



REVISTA MAGMA



17

01/2023

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH-USP





Edição 17 – 01/2023

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada

FFLCH-USP

Conselho editorial

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Comissão editorial

Ariadne Catarine dos Santos
César Marins
Daniel Arantes
Débora Shinohara

Dimitri Arantes
Elisa Pagan
Fernanda Naomi Kumagai
Fabio Pomponio Saldanha
Joaquim Mendes
Julia Pazinato Izumino
Lucas Limberti
Natasha Belfort Palmeira
Ricardo Russano dos Santos
Thiago dos Santos Martiniuk
Thiago Neves Dias
Viviane Nogueira da Silva

Auxílio executivo

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

Produção Técnica

Daniel Arantes
Débora Shinohara
Fernanda Naomi Kumagai
Natasha Belfort Palmeira
Ricardo Russano dos Santos
Thiago Neves Dias

e-mail: magma@usp.br

Endereço para correspondência

Magma revista
Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária - São Paulo - SP
05508-010
fones: (11) 3091 4312 / 3091 4866 fax: (11) 3091 4865

Magma, n. 17, v. 1

Logo

CAU SILVA

Projeto gráfico, diagramação e capa

FERNANDA NAOMI KUMAGAI

Capa

Daniele Tiffane Coelho

Revisão

COMISSÃO EDITORIAL

Esta obra foi composta em Lexia e Gotham Narrow, para FFLCH-USP/DTLLC,
em janeiro de 2023.

EDITORIAL

A edição da *Magma* apresenta um novo volume com algumas das atividades ocorridas nos últimos anos no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC/USP).

Abrindo a revista, apresentamos a seção *Ensaios de curso* com uma amostra dos trabalhos apresentados nas disciplinas do Departamento. O primeiro texto intitula-se “Ser e não ser: o eu e o mundo em *Minha luta*, de Karl Ove Knausgård”, assinado por Camilo Gomide Silva, que discute a série de romances biográficos *Minha luta*. Por meio da noção de autenticidade, tal como elaborada por Rousseau, Camilo descreve o exercício da escrita romanesca do autor norueguês e os desdobramentos na sua obra. O segundo ensaio desta edição, “A primeira pessoa em prisma: uma leitura de ‘O unicórnio’, de Hilda Hilst”, é de autoria de Dheyne de Souza Santos e propõe a análise de alguns aspectos de “O unicórnio”, narrativa em primeira pessoa cujas vozes são deslocamentos e dadas às personagens fora do centro patriarcal e heteronormativo. Essas vozes se apresentam descentradas, deslocadas e fragmentadas, sob a opressão de uma perspectiva social hegemônica que responde à globalização, à cultura de massa e ao autoritarismo posto em diálogo com a noção de sujeito descentrado de Stuart Hall.

O trabalho seguinte é “‘*Nada de romances, nada de desculpas*’: narrativa da experiência e da memória em Alejandro Zambra”, de Isabela Lopes, que procura investigar as estruturas ficcionais do romance *Formas de voltar para casa*, do escritor chileno Alejandro Zambra. A obra, construída em torno de memórias de infância, testemunhos sobre a ditadura chilena e conflitos com o tempo presente, interessa a Lopes sobretudo no que diz respeito à maneira do romancista elaborar uma forma particular para dar dicção a traumas e experiências. O que surge é uma leitura em busca dos pontos de tensão entre ficção e não ficção, bem como para o uso de múltiplas vozes, artifícios e jogos na produção desse romance que, segundo a visada da autora do ensaio, é capaz de responder ao real por meio de uma imaginação intimista.

O leitor da presente edição pode acompanhar logo a seguir “‘A negra Fulô’ de Jorge de Lima em sete refrações: estudo de tradução compara-

da”, de Daniel Souza Silva, trabalho que propõe o estudo comparado das traduções em três línguas românicas (espanhol, francês e italiano) do célebre poema publicado em 1928 pelo escritor alagoano. Trata-se de um ensaio que pretende verificar as implicações socioculturais (e, portanto, históricas) imbricadas no ato da tradução, algo que marcou a trajetória deste poema singular do Modernismo brasileiro. O quinto artigo da seção está orientado pela perspectiva dos artistas sobre o quadro e o poema, e o autor, Guilherme Marchesan, procura traçar uma via para a comparação de elementos da lírica com a natureza morta em “Sobre luz e escuridão em Adriaen Coorte e Drummond”. A partir dessa aproximação, Marchesan explora um paralelo da tensão entre sujeito e objeto na lírica de Drummond e na obra pictórica *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*, de Adriaen Coorte. O jogo de luz e sombra é aplicado de maneira distinta nas duas obras, tendo em vista a estética e o objetivo de cada autor, conforme o raciocínio do autor do ensaio.

