito antes de arriscar-se no mercado competitivo do Rio de Janeiro. Aí aparece então pela primeira e única vez em todo o livro a expressão *Beira-Mar*, grafada em maiúsculas: “Eu seria obrigado a ir para o interior, clinicar, juntar um capital e tentar depois a *Beira-Mar*” (NAVA, 1985, p.392).

O título do livro, portanto, expressa uma busca de vida, um desejo, um sonho que se realizaria alguns anos depois.

## A ESTRUTURA DOS RELATOS

O volume *Beira-Mar* é dividido em quatro capítulos, cada um com cerca de uma centena de páginas, e todos com nomes de ruas, avenidas ou regiões de Belo Horizonte, evidenciando a intenção do memorialista de palmilhar geograficamente a capital mineira: “Bar do Ponto”, “Rua da Bahia”, “Avenida Mantiqueira” e “Rua Niquelina”.

Os capítulos são divididos em subcapítulos, precedidos de uma epígrafe relacionada a fatos importantes da seção, com exceção do primeiro subcapítulo de cada capítulo, que não apresenta epígrafes. Os subcapítulos, cujo início se marca pela *caixa alta* da primeira ou primeiras palavras, são distribuídos nos capítulos em quantidades mais ou menos regulares, exceto no último: o primeiro capítulo tem dez subcapítulos; o segundo, quatorze; o terceiro, onze; o quarto, apenas três.

## CAPÍTULO I: BAR DO PONTO

### Primeiro subcapítulo (sem epígrafe)

A primeira área focalizada é o chamado Bar do Ponto, que o narrador descreve como uma espécie de hexágono irregular partindo do ponto de interseção de Tamoios, Bahia e o viaduto Santa Teresa, subindo Tamoios, Espírito Santo, passando por Tupis, descendo Goitacases, cortando Bahia, reatransversando Afonso Pena, entrando no parque Municipal e chegando novamente ao viaduto Santa Teresa. E assim o memorialista completa a turnê:

Subimos uns metros e novamente estamos na esquina de Seu Arthur Haas. E agora, sim, vamos pisar solo sagrado: o quarteirão de Bahia que vai do Bar do Ponto propriamente dito até às esquinas fronteiras de Goiás e Goitacases. Vamos, Pedro. Dá teus braços de dezessete anos ao Cavalcanti, ao Chico Pires e retoma com eles essa ladeira. *Três moços subindo a rua da Bahia*. (NAVA, 1985, p. 9)

O nome PONTO deve-se à existência da Estação de Bondes que ficava no cruzamento de Bahia com Afonso Pena. BAR era o café que ficava em frente, onde hoje é o Hotel Othon Palace. O Bar do Ponto ampliou sua designação de estabelecimento para a região acima descrita, nos

arredores do cruzamento de Afonso Pena com Bahia. Esse é o espaço das conversas, das idas e vindas, da cachaça na xícara (para não escandalizar os passantes) e das cervejadas, das fofocas e das paqueras.

Outro espaço notável é o viaduto Santa Teresa, cujos arcos têm, numa perspectiva um pouco exagerada do autor, “altura vertiginosa”. Aí ele relata o costume que o poeta Drummond tinha de atravessar o viaduto andando por cima dos arcos. Certa noite, um guarda deu-lhe voz de prisão e mandou-o descer. O transgressor disse que só descia se o policial o fosse buscar nas alturas. Ele foi, mas logo recuou, amedrontado, e relaxou a prisão. Outra proeza que o narrador comenta é a de um escritor do “grupo de 45”, que costumava subir e descer de automóvel a escadaria da Igreja São José.

Linda edificação era o antigo correio, “magnífico exemplar de arquitetura da *belle-époque*”, entre Bahia, Tamoios e Afonso Pena, derubado para dar lugar ao horroroso edifício Sulacap.

## Segundo subcapítulo

*Todos os caminhos iam à rua da Bahia... Da rua da Bahia partiam vias para os fundos do fim do mundo, para os tramontes dos acaba-minas... A simples reta urbana... Mas seria uma reta? ou antes, a curva? Era a reta, a reta sem tempo, a reta continente dos segredos dos infinitos paralelos. E era a curva. A imarcessível curva, épura do passos projetados, imanência das ciclóides, círculo infinito...*  
(Pedro Nava: Evocação da Rua da Bahia)

Em 1921, no lado ímpar da rua da Bahia, esquerda de quem sobe, são lembrados também a *Bonbonnière Suisse*, o *Trianon*, o *Fioravante*. A família do seu Alevetto, suas filhas, a Clélia, “que eu admirava ao piano e na graça com que dançava” (NAVA, 1985, p. 11). Descendo, do lado par, a *Casa Narciso*, a *Papelaria e Tipografia Brasil*, a *Farmácia Americana*. Logo abaixo, o prédio do *Parc-Royal*, a *Casa*

*Decat*, a *Charutaria Flor de Minas*. Em seguida, o prédio do Cinema Odeon, com o Clube Belo Horizonte no andar superior. A moralidade do ilustre ginecologista Dr. Hugo Werneck, que não admitia trancar-se com suas clientes: “nenhuma porta do dito consultório era dotada de fechadura ou tramela: todas de vaivém”.

Após descrever os locais vizinhos à região do Bar do Ponto, Pedro Nava lembra o avô materno, o Major, que lhe deixou farta documentação, primeiramente destinada ao lixo, material que possibilitou ao autor escrever seu *Baú de Ossos*. A mãe era viúva de um fazendeiro e tentava sustentar sozinha os filhos, morando de favor na casa do avô materno do escritor, que se mudara para o Ceará.

Em 1921, o narrador já estava matriculado na Faculdade de medicina, e ao final desse ano, começa a época dos exames finais, e Nava é reprovado pelo professor Chiquinho Magalhães em Bromatologia, considerada por ele “injustiça clamorosa”. Nava faz ainda considerações sobre o trabalho das mulheres, que na época exerciam uma de duas profissões: ou professora ou puta. A mãe de Nava é funcionária pública, o que lhe custa uma “espécie de banimento” da sociedade e das amigas.

Em setembro de 1921, ele se apresenta a Samuel Libânio, da Diretoria de Higiene do Estado de Minas Gerais, e consegue seu primeiro emprego, que faz melhorar a situação da família.

### Terceiro subcapítulo

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta.*  
(Mário de Andrade: *Eu sou trezentos*)

A epígrafe de Mário de Andrade certamente se refere à vida agitada do jovem Nava, que se desdobrava entre os mais de trezentos fios da vida de funcionário público, estudante de medicina, as noitadas, a vadiagem, os amigos...

Entre amigos e conhecidos dessa época, Nava destaca sua amizade com Paulo Monteiro Machado, com 17 anos em 1921, irmão do escritor Aníbal Machado. Tinha asma, e atentou contra a vida duas vezes, uma delas com estricnina, quer piorou seu estado. na segunda, acertou, com formicida.

Paulo Machado é quem atrai Pedro Nava para as noitadas, para a conjugação do verbo *descer*, que significa procurar os cabarés e bordéis para a diversão com as mulheres da noite. Sua primeira noitada é descrita no subcapítulo seguinte, com epígrafe de Vinícius de Moraes.

#### Quarto subcapítulo

*Hoje é Sábado, amanhã é Domingo  
A vida vem em ondas, como o mar (...)*

.....  
*Impossível fugir a essa dura realidade!  
Neste momento todos os bares estão repletos de  
[homens vazios (...)]*

.....  
*Há uma tensão inusitada  
Porque hoje é Sábado  
Há adolescências seminuas  
Porque hoje é Sábado  
Há um vampiro pelas ruas  
Porque hoje é sábado(...)*

.....  
(Vinícius de Moraes: O dia da criação)

No cinema *Odeon*, sábado à noite, o jovem Nava sente a primeira pontada de amor por uma garota desconhecida, que mais tarde soube chamar-se Leopoldina. Após o cinema, uma cerveja gelada no *Clube Belo Horizonte*, com o Paulo, o Zozó e o Cavalcanti. Tanto o cinema quanto o clube são descritos detalhadamente pelo memorialista. A partir das dez e meia da noite, uma movimentação especial toma conta do clube: as pessoas param o jogo, as leituras, as luzes começam a se apagar. É a hora de *descer*, dar uma esticada até os lupanares, a zona prostibular da cidade, entre Bahia, Caetés, Curitiba e Oiapoque: “Descer ou não descer ↓ eis a questão...” (NAVA, 1985, p. 54).

### Quinto subcapítulo

*Quand on est jeune, on a de magnifiques réveils, avec la peau fraîche, l'oeil luisant, les cheveux brillants de sève.*  
“Quando somos jovens, temos magníficos despertares, com a pele fresca, os olhos luzentes, os cabelos brilhantes de vigor.”  
(Guy de Maupassant: Reencontro)

No domingo, o narrador acorda radiante de felicidade pelo “sábado inaugural”. A manhã de domingo é bela, o café que a mãe lhe serve na cama é delicioso, o narrador avista a casa da moça do cinema, na casa do Paulo Machado eles comentam o sábado glorioso. Ele acerca-se da família da moça, Leopoldina Schlüssel da Costa e Silva, gente de Juiz de fora, terra de Nava. No sábado seguinte, Nava, Paulo Machado, Cavalcanti e o Isador saem novamente e nessa noite de fevereiro de 1922 ele fica conhecendo Carlos Drummond de Andrade e Luís de Araújo Moraes.

### Sexto subcapítulo

*Estrela distante, astro erradio, espírito das ondas.*  
*Alô, Alô. Eleita!*  
(João Alphonsus: Poema de Ponte Nova)

No carnaval de 22, Nava participa do corso que sobe a rua da Bahia. Num bonde que passa, ele avista Leopoldina, e lhe descreve a beleza de menina-e-moça: “Seus olhos asterestelares eram tornados mais negros pela nuvem dos cabelos louros ou eram os cabelos que ficavam mais poeira de ouro ao contraste do veludo noturno de suas pupilas. (NAVA, 1985, p. 65). No baile do Clube Belo Horizonte, ele dança com ela, mas ela não permite muita aproximação. O narrador se queixa da “indiferença e inabordabilidade” de Leopoldina.

Durante três anos o narrador a amou à distância, mas ela amava outro, e um dia ela pediu ao próprio Nava que intercedesse em favor dela junto a outro (Rui Augusto Nogueira de Matos). Nava ficava horas na casa da moça e ela afinal não queria nada com ele, que curtia sua dor de cotovelo nos bares, até que o amigo Cavalcanti o levava para a zona boêmia: “E olhe: o melhor remédio que conheço para amores puros e incorrespondidos como o seu ainda é a safadeza rasgada. Paixão platônica é ferida que cura com pomada de cona de puta. Você não acha melhor *descermos*?” (NAVA, 1985, p. 69).