Ensaio de curso também traz o artigo “Entre iscas e anzóis: ideologias da natureza em *Ninfomaníaca*, de Lars von Trier”. Nele, Roberto Junior se debruça sobre duas sequências do filme para expor o que chama de uma ideologia da “natureza”, presente na obra do diretor dinamarquês por meio das vozes narrativas. Já o texto subsequente, “Por algum viés da lembrança: a memória política cifrada em *Estorvo*, de Chico Buarque”, de João Vitor Rodrigues Alencar, propõe uma análise de *Estorvo* focalizando a caracterização que o narrador faz da personagem de um amigo que não vê há cinco anos. Segundo o autor do trabalho, tal procedimento pode indicar como determinados materiais relacionados à memória de nosso passado ditatorial são representados de maneira cifrada pela forma com que a voz narrativa os reelabora e/ou reprime a partir de seu presente.

Em seguida, em “‘Camadas de Vidro’ e o Narcisismo Cínico: Comentários sobre minissérie *Capitu*”, Gabriel Correa discorre sobre a minissérie de Luiz Fernando Carvalho veiculada na Rede Globo em 2008. O objetivo do artigo é mostrar como a versão audiovisual de *Dom Casmurro*, ainda que seja “fiel” ao texto de Machado, é “infiel” às lacunas e às sombras que a obra original apresenta. Correa identifica na personagem cinematográfica de Bentinho adulto um narcisismo cínico que opera como uma interpretação do texto machadiano: ao enfatizar ao máximo a não confiabilidade do narrador-personagem, a minissérie interrompe o caráter ambíguo e indeterminado com o qual ele aparece na obra original e explicita a possibilidade de farsa que existe ao longo de sua narração.

Dois ensaios desta edição da revista se dedicam à análise de óperas. No texto “Simbologia e Realismo no libreto de *A Village Romeo and Juliet*, de Frederick Delius”, Juliana Lopes analisa a ópera de Delius procurando

focalizar três pontos: observar as características gerais de *A Village Romeo and Juliet* e o seu posicionamento dentro do Realismo Poético; analisar a releitura dos símbolos encerrados na obra na linguagem operística; e, por fim, procura-se compreender como Delius elaborou um dos temas mais elevados da história da ópera, o do Liebestod (morte de amor). Em seguida, no texto “E. T. A. Hoffmann e o ideal da ópera romântica”, Beatriz Terreri Stervid apresenta um estudo sobre a ópera e o libreto de Undine e os escritos críticos de Hoffmann a fim de compreender a concepção de “ópera romântica”.

Por fim, fechando a seção, Aryanna dos Santos Oliveira, em “‘Meu coração, naquelas lembranças...’: tentativa de catarse no relato testemunhal de Riobaldo”, analisa as memórias de Riobaldo, protagonista de *Grande sertão: veredas*, retomando conceitos de Walter Benjamin, particularmente os de memória e experiência.

No dia 11 de novembro de 2020, Ronaldo Correia de Brito foi o convidado do “Voz do Escritor”, evento organizado pelo DTLCC. A edição ocorreu à distância e foi transmitida pelo Youtube, com a mediação dos professores Viviana Bosi e Jorge de Almeida. Nesta edição de *Magma*, apresentamos “No gume da prosa”, texto em que Natasha Belfort Palmeira reflete sobre a prosa bem talhada de Ronaldo Correia de Brito. Em seguida, reproduzimos dois contos de Ronaldo Correia de Brito: “Cravinho” e “Homem atravessando pontes”. Fica o registro com os nossos agradecimentos ao escritor que muito gentilmente atendeu os pedidos da revista e disponibilizou os contos para a publicação neste número da revista.