### Sétimo subcapítulo

*Mais ça use, vois-tu, un amour pareil...*  
“Mas usa-se, veja você, um amor parecido...”  
(Alphonse Daudet: Sapho)

Com a epígrafe acima, Nava lamenta a indiferença de Leopoldina por seu amor. Em seguida, lembra ainda uma vez em que ele esteve com ela e várias colegas na porta de casa, numa tarde após as aulas do colégio. Ele lembra então um período infeliz de sua vida: “Terror cósmico dos dezoito anos, crise terrível de idade, descobertas em mim e nos outros ↓ tudo isto somado à fase paroxística de minha dor de corno pela insensível Leopoldina ↓ e mais o desvendar do mundo e suas surpresas levaram-me a desistir do exame de Química” (NAVA, 1985, p. 71). Ele se refere ao exame de segunda época da matéria em que ele havia reprovado no final do ano anterior. Ele então matricula-se no segundo ano com dependência em Química e passa a dedicar-se mais profundamente aos estudos.

### Oitavo subcapítulo

*Sur la nature même établir le vrai Beau  
Et de l'Anatomie emprunter le flambeau...*  
(Claude-Henri Watelet: L'art de peindre)

“Na própria natureza estabelecer a verdadeira beleza,  
E da Anatomia emprestar a tocha...”  
(Claude-Henri Watelet: A arte de pintar)

Nessa seção, Nava fala de seu pendor para a Anatomia. Lidar com cadáveres ensina o médico a “estancar” a fisionomia, a tornar-se impassível no momento de proferir a “santa e piedosa mentira médica”. (NAVA, 1985, p. 72). Ele cita então o médico francês René La-clette: *Je suis médecin. Je tiens boutique de mensonges. Je soulage. Je console. Peut-on consoler et soulager sans mentir?* “Eu sou médico. Eu tenho um estoque de mentiras. Eu alivio. Eu consolo. Pode-se consolar e aliviar sem mentir?” (NAVA, 1985, p. 72). Lidar com cadáveres é um exercício de vida, mas o horror do contato cadavérico sempre permanece. O narrador descreve então a sensação de nojo e aversão com que ele experimentou pela primeira vez uma aula de Anatomia com um cadáver presente. O professor era um jovem de vinte e oito anos, Luís Adelmo Lódi mestre “calmo, adelmo, impassível, inalterável, duma exaçaõ exemplar, duma severidade fria e duma justiça só comparável à pureza da linha reta” (NAVA, 1985, p. 74).

### Nono subcapítulo

*Memento mori.*  
 (“Lembra-te dos mortos.”)  
(Advertência dos trapistas)

A epígrafe é um dístico da ordem religiosa de Trapa, fundada no século XII na França, e se relaciona aos mortos. Os cadáveres que na época eram doados à Escola de Medicina eram preparados pelo servente para serem formolizados. O “amacramento”, surras dadas pelo funcionário nos mortos, para “o formol correr direito e engordar os bichinhos por igual” horrorizavam o estudante de medicina, que teve que se acostumar com as práticas macabras. Outra prática a que o estudante gostava de assistir era a transformação de cadáveres em

esqueletos, com a competente descascação das peles e carnes e preparação dos ossos, que ainda conservavam durante muitos meses uma “morrinha rançosa”. Há ainda a narração do caso de um defunto que não havia sido formolizado e que ficara apodrecendo durante um feriado prolongado. O defunto, “animado da vida maldita da putrefação”, tornara-se imenso de inchaço, coberto de moscas e terrivelmente fedorento. Os funcionários da escola tiveram que esquartejá-lo e colocar os pedaços em dois caixões, para o competente enterro.

### Décimo subcapítulo

*CHIBATÃ. S. M. Bras., N.E. a C. Árvore grande, das matas secas, cerradas ecaatingas, da família das anacardiáceas (Astronium fraxinifolium), de caule ereto e casca alvacentas, flores pequenas e alvas, e que fornece madeira de lei, usada em marcenaria; ubatã, aroeira-vermelha, sete-cascas, gonçalo-alves.*  
(Aurélio: Novo Dicionário da Língua Portuguesa)

*Da imprensa e da política só conheci as tempestades, assim como os cegos só conhecem do sol o calor e a queimadura.*  
(Virgílio de Melo Franco: Discurso do Cinquentenário)

Postos de lado os cadáveres, o narrador relata seu reencontro com Afonso Arinos de Melo Franco, e o descreve. Ele costumava usar o pseudônimo de Gonçalves Alves, que é também um dos nomes da árvore chibatã, que Nava coloca como epígrafe dessa seção à página 80. A outra epígrafe é do irmão de Afonso Arinos, Virgílio, que apresenta ao escritor o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que Nava compra no dia seguinte para ler.

Com o escritor Aníbal Machado, o narrador tem seus primeiros grandes contatos importantes com a literatura. Em 1922, Machado já estava escrevendo seu romance *João Ternura*, que só foi publicado em 1965, um ano após sua morte. Nava o descreve como “lírico, satírico, pungente, chapliniano, autoanalítico ↓ que foi livro de mocidade,

maturidade, velhice” (NAVA, 1985, p. 83). Aníbal Machado propicia-lhe compreender a verdade de Cocteau: “*La poésie est à l'inverse de ce que les gens estiment être poétique*”, “A poesia é o contrário daquilo que as pessoas acham que é poético” (NAVA, 1985, p. 84).

Na pensão da *Madame*, uma francesa “bem posta de carnes e ainda potável” os rapazes se encontravam e viviam uma vida entre familiar e boêmia, sob a chefia do poeta Romeu de Avelar, do esteta Florinécio Filho e do estudante crônico *Sabiá*. Nava menciona seus primeiros escritos, aplaudidos pelos colegas, olhados com certa desconfiança por Aníbal Machado e incinerados por sua mãe, Dona Diva, que “não podia deixar aquelas porcarias na gaveta de um móvel de seu pai e debaixo do mesmo teto de suas irmãs” (NAVA, 1985, p. 87). Nava lembra-se de outro conto seu, “verdadeira merda”, cujo original lhe foi entregue muitos anos depois, em 1975, por Carlos Drummond de Andrade, na casa de Plínio Doyle. Embora tivesse intenção de destruir o escrito, Nava resolve guardá-lo, como lembrança de seus vinte anos.

Bons eram o truco e o sete-e-meio na pensão da *Madame*, onde morava o Romeu de Avelar, pseudônimo de Luís Araújo de Moraes, ou simplesmente Lula. Na mesma pensão morava o Florinécio Filho, nascido Itacu, cuja sílaba final o fez proscreever o nome do pai. Florinécio imitava escandalosamente seu ídolo Lula, e cometia horríveis poemas. Era filho de gente rica do Nordeste e costumava cheirar cocaína.

Carlos Drummond de Andrade passa a fazer parte do círculo de amigos de Nava, juntamente com outros nomes como Abgar Renault, Emílio Moura, Mário Casassanta, Gustavo Capanema, João Alphonsus de Guimaraens, Ciro dos Anjos e outros. Daí surgiu o *Grupo do Estrela*, considerados os *futuristas* de Minas Gerais

Na sequência, o narrador retoma as dissecações de cadáveres na Escola de Medicina. Os estudantes tinham consciência de estarem lidando com um corpo em que palpitava a vida, mas disfarçavam fazendo brincadeiras como colocar orelhas, narizes, dedos etc. nos bolsos dos

colegas, ou descascar laranjas com os bisturis “usados naquela salsicharia hedionda”, ou almoçar nas mesas compartilhadas pelos defuntos.

Ao final desse CAPÍTULO I, Nava fala sobre um certo *pré-modernismo* mineiro que se insere entre um *passadismo* e um *futurismo*. Aqui ele descreve alguns *atos* pré-modernistas sucedidos em Belo Horizonte, como a exposição de pintura de Zina Aita, mal-recebida pela imprensa local; e a publicação do romance *O capote do guarda*, escrito por várias mãos, como Carlos Góes, Ernesto Cerqueira, Berenice Martins Prates, João Lúcio, Anibal Machado e Milton Campos, e publicado no “Estado de Minas”. O romance, considerado uma publicação pré-modernista, tinha dezenove capítulos, dos quais Nava teve acesso a apenas treze.

O escritor descreve também as reuniões no *Café e Confeitaria Estrela*, os roubos de livros na *Livraria Alves*, o furto da garrafa de absinto no quarto do Nilo Brüz. Segue-se uma descrição do *Estrela*, “prodígio de decoração *belle-époque*”, comparado à *Confeitaria Colombo* do Rio de Janeiro. São descritas também as sessões de cinema de seu grupo de aficionados, referências a artistas famosos da época, Charles Chaplin, Rodolfo Valentino etc. A noite o grupo se separava, cada um para seu rumo: Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Emílio Moura, etc.

## CAPÍTULO II: RUA DA BAHIA

### Primeiro subcapítulo (sem epígrafe)

Próximo às festas do centenário da independência do Brasil, e, 1922, Nava recebe carta de sua avó paterna, que tinha vindo do Ceará para o Rio de Janeiro. Ela insistia para que o neto fosse vê-la, chegando a mandar o dinheiro para a viagem. Ele expõe o caso para seu

chefe, o professor Samuel Libânio, que não lhe concede autorização para viajar, alegando a necessidade de sua presença na repartição. Ele então escreve uma carta dando parte de doente, que manda entregar ao diretor, e pega o trem para o Rio de Janeiro. Por azar, ele encontra o próprio chefe Samuel Libânio na Galeria Cruzeiro, no Rio, que o vê. Ele resolve então tirar férias de quinze dias por conta própria ↓ “perdido por um, perdido por mil” (NAVA, 1985, p. 110).

Samuel Libânio fica irritado com o procedimento do funcionário. Depois de aprontar outra, “desenhando” as letras do nome Leopoldina no livro da repartição, o narrador é despachado como castigo para outro setor, onde deveria executar um mapa de Minas com todas as cidades e seus respectivos serviços sanitários. O trabalho durou quinze dias, ao fim dos quais Nava voltou a sua repartição de origem, mas era evidente a má-vontade de seus chefes em relação a ele.

Advém então um período de enfermidades, originados de estafa, cansaço, reveses, descontos de salário na repartição, faltas na faculdade, lombociática, inflamação na garganta.

## Segundo subcapítulo

*Eruma vez três.  
Dois polacos e um francês.  
O espanhol puxou da faca,  
O inglês siarreprou...  
Pensam que siacabou?  
Vou começar uma outra vez.*

*Eruma vez três...  
(Ludolalia)*

Ludolalia é o mesmo que jogo de palavras, ou jogo de tagarelíce, que repete uma história sem sentido várias vezes. A epígrafe ilustra o azar de Nava, que, após uma lombociática e duas amigdalites, contrai uma icterícia catarral, hoje chamada hepatite. Um mês de cama,

repouso absoluto. Alimentação, só leite com açúcar intercalado com caldo de lima. Salicilato de sódio e suco de picão.