A seção *Tradução* contou com a colaboração de Luciane Bonace Lopes Fernandes, que apresenta quatro poemas escritos por duas jovens garotas tchecas-júdiás, Anna Lindtová e Alena Synková, no campo de concentração nazista de Terezín. Escritos originalmente em língua tcheca, segundo Fernandes, o conjunto de poemas é um importante registro histórico na medida em que pode ser visto como a expressão poética das experiências de crianças e jovens que passaram pela dura realidade dos campos nazistas. O leitor desta edição poderá constatar em sua leitura a qualidade da tradução do material até agora, salvo engano, inédito no país.

Encerrando a edição, a seção *Criação* apresenta as produções ficcionais de quatro autores. Três deles nos trazem contos: Rafa Ireño com o seu “Dona Agripina de Finisterra”; Gilberto Araújo Rosa e “Quarar (ou quando me desprendo do mundo)”; por fim, Marcus Teshainer com “Por que não sou um matador de aluguel?”. O número 17 de *Magma* apresenta, por fim, Juliana Nascimento com os seus “Poemas”.

SUMÁRIO

ENSAIOS DE CURSO

- 19 Ser e não ser: o eu e o mundo em *Minha luta*, de Karl Ove Knausgård
CAMILO GOMIDE SILVA
- 34 A primeira pessoa em prisma: uma leitura de “O unicórnio”, de Hilda Hilst
DHEYNE DE SOUZA SANTOS
- 48 “*Nada de romances, nada de desculpas*”: narrativa da experiência e da memória em Alejandro Zambra —
ISABELA CORDEIRO LOPES
- 65 “A negra Fulô” de Jorge de Lima em sete refrações: estudo de tradução comparada
ANIEL SOUZA SILVA
- 85 Sobre luz e escuridão em Adriaen Coorte
Drummond
GUILHERME MARCHESAN
- 95 Entre iscas e anzóis: ideologias da natureza em *Ninfomaniaca*, de Lars von Trier
ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JÚNIOR
- 113 Por algum viés da lembrança: a memória política cifrada em *Estorvo*, de Chico Buarque
JOÃO VITOR RODRIGUES ALENCAR
- 121 “Camadas de Vidro” e o Narcisismo Cínico. Comentários sobre minissérie *Capitu*.
GABRIEL CORRÊA
- 148 Simbologia e Realismo no libreto de *A Village Romeo and Juliet*, de Frederick Delius
JULIANA LOPES

175 E. T. A. Hoffmann e o ideal de ópera romântica: o libreto de *Undine* à luz de seus escritos críticos
BEATRIZ TERRERI STERVID

203 “Meu coração, naquelas lembranças...”: tentativa de catarse no relato testemunhal de Riobaldo
ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA

VOZ DO ESCRITOR

228 Uma conversa virtual com Ronaldo Correia de Brito: apresentação
Natasha Belfort Palmeira

229 No gume da prosa
Natasha Belfort Palmeira

232 “Cravinho” e “Homem atravessando pontes”
Ronaldo Correia de Brito

TRADUÇÃO

O campo de concentração “modelo” de Terezín — Luciane Bonace
Lopes Fernandes

CRIAÇÃO

Dona Agripina (da Finisterra) — Rafa Ireno

Quarar (ou quando me desprendo do mundo) — Gilberto Araújo Rosa

Por que não sou um matador de aluguel? — Marcus Teshainer

Poemas — Juliane Nascimento

ENSAIOS DE CURSO

SER E NÃO SER: O EU E O MUNDO EM *MINHA LUTA*, DE KARL OVE KNAUSGÅRD

— CAMILO GOMIDE

RESUMO

Este artigo discute os pressupostos teóricos que fundamentam o projeto estético da série de romances autobiográficos *Minha luta*, do norueguês Karl Ove Knausgård. Na obra, o autor lança mão da escrita de si como forma de superar um sentimento de esgotamento da ficção e de recuperar uma percepção de veracidade em sua própria literatura. Ao escrever sobre a própria vida copiosamente (a série tem ao todo 3.704 páginas, divididas em seis volumes), tentando ser fiel à própria história, Knausgård resgata um sentido de autenticidade formulado por Rousseau em suas *Confissões* e recria efeitos de realidade ao misturar autobiografia à forma romanesca.