Na cama de doente, ele lembra os professores mortos da faculdade, e receia que a Morte tivesse vindo com aquela icterícia levá-lo embora.

### Terceiro subcapítulo

*Eagerly I wished the morrow...*  
(Edgar Poe: The Raven)

“Ansiosamente eu desejava a manhã...”  
(Edgar Poe: O corvo)

As noites em que os mortos povoavam seu pensamento faziam-no ansiar pela manhã, que com o sol iria dar uma “vassourada nos fantasmas”. Ele perde o ano, faz segunda época da Química que ficara do ano anterior, dessa vez passa. Recebe até elogio do mesmo Chiquinho Magalhães do ano anterior: “*Muintum bem monço, desejo que seja muito feliz no resto do curso. Mas um senhor pricisa ter mais juizo, muito juizo e deixar de fazer pinlheria de tundo*” (NAVA, 1985, p. 127). O narrador concorda com a observação do mestre, mas não se arrepende de ter vivido a vida rindo de tudo e de todos. Resolve sair para comemorar com o Cavalcanti, o Zegão e o Dodó, amigos que tinham ido à faculdade torcer pelo colega.

### Quarto subcapítulo

Vinum bonum laetificat cor hominis...  
(Salmo CIV, 15)

“O bom vinho alegra o coração dos homens”  
(NAVA, 1985, p. 128)

A comemoração se dá no cabaré da Olímpia, o Édén. Conseguem a companhia de uma bela mulher, a Nicoletta, que dança uma música com cada um deles e conta sua história de prostituta na Indonésia, Java, Xangai, Alexandria, Atenas, São Petersburgo etc. e das pessoas que conhecera, Rasputin, Madame Viroubova, Mata Hari... Até que a orquestra atacou um tango e o famoso Francis, um dos maiores dançadores de tango, veio tirar a “Madame” deles.

Mimi Selvagem é a *cabaretière* do Édén, mulher brava, que não admite esnobação de homem, chegando a agredi-los fisicamente. Lembrar a Mimi puxa a lembrança de várias outras prostitutas famosas do tempo.

As férias estavam acabando, era hora de se matricular novamente, ano repetido, a separação dos antigos colegas, a relação com a nova turma. Novamente, aulas, dissecações, cadáveres. Honra ao professor Luís Adelmo Lódi, grande mestre.

Deleitáveis foram as relações do narrador com Flávio Marques Lisboa e sua frequência à casa dessa adorável família de músicos.

O professor de Histologia era Carlos Pinheiro Chagas, “popularíssimo entre os alunos pelo seu cavalheirismo, sua bondade, sua paciência, seu verbo elegante e eloquência em aula” (NAVA, 1985, p. 147). Outro professor inesquecível foi Otávio Coelho de Magalhães, de Fisiologia.

É lembrada aqui a revista “Radium”, fundada por Tolentino Miraglia, a qual teve seis números, entre 1920 e 1923. Entre seus colaboradores, contam-se Drummond, Manuel Bandeira, Abgar Renault, Emílio Moura e João Alphonsus.

### Quinto subcapítulo

*Tu só, tu, puro Amor, com força crua (...)*  
(Camões: Os Lusíadas)

*Entre os rosais vermelhos tua oboca  
Era a rosa mais linda e mais vermelha  
E como, em torno dela, inquieta e louca,  
la e vinha uma abelha!*  
(Ronald de Carvalho: Romance)

Essas duas epígrafes abrem uma pequena história de amor. A amada será chamada *Persombra* ↓ persistente sombra. O narrador, escaudado com o caso da Leopoldina, prefere não se declarar, e guarda para si todo seu sentimento. A transparência do poeta, entretanto, revelava a todos os ventos os seus sentimentos, e todos, inclusive ela própria, “principalmente ela, ela e ela”, todos percebiam a paixão do jovem Nava, e o narrador tem motivos para acreditar que seu sentimento era recebido com agrado. Ele, entretanto, com pavor de outra recusa, permanece trancado, e sofre calado por mais de três anos.

### Sexto subcapítulo

*Mas não éramos felizes. Fomos as primeiras vítimas de  
nossa própria ironia e, impiedosos com o próximo, não  
nos perdoávamos a nós mesmos nenhuma fragilidade*  
(Carlos Drummond de Andrade: Recor-  
dação de Alberto Campos)

Ao final de 1923, Nava passa para o terceiro ano da faculdade. O *Grupo do Estrela* se fortalece, graças à “amizade unânime que todos dedicavam aos quatro grandes aproximadores que foram Alberto Campos, Emílio Moura, Milton Campos e Carlos Drummond” (NAVA, 1985, p. 160).

Alberto Álvares da Silva Campos, o homenageado na epígrafe acima, de Drummond, é escritor de pouca produção. Segundo Nava, ele deixou uma pequena obra prima, *Duas figuras*, que contém duas narrativas: “O barrete de São Cornélio” e “Simão, o matemático”.

### Sétimo subcapítulo

*Ser Caetano é como ser mineiro,  
num átimo se nota:  
algo no ar e nos olhos,  
no modo de falar e de buscar nas coisas  
o que as coisas subtraem a quem não sabe olhá-las  
no âmago mais âmago*

.....  
(EMÍLIO MOURA: Ser Caetano)

*Entre o Brejo e a Serra  
entre o córrego d'Antas , O Aterrado, o Quartel Ge-  
[neral e Santa Rosa  
entre Campo Alegre e a Estrela  
nasce em 1902*

*o poeta Emílio (Guimarães) Moura  
alta, fina palmeira*

*Pindarea concínna: o ser  
Ajustado à poesia*

*Como a palmeira se ajusta ao Oeste de Minas.*

.....  
(Carlos Drummond de Andrade: Emí-  
lio Moura de Dores do Indaiá)

Após a epígrafe do próprio Emílio Moura, sobre os *caetanos*, um tronco de sua família, e a de Drummond, o narrador se ocupa da descrição do grande poeta mineiro Emílio Moura: “Emílio era a mansidão, a bondade, a desambição, a oportunidade, a reserva, a inteligência, a capacidade de admirar, de querer ↓ em figura de gente” (NAVA, 1985, p. 162). “Nosso Emílio era o juiz arguto de tudo que se dizia, nunca perdendo a calma a não ser quando esbarrava em opinião contra o *Atlético Mineiro*, que era o seu clube” (NAVA, 1985, p. 165).

Sobre os poemas de Emílio, o narrador fala de sua clareza e limpidez de linguagem, residindo o mistério na essência da poesia. Embora modernista desde os primeiros momentos, nunca fez concessões aos modismos, nunca transigiu apelando para facilidades.

Dignos de lembrança são também os encontros que o narrador tinha certas noites com os colegas no *Diário de Minas*, órgão oficial do Partido Republicano Mineiro. O jornal ficava num casarão vermelho de dois andares na esquina de Guajajaras com Bahia. O grupo, entre outros reunia Drummond, João Alphonsus, Mário Matos, Aníbal Machado, Pedro Aleixo.

### Oitavo subcapítulo

*Ter-me aproximado de Milton na fase da vida em que se fazem as descobertas fundamentais e se decide do próprio rumo é uma das maiores riquezas que o acaso me deu.*  
(Carlos Drummond de Andrade: Milton)

Em seguida, após a epígrafe acima, o narrador fala sobre Milton Campos: “O que impressionava em Milton Campos não era só a vastidão de sua inteligência; mas sua qualidade e mais o conjunto de predicados com que ela se apresentava na personalidade destinada a ser ↓ na frase de Eugênio Gudín ↓ o modelo intelectual, político e moral de uma geração” (NAVA, 1985, p. 168).

### Nono subcapítulo

*A casa não é mais de guarda-mor ou coronel.  
Não é mais o sobrado. E não é mais azul.  
É uma casa entre outras. O diminuto alpendre  
Onde oleoso pintor pintou o pescador  
Pescando peixes improváveis. A casa tem degraus de  
[mámore  
(.....)]  
Rua Silva Jardim ou silvo-longe?*  
(Carlos Drummond de Andrade: A Casa sem Raiz)

Após Milton, é a vez de Carlos Drummond de Andrade, a quem o autor dedica muitas páginas. O texto sobre Drummond é precedido de uma epígrafe do próprio poeta itabirano, que descreve a casa em que ele morou na rua Silva Jardim: “A casa sem raiz”. A casa era defronte à igreja da Floresta, e era pintada de verde, com escada de mármore branco e afrescos na parede, como era moda na época. Na casa de Drummond a pintura era de um pescador. Nava descreve o poeta, fala de seu convívio com ele na casa de seus pais à rua Silva Jardim, e refere-se a sua poesia:

O curioso na sua poesia é que ela tem uma coerência especial, marcou-se a mesma, desde seus primeiros poemas. Já nasceu mineira e universal em *Alguma poesia* onde os que conheciam sua produção podem apontar versos da primeira fase da década dos vinte. Tinha razão Rodrigo Melo Franco de Andrade quando afirmou ↓ “Entretanto foi logo pela força do seu primeiro livro que Carlos marcou seu lugar na literatura brasileira.” Nasceram com suas produções mais remotas sua indagação diante do insondável, o sentido dramático, o suspense desta poesia

PUNGENTE	LÍRICA	ÉPICA
TEATRAL	DURADOURA	MEDIDA
HUMOURÍSTICA	PERDURÁVEL	PROVOCANTE
SARCÁSTICA	HERMÉTICA	
PROVOCATIVA		
AMARGA	SATÍRICA	
PROVOCATÓRIA		
SINCOPIADA	LIBÉRRIMA	CHAPLINIANA
SÉRIA	DESENCANTADA	
PANTOMÍMICA		
TENSA	COLÉRICA	ECUMÊNICA

(NAVA, 1985, p. 174)

## Caricaturas de Pedro Nava

Nava refere-se ainda a seus desenhos de juventude, cujas formas de uma “magreza desvairada”, com beijos roxos e caras exangues, levaram o crítico Blaise Cendrars, mais tarde, a perguntar-lhe: *Dites-moi, mon ami. Comment est-ce que vous poudrez votre feijoada? À la farine? Ou bien à la cocaïne?* “Diga-me, meu amigo. Como é que você polvilha sua feijoada? Com farinha ou com cocaína?” (NAVA, 1985, p. 174).

Após as páginas dedicadas a Drummond e a referência a seus desenhos, Pedro Nava procede a uma reflexão sobre o memorialismo. Ele afirma não pretender fazer um diário, que pressupõe uma cronologia linear. Sua intenção é deixar a memória vagar, ir, voltar, parar, continuar. Ele compara o memorialismo ao baralho:

Para *contar* um baralho de cartas a única coisa a fazer seria arrumá-lo diante do interlocutor, naipes por naipes e destes, colocar a seriação que vai do dois ao ás, ao curinga. Mas para explicar um jogo, um simples basto, para dizer duma dama é preciso falar no cinco, no seis, no valete, no rei; é necessário mostrar a barafunda das cartas e depois como elas vão saindo ao acaso e organizando-se em pares, trincas, sequências. Assim os fatos da memória. Para apresentá-los, cumpre dar sua raiz no passado, sua projeção no futuro. . Seu desenrolar não é o de história única mas o de várias e é por isso que vim separando os paus de meus estudos, as espadas de minha formação médica os ouros de minhas convivências literárias e os corações do movimento modernista em Minas. (NAVA, 1985, p. 176)

Assim o autor justifica o fato de que sua narrativa não se organiza linearmente, mas conforme a exigência de avanço ou retrocesso do fato em questão – “passado abaixo, futuro acima”.

Outra reflexão que o narrador faz em seguida é sobre a vida. Seus pais deixaram-lhe a imagem de um mundo justo e bom, coerente com a própria vida deles. A realidade, entretanto, é outra, o ser humano é invejoso e cruel: “Meus choques com o ambiente e a frustração nossa de

cada dia fizeram de mim um pessimista disfarçado por grossa camada de pilhéria e gozação” (NAVA, 1985, p. 177).

O narrador passa então a relatar as arruaças de seu grupo de *futuristas* ou *nefelibatas* (os que vivem nas nuvens, ou os que não seguem regras literárias). Eles debochavam, cuspiam (literalmente) nos “cavalheiros” da sociedade da época, trocavam placas de casas de médicos, engenheiros e advogados, soltavam pássaros de colecionadores e destruíam suas gaiolas, arruinavam jardins, e até um incêndio no porão de uma casa burguesa eles atearam.

O grupo seguia então sob o túnel de fícus da avenida Afonso Pena declamando poemas revolucionários como a “Ode ao burguês” de Mário de Andrade:

*Eu insulto as aristocracias cautelosas  
Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurras!  
que vivem dentro de muros sem pulos;  
e gemem sangues de alguns milrêis fracos  
para dizerem que as filhas da senhora falam francês  
e tocam o “Printemps” com as unhas!*

### Décimo subcapítulo

“.....  
(Tarsila, Oswald e Mário revelando Minas aos mineiros  
[de Anatole.]”  
(Carlos Drummond de Andrade: Brasil Tarcila)

Este subcapítulo contém o relato da visita da *caravana paulista* a Minas Gerais em 1924. O grupo era composto de D. Olívia Guedes Penteadado, Oswald de Andrade Filho (Noné), Tarsila do Amaral, Godfredo Teles, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e o suíço-francês Blaise Cendrars.

D. Olívia era uma madame da alta sociedade paulista, filha dos barões de Pirapitingui, da aristocracia cafeeira, descrita pelo memorialista como uma pessoa extremamente cativante. Sua companhia constituiu um paradoxo nas crenças de Mário de Andrade, que na própria “Ode ao burguês” destila todo seu desprezo pela aristocracia paulista. Oswald de Andrade, ao declarar ser filho de um mineiro de Baependi, descobriu certo parentesco com Nava, que tinha ascendentes na mesma cidade. Tarsila do Amaral, carinhosamente chamada pelo memorialista Tarsilalá do Amaralalá, “o trem divino e inteligente” uma das mais originais pintoras do Brasil, autora de *Antropofagias* e do *Abaporu*. Blaise Cendrars é um escritor e crítico suíço-francês, que tinha perdido o braço direito na primeira guerra mundial. Após Ter feito com Nava a observação da cocaína com farinha, ele dirige palavras amigas ao jovem: *Ne vous en faites pas à cause de mon mot sur vos dessins, le feijão et la cocaïne. Votre mine me revient tout à fait, parce-que – c’est extraordinaire! – vous avez la tête de Radiguet*. “Não se importe com minhas palavras sobre seus desenhos, o feijão e a farinha. Seu semblante me faz voltar ao passado, porque – é extraordinário! – você tem a cabeça de Radiguet” (NAVA, 1985, p. 189).

### Décimo-primeiro subcapítulo

*A verdade é que na História da Literatura Brasileira ele figura como um marco, e marco número um, a partir do qual se contarão diferentemente os capítulos que datam de 1922 para cá.*  
(Luís Jardim: Mário de Andrade)

Mário de Andrade merece um subcapítulo à parte, antecedido das palavras de Luís Jardim acima transcritas sobre o escritor paulista. Nava o compara ao gigante Wenceslau Pietro Pietra, personagem do mais famoso livro de Mário, *Macunaíma*. Além de poeta, Mário de Andrade foi músico, folclorista, conhecedor profundo do Brasil e de sua gente.

## Décimo-segundo subcapítulo

*O Conselho Deliberativo é manuelino*  
(.....)  
*Calma do noturno de Belo Horizonte...*  
*As estrelas acordadas encham de ahs!... ecoantes o ar.*  
*O silêncio fresco despenca das árvores.*  
*Veio de longe, das planícies altas*  
*Dos cerrados onde o guache passa rápido*  
*Vvvvvv... Passou... tal qual o fausto das paragens de*  
*[ouro velho*  
(.....)  
*O secretário da agricultura é novo!*  
(Mário de Andrade: Noturno de Belo Horizonte)

Precedida de fragmento do poema acima, de Mário de Andrade, temos a narrativa da última noite do grupo paulista em Belo Horizonte, estragada pela presença de figurões da política mineira, que também tinham ido visitar os paulistas, e particularmente a aristocrática D. Olívia Penteado. Havia vários secretários de Estado, um deputado, o prefeito de Belo Horizonte, o chefe de polícia, seres desprezados pelos *futuristas* e *nefelibatas* belorizontinos. Um dos presentes, o deputado Rangel Azambuja, descrito como sujeito interesseiro e vira-casaca, merecera de Drummond e João Pinheiro Filho os seguintes versos, que ficaram famosos em Belo Horizonte, na época:

*Ah! Eu vejo os rangeis de azambuja zurrando pelas campinas...*  
*E os orfeus de tavares*  
*Estúpidos boçais!*  
*Lambendo*

os

l

o

n

g

o

s

u

b

e

r

e

s

*das vacas pestilentas*  
(NAVA, 1985, p. 195)

Depois dos paulistas, houve a visita de Prudente de Moraes, neto, e de Sérgio Buarque de Holanda, que vinha lançar a revista *Estética*. Nava se incumbiu de buscar assinaturas para a publicação, e conseguiu quarenta adesões de figurões da cidade, incluindo seu chefe, o Dr. Samuel Libânio. A partir da leitura do primeiro número, todos consideraram a revista uma porcaria, e Nava uma “espécie de escroque perigoso”: “Os outros me acabrunhavam, deploravam a sorte de minha Mãe. Coitada! Da Dona Diva. Tão lutadora. Não merecia um canalha daquele entre os filhos. E logo o mais velho... Que exemplo! Para os irmãos... Minha cotação na repartição achatara-se a zero” (NAVA, 1985, p. 197). Enquanto isso, o grupo dos futuristas continuava aprontando das suas...

### Décimo-terceiro subcapítulo

*On calme, on use ses chagrins en les confiant. Peut-être en écrivant cette histoire de ma vie, me débarrasserai-je des souvenirs qui m'obsèdent...*  
(MARCEL PROUST: À la recherche du temps perdu)

“A gente se acalma usando os sofrimentos para confidenciá-los. Talvez enquanto escrevo essa história de minha vida, eu me livrarei das memórias que me obcecaram...”

Fechando o segundo capítulo, Pedro Nava faz uma reflexão sobre a memória e seus personagens. Ele alega que provoca o esquecimento ao lembrar as pessoas, isto é, ele mata a pessoa ao escrevê-la, criando um personagem. Ao passar a ser de ficção, a pessoa perde o laivo de amor ou ódio que se acerca dela, e o escritor se liberta dos sentimentos relacionados às pessoas. Ele faz ainda uma consideração sobre o uso do palavrão na escrita. O palavrão é um tempero; ele não pode, portanto, sobressair ao prato principal. Se for usado com parcimônia e na hora certa, ele tem seu valor.

### Décimo-quarto subcapítulo

*Trop de poteaux indicateurs finissent par cacher la route...*  
(Paul Very: Un Grand Patron)

“Tantos postes indicadores terminam por esconder a rua .“  
(Paul Very: Um grande patrão)

Para terminar o capítulo, ele relembra alguns professores e algumas matérias ainda na faculdade, e fala sobre a necessidade que os médicos tinham, na época em que ele era jovem, de conhecer as nuances dos barulhos dos peitos dos pacientes, já que os laboratórios e os raios X eram incipientes.

## CAPÍTULO III: AVENIDA MANTIQUEIRA

### Primeiro subcapítulo (sem epígrafe)

Raul Soares é o primeiro personagem importante do início deste capítulo. Embora não fosse simpatizante do poder, Nava admirava o então presidente de Minas Gerais, inicialmente por ser ele tio de seu amigo Chicão Peixoto. Raul Soares morreu alguns dias depois de ter enviado tropas mineiras para lutar em São Paulo no início da revolução Paulista. Seu enterro, a 5 de agosto de 1924, foi um grande acontecimento na capital mineira.

Na sequência, Nava conta que se tornou sócio do Clube Belo Horizonte, onde se reunia com seus colegas, livres de convencionalismos e aterrorizando Belo Horizonte com sua molecagem e irreverência. Ele descreve ainda os preparativos dos jovens de ambos os sexos para o grande baile de 31 de dezembro de 1924, já como

quartanista de medicina. As moças ficavam uma semana sem tomar sol, besuntadas de creme, repousando em quarto escuro com bifés crus sobre a pele. Os rapazes ficavam sem se barbear vários dias, para preservar a pele, e eram escanhoados “até à carne viva” poucas horas antes da festa.

1925 *A Revista*, primeira publicação de cunho modernista em Minas Gerais, idealizada e batizada por Carlos Drummond de Andrade, e inspirada pela visita da *caravana paulista* a Belo Horizonte no ano anterior. colaboradores Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, de São Paulo, e Onestaldo de Pennafort, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, do Rio.

## Segundo subcapítulo

*Somos pela renovação intelectual do Brasil...*  
(In: *A Revista: Para os Scepticos*)

Os idealizadores de *A Revista* tinham antes de mais nada uma posição nacionalista; eles buscavam a nacionalização do espírito dos intelectuais brasileiros. Eles não eram contrários sistematicamente ao passado, ideologicamente adotavam uma posição de centro, e religiosamente eram em geral indiferentes.

Entre os colaboradores de *A Revista*, Nava cita João Alphonsus de Guimaraens, segundo ele um dos maiores contistas brasileiros: “A linguagem de João Alphonsus é límpida, simples, cheia de equilíbrio, de valores estilísticos, da musicalidade de quem sbia admiravelmente o verso” (NAVA, 1985, p. 216). O memorialista faz aqui uma relação entre os modernistas e os simbolistas. Em comum entre eles há o fato de que ambos assumiam uma posição anti-passadista, e os poetas modernos conservaram vários resíduos simbolistas.

Os membros de *A Revista* reivindicavam a participação efetiva dos jovens na sociedade: “A razão está sempre com a mocidade”, dizia Drummond.

No início de 1925, Nava e sua mãe tiveram seus vencimentos aumentados, o que lhes permitiu abandonar a casa em que moravam de favor e se mudarem para uma casa alugada na rua dos Aimorés. Apesar de ser mais modesta, era um alívio para toda a família estar num espaço mais seu. Nava aproveitava para recriminar asperamente os representantes da Igreja que permitiram que a antiga igreja da Boa Viagem fosse demolida e suas pinturas e papéis fossem jogados ao léu. Para ele, a velha igreja era muito mais linda do que a nova que estava sendo erguida ali.

### Terceiro subcapítulo

*Memento mori*  
(Divisa dos trapistas)  
“Lembra-te dos mortos”

Nesta seção o memorialista fala de D. Lilita, ex-amiga de sua mãe, e de seu filho Manuelito, colega de Nava na faculdade. D. Lilita é tida como uma mulher orgulhosa e invejosa que se ocupava em depreciar tudo o que fosse alheio. Nesses momentos o locutor se lembra dos mortos, que fazem com que todos os seres se igualem.

A tal D. Lilita, após dois anos sem ver D. Diva, a mãe de Pedro Nava, aborda-a na Igreja e pede-lhe que ore junto com ela para que “Deus segurasse a mão dos suicidas” (NAVA, 1985, p. 229). O filho de D. Lilita, que havia sido colega de Nava, começa a não querer prestar os exames da faculdade, e vai-se atrasando no curso. Ao mesmo tempo, ele começa a mostrar hostilidade em relação a Nava. Depois de um certo período, ele passa os dias trancado num quarto, até que finalmente ele se suicida com um tiro no peito. O narrador

desconfiava de que D. Lilita é que envenenava o filho contra ele, e acabou tendo a prova muitos anos depois, quando ela fingiu não reconhecê-lo num baile do Automóvel Clube.

#### Quarto subcapítulo

*Vai-te embora! Vai-te embora, rapaz morto!*

.....  
*Minhas lágrimas caem sobre ti e és como um Sol quebrado!*  
(Mário de Andrade: Improviso do Rapaz Morto)

Em 1925 a roda de amigos de Nava é enriquecida com a presença do poeta Ascânio Lopes Quatorzevoltas, de Cataguases, rapaz de sensibilidade, serenidade, mansidão, sinceridade. Ele foi um dos fundadores do grupo *Verde*, de Cataguases, que teve importante papel no modernismo mineiro. Ascânio morreu de tuberculose aos 23 anos incompletos.

#### Quinto subcapítulo

*O tempo mágico que se fez nunca mais!*  
(João Carlos Teixeira Gomes: Janeiro)

Ainda em 1925, o locutor entra no quarto ano de medicina, o ano mais difícil e sobrecarregado, mas ao mesmo tempo empolgante e desafiador. Um dos professores do quarto ano, David Correa Rabelo, protagonizou um caso curioso: fez uma operação de mudança de sexo, transformando em macho perfeito uma *moça* normalista de belo Horizonte. “Tratava-se de um caso de pênis incluso com hipospádia e essa abertura dava a impressão de vagina defeituosa e tapada. Pois o nosso David desencastou a caceta, fez-lhe a plástica, mais a uretral e transformou em homem a *mulher* que se deitara na sua mesa operatória” (NAVA, 1985, p. 237). A *moça*, na realidade, era homem com o órgão sexual atrofiado. Mais tarde, ele se casou e teve filhos.

## Sexto subcapítulo

*La pathologie générale représente la synthèse, c'est-à-dire la partie la plus élevée des sciences médicales; elle en est l'introduction, elle en est le couronnement.*

(HENRI ROGER: Introduction à l'étude de la Pathologie Générale)

“A patologia geral representa a síntese, isto é, a parte mais elevada das ciências médicas; ela é sua introdução, ela é seu coroamento.”

(HENRI ROGER: Introdução ao estudo da Patologia Geral)

Com a epígrafe acima, Nava introduz uma das disciplinas de sua preferência, a Patologia Geral. Para ele, a Patologia Geral é toda a filosofia médica, contendo as regras, os princípios, as leis médicas.

Seus grandes professores de patologia Geral foram Eurico de Azevedo Vilela e Marques Lisboa, fundador da *Associação Médica de Minas Gerais*.

## Sétimo subcapítulo

*na doce tarde burocrática,  
o jardim pontual está cheio do riso das rosas  
e há uma solenidade estática  
ono ar que parou...*

*Que parou para escutar os passos  
de Mestre Aurélio que vem do Arquivo  
e vai descendo para a casa propícia  
na rua onde as placas azuis  
trazem o nome do poeta estrangulado.*

(Pedro Nava: Mestre Aurélio entre as rosas)

Outro mestre inesquecível é o professor Aurélio Pires, de Farmacologia. A falta de condições materiais não permitiu que ele estudasse Medicina, e ele se formou em Farmácia. Era pródigo em tolerância, generosidade, benevolência.

Das aulas do mestre Aurélio, o memorialista lembra, numa atitude metalinguística, os nomes das drogas e os associa a nomes de mulher (camomila, valeriana, santonina, tília); de homem (estramônio, talco, xerofórmio, sidonal); de cidades (piramidon, sândalo, tanalbina, quássia da jamaica); de ilhas longínquas (croton, jaborandi, cade, magnésio); de estrelas inacessíveis (lobélia, narcelina, airol, peletierina). Mestre Aurélio aconselhava cuidado com as bebidas alcoólicas, e contava o caso de um primo que não conseguia jamais arrumar emprego porque estava sempre embriagado.

### Oitavo subcapítulo

*La rue chez-nous? Que fait-on dans la rue, le plus souvent? On rêve. On rêve de choses plus ou moins précises, on se laisse porter par ses ambitions, par ses rancunes, par son passé. C'est un des lieux les plus méditatifs de notre époque, c'est notre sanctuaire moderne, la Rue.*

(Louis-Ferdinand Céline: Semmelweis)

“A Rua é nosso lar? Que se pode fazer na rua, mais frequentemente? Sonha-se. Sonha-se com as coisas mais ou menos precisas, deixa-se levar pelas ambições, pelos rancores, pelo passado. Ela é um dos lugares mais meditativos de nossa época, nosso santuário moderno, a Rua.”

Sob a epígrafe acima, o memorialista celebra seu ir e vir constante nas ruas de Belo Horizonte. E afirma que só o sonho é que pode reconstituir as velhas ruas, que não podem ser reconhecidas nas novas. Ele se põe então a percorrer novamente as ruas de Belo Horizonte da década de vinte. Na Cristóvão Colombo, ele lembra um velho *fox-blues* no *Original Clube*. Ceará, Bahia... Elas misturam-se às ruas de Paris... Os encantos da rua da Bahia, a Januária, sua continuação, mostrando a ex-namorada que agora era de outro, de mãos dadas... As mágoas afogadas na cerveja paga pelo Cisalpino no Éden: “Outra? Outra geladíssima. Outra. Mais outra. Enfim dezenas de pombas...”

(NAVA, 1985, p. 259). As cervejas voam e se transformam nas pombas de Raimundo Correia, numa intertextualidade surpreendente. Na praça da Estação, o debruçar sobre o Arrudas nas noites de solidão, a provocar o sentimento suicida nas águas do córrego:

Lembro da madrugada em que – morre não morre pula não pula – estava errando desse jeito e que, debruçado no extremo oposto da ponte, divisei outro solitário sorvendo o veneno da noite e hesitando – ele também – entre sofrer ou to take arms against a sea of troubles. / And by opposing end them (...)

(NAVA, 1985, p. 260)

“(...) entre sofrer ou pegar em armas contra um mar de problemas. / E por oposição terminar com eles (...)”

O outro solitário era o amigo Zegão. Decidem então abandonar as idéias suicidas e beber juntos.

Nava e seu grupo continuam a percorrer os espaços belorizontinos: Arrudas, Praça da Estação, Mercado, parque, Córrego Leitão, Calafate, Carlos Prates, Quartel, Rua Niquelina... No outro extremo, o Cruzeiro, final da Afonso Pena, o campo de futebol onde hoje está a Praça Milton Campos, o Pindura-Saia, a velha Caixa D' Água cercada de Araucárias. A subida da Bahia na hora do crepúsculo, Álvares Cabral, Espírito Santo, descida para a Floresta.

### Nono subcapítulo

.....  
*Desde a Serra à Pedreira prado Lopes  
Dir-se-ia a capital uma só casa.  
Mas lá se foi toda essa humanidade...  
Que ajudou a fazê-la, que era a vida  
Do que se deve bem chamar cidade,  
que não é para feras, nem de monstros,  
Mas para a gente nela bem sentir-se  
Seguro, agasalhado, tudo irmão:  
O pensamento unido ao coração.*

*Mas que ao menos em sonho ela volte:  
Olha quem nos sorri... (...)*

.....  
(José Clemente (Moacir Andrade): Sau-  
dade ingênua em dó maior)

Depois de passear por tantos lugares, o narrador começa a lembrar-se dos passantes que movimentam as ruas. As moças em flor do bonde especial do Santa Maria fiscalizadas pela Mrs. Dobson, a Família Mineira à porta do cinema *Odeon* após o jantar. O orador e político Dr. Manuel Manriques Pereira de Cerqueira, com seu discurso do alto dos degraus do *Trianon*, é carregado por seus admiradores entre aplausos e vivas. No meio da multidão, havia dois meliantes *futuristas*, o Zegão e o *Stoneive*, que aproveitavam a confusão para beliscar furiosamente as nádegas do homenageado, e apertar fortemente seus colhões, fazendo-o desmaiar e ter de ser socorrido na farmácia mais próxima.

Havia os agiotas do Bar do Ponto. Um deles foi morto por um devedor com uma canivetada.

E as mulheres? As Corrotti, D. Adelina e Estela, sua filha, uma das moças mais lindas da cidade. Madames Balila, Bartolotta e Bellagamba, a parteira alemã Madame alma e a Madame Greslin... Um dia apareceu em visita à cidade a filha de Oswaldo Cruz, que provocou rebuliço entre os estudantes de Medicina. O mesmo ocorreu quando da visita de Carlos Chagas e de Jean-Louis Faure, o mestre da Ginecologia francesa. O narrador teve ainda a oportunidade de ver e ouvir embasbacado a famosa Marie Sklodowska Curie. Houve ainda, em 1921, o Conde D'Eu, Príncipe Gastão de Orléans. Também Eduardo de Windsor, Príncipe de Gales e seu irmão Jorge, o futuro Duque de Kent.

Das casas visitadas pelo memorialista destacam-se a de D. Marieta Machado, mãe de Paulo, Lucas, Otávio, Aníbal, que reprovava com carinho os desvarios de Nava e seu grupo. Também D. Alice Neves o advertia. Sua casa era frequentada por torcedores apaixonados pelo *Atlético*. O ambiente era festivo e a dona da casa “só perdia

o bom humor quando o mencionado *Atlético* não estava na ponta ou perdia na cancha” (NAVA, 1985, p. 178). A viúva de João Pinheiro, D. Helena de Barros Pinheiro, também foi uma amiga sincera do memorialista, que era amigo de seu filho.

Quando a mãe de Nava começou a trabalhar, enfrentava verdadeiro suplício quando tinha de voltar para casa à noite, por causa da escuridão. Aconselhada por uma amiga, resolveu pedir ao Carvalho Brito, responsável pela iluminação em Belo Horizonte, que tentasse resolver o problema. Em agradecimento ao finado marido de D. Diva, que havia socorrido seu pai na hora da morte, Manuel Tomaz Carvalho Brito em quinze dias fez iluminar oitocentos metros de rua, por onde D. Diva passava. Esse Carvalho Brito era combatido pelo povo de Belo Horizonte, que o inculpava por atrasos de bonde, por falta de luz, curtos-circuitos etc. Nava teve que rever seus preconceitos e analisar o combatido por outros ângulos, depois do grande favor prestado à mãe. Assim, ele terminou por rever seus conceitos sobre muitas pessoas que, num primeiro momento, tinha qualidades negativas e que, após um tempo, começaram a ser vistas de outra maneira.

O grupo de meliantes *futuristas* não era só de festas. Costumavam também, em épocas de aumentos de preços, depredar cinemas e atear fogo em bondes. Eles apanhavam da polícia e davam queixa ao Presidente do Estado, que as ouvia e mantinha tudo como dantes.

A agitação também ocorria nas chegadas dos políticos, como Artur Bernardes e Melo Viana. Havia então ajuntamento de multidões, manifestações e arruaças de estudantes.

### Décimo subcapítulo

*Those who ride to the hunt, do they ask –  
In truth who are the hunters and who may the hunted be?*  
(Tradução do Otomano. Versos atribuídos ao sultão Selém. In/ HAROLD LAMB: Suleiman the Magnificent)

“Aqueles que vão à caçada, perguntam eles –  
Na realidade quem são os caçadores  
e quem são os caçados?”

O narrador continua sua luta na Diretoria de Higiene e na Faculdade de Medicina, principalmente na hora de driblar os horários coincidentes nos dois afazeres. Ele é considerado funcionário relapso, e é novamente “degredado” para outra repartição, o Almoxarifado. Um dia, chegaram da Imprensa Oficial vários blocos de papéis de correspondência, a serem enviados para postos e hospitais do interior. Sob o pretexto de conferir, o narrador fica na repartição até mais tarde e acaba surrupiando vinte blocos, para distribuir a seus amigos escritores. O furto é descoberto, e o diretor em pessoa lhe dá três alternativas: repor o material, pedir exoneração ou ser demitido. Ele então repõe o material, mas continua com o nome sujo na repartição.

### Décimo-primeiro subcapítulo

*Vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experientia fallax, judicium difficile.*  
(Hippocratis: Aphorismi, I – 1)

“A vida é breve, a arte é longa, a ocasião se precipita, a experiência é enganosa, é difícil julgar.”

Em 1926 Belo Horizonte já conta com uma população maior, e uma vida social mais agitada. Nos bailes de carnaval dos clubes já aparecem fantasias e músicas mais audaciosas.

Finalizando o terceiro capítulo, Nava fala das disciplinas do quinto ano de Medicina e de seus professores.

## CAPÍTULO IV: RUA NIQUELINA

### Primeiro subcapítulo

O destaque inicial deste capítulo é o doutor Eduardo Borges Ribeiro da Costa, carioca que veio para Belo Horizonte em 1906 e, juntamente com Hugo Furquim Werneck, iniciam uma verdadeira cirurgia em Belo Horizonte. O narrador conta vários casos da vida de Eduardo Borges, e algumas de suas cirurgias difíceis e de sucesso. Nava faz amizade com o professor, passa a frequentar sua casa e com ele aprende muito.

Outro destaque é o Clube Belo Horizonte, dominado por uma turba de jovens barulhentos que perturbam a paz dos conservadores. Entre outras façanhas, ele narra os painéis de enormes falos que eram pintados no banheiro do clube, e sempre que o desenho era limpo, ressurgia em tamanho maior. Nava não conta quem teria sido o autor dos desenhos, mas ele certamente era um dos suspeitos, por saber manejar o lápis: “Todos que sabiam segurar um lápis foram tidos como suspeitos. O Pinto de Moura me considerava culpado. O Zegão, o Pinto de Moura. Eu, o Zegão. Não podia ser outro...” (NAVA, 1985, p. 317).

Na renovação da diretoria do clube, em 1925 6, a ala jovem barulhenta derrotou a ala conservadora, que se retirou e fundou o Clube Central, mais tarde Automóvel Clube. O Clube Belo Horizonte, por desleixo da diretoria anárquica, entrou em franca decadência, e foi salvo por Henrique Marques Lisboa, que tomou várias providências para reerguer o velho clube.

Paralelamente à frequência ao clube, a turma de Nava não abandonou os cabarés, o porão da Rosa, o *Radium*, o *Palace*. No *Radium*, o Zegão ficou um mês enrabichado pela paraibana Genomisa (de mãe

Genoveva e pai Misael), com quem teve um amor louco até que ela desapareceu misteriosamente.

O ano de 1926 traz mudanças para a provinciana Belo Horizonte, com uma certa liberação dos costumes, principalmente nas maneiras das mulheres com cabelos mais ousados, sovacos raspados (que o narrador lamenta profundamente), as primeiras conversas de rapazes no portão, ou em abordagens nas ruas, até então não permitidas.

A insolência do grupo, principalmente em relação ao governo, continua, ilustrada pela atitude do Zegão e do Estoneive enfrentando debochadamente a fila para cumprimentar o Presidente de Minas, Melo Viana, dez vezes, sob o olhar espantado deste. No mesmo dia, os dois conseguiram ter acesso à sala onde os manifestantes guardavam seus chapéus, e os pisotearam a todos.

De outra feita, eles acompanharam o presidente e sua comitiva, e adquiriram os jornais que traziam o retrato de Melo Viana na primeira página. Acintosamente, cada um arrancou o retrato de seu jornal e sentou-se na mesa ao lado do grupo do presidente no *Estrela*, exibindo os furos na primeira página e fingindo ler as notícias. O chefe do executivo, educadamente, levantou-se e foi-se embora, sem permitir aos seus assessores nenhum tipo de reação. Muitos anos depois, Pedro Nava encontra Melo Viana em Paris, que lhe pergunta se eles já se haviam encontrado antes, ao que o memorialista, evidentemente, respondeu com uma negativa.

Em seguida o narrador ocupa-se de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, novo presidente de Minas, em substituição a Melo Viana. Embora tivesse sido educado para considerá-lo como inimigo, Nava terminou por fazer amizade com seu filho, Fábio .

Voltando às lides médicas, Nava conta sua época na Enfermaria de Mulheres da Santa Casa de Misericórdia de Belo Horizonte, onde conviveu com Ari Ferreira e com quem muito aprendeu.

Interessantes, no trato com as pacientes, é a nova língua que ele teve que aprender com as pacientes, e que ele tinha depois de traduzir em linguagem médica:

Ai! Doutor, senti como se fosse um monte de gelo derretendo, não vi mais nada e caí. A coisa em linguagem médica queria dizer: suores e lipotímia. Assim era feito com a série de figurações verbais que cada um usava para exprimir suas dores, agonias, aflições. Lembro as que guardei para sempre. Tenho o tornozelo cheio de vidro moído. Uma dor como se as carnes estivessem despregando de meus ossos. Sinto um rebolado no joelho. Meu Deus, Doutor! Tenho sensação de formigamento que vai da papada à ponta do pé ao mesmo tempo parece que estão enchendo minha perna e minhas *cadeira* que nem pneumático de automóvel. Meu sangue tem pimenta. Tenho uma canga no pescoço e a cabeça feito mingau. Uma correria dentro de mim. Sofro de físgadas ardidas. (NAVA, 1985, p. 330-331)

O memorialista aproveita para fazer reflexões sobre a morte, a vida, e a medicina. A medicina, segundo ele, pode no máximo alterar o curso da vida e da morte mediante intervenções cirúrgicas e aplicações de rmedios, mas a alteração só será positiva se for a favor da maré. “O grande equívoco de todos – doentes e médicos – é julgar que prolongando a vida por alteração de condições, estamos combatendo a Morte. Jamais. Tanto quanto imbatível, ela é incombatível. Prova: só ampliamos vida que existe” (NAVA, 1985, p. 333).

Nessa Segunda Enfermaria, Nava volta a se relacionar com o Dr. Samuel Libânio, seu antigo chefe, uma convivência agora agradável, por ser o médico extremamente atencioso e disponível.

## Segundo subcapítulo

*... je n'ai pas dénigré mes ennemis, je n'ai pas loué  
mes amis; j'ai dit leur conduite envers moi.*  
(Eugène Sue: Mathilde)

“... eu não denegri meus inimigos, eu não louvei meus amigos. Eu falei de suas atitudes em relação a mim.”

Outro que merece destaque é o Dr. Hugo Crispim Werneck, com quem ele travou conhecimento na casa de Flávio Lisboa. Werneck foi um dos maiores cirurgiões de Minas Gerais, mas era temido como examinador de concurso. “Era um pulverizador de teses, um exterminador de candidatos” (NAVA, 1985, p. 341).

Um dia Fábio Andrade convida o locutor dessas memórias a jantar no palácio com a família do Presidente. Nava se escusa, alegando rivalidades de sua família com o Presidente Antônio Carlos. Fábio insiste e Nava vai, acompanhado do Chico Pires. Após o jantar, o Fábio contrabandeia umas garrafas de champanhe *Veuve Clicquot* e os jovens saem para apreciar o líquido no alto da Serra.

Como interno da Santa Casa, Nava estava bem melhor financeiramente e profissionalmente. Suas noites na Santa Casa, o contato com os doentes, com o sofrimento, fizeram-no amadurecer. A partir daí, ele sempre se viu acompanhado por duas figuras, uma de preto e outra de amarelo: a Morte e a Doença, que zombavam dos médicos e de seus esforços.

A relação do narrador com o Dr. Hugo Werneck começa a estremece. Da primeira vez, o doutor havia convidado os estudantes para um jantar na sua casa. Todos foram, inclusive os que deveriam estar de plantão. Mediante reclamação de um acidentado, Werneck mandou descontar cinco dias de todos que estavam de plantão e o abandonaram.

Da segunda vez, Nava fez um procedimento cirúrgico considerado perfeito, mas, como ainda não era médico, ouviu uma repreensão do Dr. Werneck, e teve uma semana de ordenado subtraída de seu pagamento.

### Terceiro subcapítulo

*Aquele amor  
Nem me fale*

(Adolescência – in / Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade)

*Mais s'apparenter par le coeur, et non par le sang,  
voilà ce dont l'homme seul est capable.*

“Mas aparentar-se pelo coração, e não pelo sangue, eis aquilo de que apenas o homem é capaz.”

(Nicolas gogol: Taras Boulba – trad. francesa de Michel Aucouturier)

Antes de referir o rompimento com o Dr. Werneck, o narrador conta o caso das três prostitutas para as quais o Zegão, o Isador e o Cisalpino montaram casa. Ninguém podia entender como eles eram felizes em meio a tanta pobreza. Um dia, as próprias mulheres resolveram abandonar os homens e procurar emprego e proteção no bordel da Rosa Maciela. Isso tudo num dia em que o Zegão havia recebido quinhentos mil réis de uma operação que ele fizera, quantia absolutamente inesperada e alta.

Próximo ao final do relato, Nava fala de dois profundos desgostos de sua vida. O primeiro foi com relação ao Dr. Olinto Orsini de Castro, que advertira o pai do seu amigo Cavalcanti, o senhor José Peregrino Cavalcanti, o perigo que ele corria na companhia do Nava, segundo ele “um perdido e pessoa das mais ordinárias de Belo Horizonte” (NAVA, 1985, p. 371).

O segundo desgosto foi muito pior. Por ter colocado panos quentes numa briga entre estudantes da qual nem fizera parte, Nava foi expulso em altos brados do gabinete do Werneck, a quem ele respondeu à altura, na maior insolência. O caso terminou com a demissão de Nava da Santa Casa, e sua quase expulsão da Faculdade de Medicina, o que o teria impedido de se matricular em qualquer escola médica do Brasil. O memorialista desabafa:

O que me espanta até hoje é a desproporção das partes dessa luta. Dum lado o parteiro glorioso, o mestre famoso, o professor cheio de força e o Diretor cheio de poder – homem prestigioso e persona gratíssima da cidade. Do outro lado, eu, inerte, estudante pelintra, “futurista” suspeito, sem eira nem beira ou ramo de figueira – que ia romper o último ano de seu suado, desajudado e perseguido curso, pendurando-se nas unhas de todos os agiotas de belo Horizonte. (NAVA, 1985, p. 381)

Pedro Nava forma-se em Medicina em dezembro de 1927, com distinção e plenamente, para imenso orgulho de sua mãe, que lhe enfia no anular esquerdo o anel de médico que fora do pai. A 10 de janeiro de 1928, colou grau. Em seguida ele consegue uma nomeação para Juiz de fora, sua terra, onde começa sua carreira de médico.

## PERSONAGENS

Os personagens que habitam as páginas de *Beira-Mar* são inúmeros. Alguns deles merecem ser lembrados, por terem sido importantes na vida do narrador, para o bem ou para o mal.

- Pedro Nava: é o personagem protagonista e narrador das memórias. Ele narra fatos relacionados a sua vida em Belo Horizonte de 1921 ao início de 1928, ou seja quando o jovem Nava tinha de 17 a 23 anos. Ele se apresenta como um jovem rebelde e inquieto, mas leal aos amigos e à família. Lutou com enormes dificuldades para formar-se em Medicina.
- D. Diva: mãe do memorialista. É uma pessoa forte, lutadora, que criou com dificuldades os filhos após ficar viúva. Em geral apoiava as atitudes do filho, quando julgava que ele tinha sido injustiçado
- Zegão: primo e companheiro de farras do narrador.
- Cavalcanti: colega e amigo do narrador, tinha o apelido de Zozó, e o acompanhava nas farras.

- Isador: também colega, amigo e companheiro de estripulias de Nava.
- Leopoldina: primeiro grande amor do narrador, que durou três anos de tentativas inúteis. A moça amava outro.
- Persombra: pseudônimo de outro amor de Nava, a quem ele não se declarou para não lhe ocorrer o que ocorrera com Leopoldina.
- Dr. Hugo Werneck: médico e diretor da Faculdade de Medicina, de quem Nava inicialmente ficou amigo, mas depois virou inimigo. O médico fez com que Nava fosse demitido da Santa Casa, e quase o expulsou da faculdade, o que foi impedido por outros professores.
- Professor Samuel Libânio: Chefe de Nava na Diretoria de Higiene, era rigoroso com o narrador, que tentava ludibriar os regulamentos. posteriormente, como professor dele na faculdade de medicina, revelou-se muito amável e disponível.
- Carlos Drummond, Alberto Campos, Emílio Moura e Milton Campos: escritores e agitadores culturais, eram os grandes esteios do *Grupo do Estrela*, que congregava jovens artistas e escritores que deflagraram o Modernismo em Minas. Além de fazerem uma literatura ousada para a época, eles faziam também arruaças, depredações, incêndios, e desrespeitavam a tradicional família mineira. Eram conhecidos como *futuristas* ou *nefelibatas*.

## O TEMPO E O ESPAÇO

O tempo talvez seja a grande matéria de Pedro Nava em *Beira-Mar*

A reconstrução do espaço se dá de maneira parecida. Num determinado momento, o memorialista afirma que hoje as ruas de Belo Horizonte se esvaíram completamente, e é impossível ver nos

lugares atuais os lugares da mocidade. Tudo tem que ser refeito “imaginariamente ou agarrando fragmentos fornecidos pelo sonho”. Nava explica assim esse resgate do tempo e do espaço:

Um exemplo de retomada imaginária tive certa manhã toda dourada, passando na esquina da rua dos Araújo e Conde Bonfim. Não sei o que havia de essencial pureza no ar ou de claridade no ar que de respirá-lo, tão doce e tênue, de vê-lo na sua claridade imarcescível, recuperei, subitamente, a esquina de Maranhão e Ceará quando ali passava indo para a Faculdade, com meus dezoito anos. O que teria sido? A fresca manhã? sol rompendo as névoas. Certa iridência da luz? tremendo entre folhas. Um pouco de falta de ar do andar depressa? ou o verde? de uma esquina carioca lembrando os azulejos verdes de uma esquina de Minas. o fato é que reconquistei Belo Horizonte e a mim ↓ focando-me ↓ naquele ponto do tempo e do espaço, tendo tudo nítido como *slide* posto na distância exata em que as lentes fazem projeção perfeita. O importante então ↓ não foi lembrar-me de Minas mas reintegrá-la num fugitivo logo perdido instante meu eu do velho dia de lá. Só assim vos repalmilho, ruas de ontem. (NAVA, 1985, p. 256)

## A LINGUAGEM

A escrita de Pedro Nava em *Beira-Mar* pode ser considerada uma linguagem multifacetada: embora predomine o padrão culto da língua, ele é entremeado de neologismos, coloquialismos, transgressões ortográficas e gramaticais, expressões de caráter científico, linguagem figurada, termos em línguas estrangeiras (predominantemente o francês; em seguida, o latim, o inglês, o italiano, o alemão e o espanhol), intertextualidade, metalinguagem.

Interessantes são os neologismos criados por Nava. Eles podem ser decifrados, ou às vezes apenas desconfiados, considerando tanto o contexto em que são usados como suas partes constituintes. Quando ele se refere, por exemplo aos “olhos asterestelares” de

uma moça, percebemos uma reduplicação da imagem metafórica dos olhos brilhantes, mediante a união do radical *aster* (estrela, em latim), com o adjetivo “estelar” (referente a estrela), produzindo algo como “estrela das estrelas”. Há ainda “precotela” (cautela precoce?); “debateblaterar” (debater e deblaterar); “unenlacestretitada” (una, enlaçada, estreitada); “retomeleixavam” (as dançarinas faziam remelexo do reto?) e os mais óbvios “nãosíssimo”, “muitamente”, “findidia”, “nunseiquimaisuquê”, “prostiputas”, “searrastando, seaderindo”, “se deliciandosse”, “sesborrhachasse”, “uaterclose”, “verdiazulinos”.

São abundantes os termos e trechos em francês. As epígrafes nessa língua já foram traduzidas na síntese das memórias. Às vezes as frases em português são completadas por uma oração em língua estrangeira, com o objetivo de recriar o clima do momento, como na referência a uma certa madame da sociedade: “Por um instante tinha-se impressão de Ópera de Paris e que ela voltava a tempos imperiais e qual duquesa, estava ali agréant des compliments dans sa loge” (NAVA, 1985, p. 51), isto é, a madame estava recebendo os cumprimentos em seu camarote. Outros exemplos: “tenancière” (francês, ‘gerente’); “bel-amis” (francês, ‘grandes amigos’); “belle-époque” (francês, referência à ‘bela época’ de progresso na Europa entre os anos de 1891 e 1914); “tout-court” (francês, ‘somente, apenas’); “gentlemanhood” (inglês, ‘cavalheirismo’; “requiescatinpace” (latim ‘descansa em paz’; note-se que em latim a expressão é escrita com as palavras separadas: *requiescat in pace*).

Fiel ao seu espírito transgressor, Nava não se furta a transgredir a ortografia e a sintaxe da norma culta, ou pelo gosto da transgressão ou pelo desejo de oralidade: “era obedecido” (passiva do verbo obedecer); “melhor procê” (bem ao gosto mineiro); “duas gramas” (ao invés de dois gramas); “compustura” (compostura); “sargeta” (sarjeta); “palissada” (paliçada).

Dentro do espírito do memorialismo livre que adota, Nava usa com frequência a linguagem figurada, como na bela imagem metafórica com que ele invoca a ave-embarcação da memória para levá-lo à recriação de sua primeira amada:

Pássaro ubíquo de prodigiosa envergadura, caravela mágica navegadora do espaço e do tempo, abre tuas asas enfunda empana tuas velas, duplica tuas penas e teus panos, decuplica-os dupladecuplica-os para que eu possa voar contigo, ir e vir, estar na mesma hora 1922, 1923, 1924 acompanhando o rastro e a cabeleira loura de Leopoldina. (NAVA, 1985, p.66)

A intertextualidade é abundante. São inúmeras as citações a escritores de todas as nacionalidades. A maioria dessas citações foram comentadas, e em alguns casos traduzidas, na síntese das memórias.

A metalinguagem também aparece constantemente, em especial com relação à memória, tratada na seção sobre memorialismo, narrador e seus personagens.

## A TEMÁTICA TRABALHADA

Ao narrar os acontecimentos que envolveram sua vida de 1921 ao início de 1928, o memorialista alterna fatos com reflexões sobre o ser humano, a vida, a medicina, a literatura etc. Colocamos abaixo citações sobre algumas dessas temáticas, presentes na obra.

### **Amor frustrante, não-correspondido:**

Eu vivia um *puzzle*. Quando pensava tê-lo composto faltava-me o essencial e ela, Leopoldina, se esfarelava em negativas nos mil e noventa e cinco dias que sua alma habitou a minha e a envoltou. Às vezes parecia que vinha. Eu caio. Então cai, meu bem! Mas não caía e nunca a achei senão em pedaços de museu. Jamais inteira como ela está, em pé, toda de branco na fotografia de 1923 ↓ tirada defrente da Escola Normal. Estranha estrela fugitiva que parecia perto ali quando estava mais longe. (NAVA, 1985, p. 67)

**Amor sufocado, não-revelado:**

Escaldado com o que me acontecera com a Leopoldina eu me aterrava com a idéia de uma recusa de Persombra. Antes a morte. Assim resolvi guardar aquele sentimento como coisa preciosa e oculta, pedra rara, perfume em dobra de lenço que se fecha para que se não evolva. Como cópia fotográfica que não tivesse recebido a marca do fixador. (...) E dizer-se que fiquei trancado nesse caramujo durante mais de três anos – até ao mais irremediável. (NAVA, 1985, p. 156)

**Cadáver:**

Nos anfiteatros aprendemos não só ciência como também a dominar o nojo pela podridão e o terror do Morto. Treinamos a recalcar no mais recôndito esses sentimentos e começamos ali a estancar nossa fisionomia, a dominar nossa mímica, de modo que nenhum músculo da face nos traia na hora da santa e piedosa mentira médica. (NAVA, 1985, p. 72)

**Mortos e vivos:**

Sempre que vejo pobre humano cheio de empáfia lembro que ele vai morrer e repito em sua intenção as palavras da prece dos agonizantes. Teria vontade de explicar a esses meus semelhantes que a natureza nos adverte diariamente contra o orgulho. Basta ficar sem banho e começamos a feder. Somos sacos de mijo e merda e se bexiga e intestino não funcionam o homem perde logo a proa – seja um João Ninguém ou chame-se Hitler, Staline, Napoleão, Carlos Magno, César, Alexandre. (NAVA, 1985, p. 229)

**Ser humano:**

Atravessei a rua e fiquei olhando por um instante as cobras através das colunetas do Instituto. (...) Estive a olhá-las distraído e àquela hora não atentei no símbolo que se oferecia da minha futura vida de doutor. Ai! de mim. Lidaria com seus símiles na profissão e homens me dariam todas as analogias – no seu rastejamento, sinuosidade, frieza, fascínio, enlaçamento, sufocação, baba e veneno. (NAVA, 1985, p. 28, 29)

Os ensinamentos de minha Mãe, de meus tios, me davam a ilusão de um mundo justo e bom criado a sua imagem e semelhança. Vim a descobrir, a minha custa, como eu estava muitamente

enganado, isto é, que a vida é má, o semelhante pior, o vizinho quando não indiferente é inimigo, que a inveja é o pão nosso de cinza de cada dia, que o homem domesticado é frequente no inanimar e voltar a sua bruteza habitual. (NAVA, 1985, p. 176, 177)

Ah! os homens são naturalmente inimigos uns dos outros. Quando amigos – esse estado tem os caracteres da instabilidade dos armistícios. (NAVA, 1985, p. 378)

#### Vida e Destino:

A lição da humildade nascida da porcaria transitória que somos e da certeza do cutelo semelhante que está suspenso sobre a cabeça do rei e do vilão, do milionário e do pobre. Da minha. Da vossa. Isso aprendi e jamais esqueci frequentando as aulas de mestre Luís Adelmo Lódi. (NAVA, 1985, p. 80)

## REFERÊNCIAS

- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 19ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- NAVA, Pedro da Silva. **Beira-Mar**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SILVA, Sérgio Amaral. "O baú de Pedro Nava" *In*: Revista CULT, nº 70. São Paulo: Editora 17, 2003.
- WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WERNECK, Nísia Maria Duarte e SILVA, Luiz Henrique Horta. **Rua da Bahia**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

## Índice onomástico

- ADORNO, Theodor 23, 48, 50, 52, 201  
AGAMBEN, Giorgio 20, 23, 50, 201  
AGOSTINHO Neto 45, 201  
ALENCAR, José Martiniano de 88, 201  
AMARAL, Tarsila do 175, 176, 201  
ANDERSON, Perry 15, 201  
ANDRADA, Antônio Carlos Ribeiro de 190, 204  
ANDRADE, Carlos Drummond 161, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 175, 180, 195, 201  
ANDRADE, Fábio 190, 192, 204  
ANDRADE, Mário de 62, 68, 153, 159, 175, 176, 177, 180, 182, 201  
ANDRADE, Oswald de 74, 88, 175, 176, 193, 201  
ANTELME, Robert 50, 201  
ANTUNES, Antônio Lobo 9, 52, 201  
ARISTÓTELES 58, 69, 201  
ASSIS, Machado de 16, 22, 23, 80, 201  
BARBOSA, Ruy 57, 63, 68, 201  
BARTHES, Roland 9, 91, 92, 93, 99, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 132, 145, 146, 201  
BERLANT Lauren 93, 101, 201  
BERMANN, Marshall 15, 201  
BERNARDES, Artur 187, 203  
BERTRAND, Jean-Pierre 146, 201  
BEVILACQUA Clóvis 68, 201  
BLANCHOT, Maurice 9, 16, 22, 23, 38, 40, 52, 65, 69, 94, 201  
BRANDINI, L. T. 118, 201  
BRECHT, Bertold 201  
BYLAARDT, Cid Ottoni 23, 89, 146, 201, 205  
CAMPOS, Milton 166, 170, 172, 173, 185, 195, 201  
CAMPOS, Alberto 170, 195, 201  
CHAGAS, Carlos 169, 182, 185, 186, 190, 192, 199, 202, 203, 204  
CHAGAS, Pinheiro 79, 80, 169, 177, 187, 201  
COMPAGNON, Antoine 80, 89, 201  
COOPER, Fenimore 79, 201  
COSTE, Claude 123, 132, 146, 162, 163, 201  
COUTINHO, Eduardo 186, 189, 202  
CRUZ, Oswaldo 57, 186, 202  
CURIE, Marie Sklodowska 186, 203  
CÉLINE, Louis-Ferdinand 184, 201  
DELEUZE, Gilles 202  
DiDI-HUBERMAN, Georges 64, 69, 202

EAGLETON, Terry 15, 202  
EDUARDO de Windsor 203  
ELVIRA, ou Virinha 44, 202  
ESTESÍCORO 202  
EUFEMO 202  
FARQUHART, Percival 57, 63, 68, 202  
FAURE, Jean-Louis 186, 203  
FOUCAULT, Michael 202  
FUKUYAMA, Francis 15, 169, 202  
FUKUYAMA 202  
GARRAMUÑO, F. 104, 110, 118, 119, 202  
GENETTE, G. 91, 96, 97, 98, 119, 202  
GOMES, João Carlos Teixeira 182, 202  
HABERMAS 202  
HERMES, Marechal 57, 202  
HERMES 202  
HORKHEIMER 202  
HUTCHEON, Linda 59, 70, 158, 202  
JAMESON, Fredric 15, 202  
LEAL, António Henriques 79, 202  
LEVINAS, Emmanuel 23, 202  
LIBÂNIO, Samuel 159, 167, 178, 191, 195, 204  
LISBOA, Flávio 169, 192, 204  
LISPECTOR Clarice 18, 20, 23, 202  
LOPES, Ascânio 182, 202  
LYOTARD, Jean-François 15, 202  
MACHADO, Aníbal 160, 164, 165, 172, 186, 202  
MALLARMÉ, Stephane 202  
MARTY, Éric 132, 146, 202  
MARX, Karl 15, 202  
MELO Viana 187, 190, 204  
MOISÉS, Massaud 152, 200, 202  
MOURA, Emílio 165, 166, 169, 170, 171, 195, 202  
MÜLLER, A. 95, 119, 202  
NAVA, Antonieta 150, 202  
NIETZSCHE 203  
NITO Alves 45, 164, 166, 203  
OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de 90, 120, 146, 203  
PAZ, Octavio 93, 105, 111, 203  
PENTEADO, Olívia Guedes 175, 203  
PEPETELA 203  
PERRONE-MOISÉS, Leyla 136, 137, 141, 146, 203  
PIMENTEL, Sanchos de Barros 68, 203

PINO, Claudia Amigo 146, 203  
PIRES, Chico 157, 192, 204  
PLATÃO 57, 70, 203  
PNAVA, Pedro 9, 11, 62, 63, 70, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158,  
159, 160, 166, 172, 174, 178, 181, 183, 190, 194, 195, 196, 200, 202  
RANCIÈRE, Jacques 48, 52, 85, 202, 203  
RANCIÈRE 203  
ROBBE-GRILLET 146, 203  
ROGER, Philippe 109, 136, 146, 203  
ROMERO, Silvio 72, 73, 77, 89, 203  
ROSA, Guimarães 17, 70, 171, 203  
SAMOYAULT, Tiphaine 146, 203  
SARTRE, Jean-Paul 48, 52, 203  
SILVA, Luiz Henrique Horta 200, 203  
SILVA, Sérgio Amaral 200, 203  
Silvina Rodrigues 95, 202  
SOUZA, Inglês de 68, 203  
SOUZA, Márcio de 9, 54, 55, 60, 203  
SÓCRATES 203  
TEUTHUS 203  
THAMUS 203  
THEUTH 203  
TORE 203  
TÁVORA, Franklin 78, 79, 203  
VIEIRA, Luandino 45, 203  
WERNECK, Hugo Crispim 192, 204  
WERNECK, Humberto 200, 203  
WERNECK, Nísia Maria Duarte 200, 203  
WINHARDT, M. 118, 119, 164, 201, 203  
WINHARDT 119, 203

## Sobre o autor

### Cid Ottoni Bylaardt

Possui graduação em Letras e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, e pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Coimbra, Portugal (2011) e pós-doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (202). É professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará. Tem mais de uma centena de textos publicados sobre literatura e cultura brasileira e internacional, e orienta teses e dissertações. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa Nível 2 do CNPq. Escreve poemas e romances. É músico amador (instrumentos: piano e violino).

[www.pimentacultural.com](http://www.pimentacultural.com)

*Literatura*  
e esvaziamento  
da *História*  
ensaios de Literatura