Palavras-chave: Karl Ove Knausgård; *Minha luta*; Escrita de si; Realismo.

ABSTRACT

This article debates the theoretical assumptions that grounds the aesthetic project of the series of autobiographical novels My struggle, by the Norwegian writer Karl Ove Knausgård. In the book, the author makes use of self writing as a way to overcome a feeling of depletion of fiction and to recover a perception of veracity in his own literature. When writing about his life copiously (the series has 3,704 pages, divided into six volumes), trying to be faithful to his own story, Knausgård recover a sense of authenticity formulated by Rousseau in his Confessions and recreates the effects of reality by mixing autobiography with the shape of novel.

Keywords: Karl Ove Knausgård; My struggle; Self-writing; Realism.

Dez anos se passaram desde o lançamento do original do primeiro livro da série *Minha Luta*, do norueguês Karl Ove Knausgård. No Brasil, a tradução do volume um chegou quatro anos depois, em 2013, o que significa que há seis anos venho me dedicando (quase monotematicamente) ao estudo da obra tida por muitos como a maior autoficção de nosso tempo. Como quase tudo relacionado à recepção de *Minha Luta* tende a ser hiperbólico (dada sua natureza escandalosa e a inclinação voyeurística de nossa época) e ainda não dispomos do tempo necessário para criar o distanciamento desejado para se desenvolver uma crítica mais consistente, sinto a necessidade de organizar algumas ideias centrais formadas em torno da obra até agora. Com isso, pretendo descartar julgamentos que me parecem fora de lugar e me aprofundar em pontos que julgo fundamentais para o entendimento desta que, apesar do barulho, é, ao meu ver, com justiça, apontada como uma grande obra da escrita de si do nosso tempo. Dessa forma, espero delimitar um caminho para a minha pesquisa em literatura e, com alguma sorte, contribuir com o estudo de Knausgård no Brasil.

Defendo que *Minha luta* é uma narrativa que remete à tradição da escrita de si, principalmente no que diz respeito à busca de uma verdade sobre si e da ética (como proposto por Rousseau em suas *Confissões*), com um olhar algo impressionista e romântico, mas no contexto da pós-modernidade, no fim da primeira década do século XXI, caracterizada por uma grande demanda de realidade. É, também, um livro que discute, essencialmente, identidade. É uma procura que parte de si, mas aponta para a alteridade, com desdobramentos ontológicos e sociológicos. E, não menos importante, é uma investigação sobre os limites do romance em um contexto de “pós-ficção”¹. Neste artigo, pretendo dar os primeiros passos no traçado de uma espécie de cartografia da série, identificando seus principais temas e os relacionando a teses da filosofia, da teoria literária e de outros campos do conhecimento que ajudem a expandir o que é colocado em discussão pela própria obra. Neste primeiro momento, tratarei do papel da escrita de si para a constituição da verdade e da realidade na narrativa.

Antes de partirmos para a análise, no entanto, é necessário fazermos uma breve apresentação do autor e de seu trabalho. Karl Ove Knausgård nasceu em 6 de dezembro de 1968, em Oslo, Noruega. Estreou na literatura com o romance *Ute av verden*² (sem edição no Brasil), publicado em 1998, vencedor do prêmio da Associação de Críticos da Noruega (Kritikerlaget). A conquista deste feito inédito para um autor estreado projetou o nome do escritor no cenário literário de seu país. O segundo

[2] *Fora do mundo*, em tradução livre.

[3] *Um tempo para tudo*, em tradução livre.

livro de Knausgård, *En tid for alt*³ (sem edição no Brasil) veio apenas seis anos depois, em 2004, e teve repercussão mais modesta. Em 2009, Knausgård lança o primeiro volume de *Min Kamp* (*Minha Luta*, Companhia das Letras, 2013), série autobiográfica de seis livros que o consagraria mundialmente. *Minha Luta* já foi traduzida para 35 línguas, foi sucesso de crítica e de público em seu país e no mercado de língua inglesa — um dos mais fechados a línguas estrangeiras. Na Noruega, o primeiro livro vendeu aproximadamente meio milhão de exemplares, o equivalente a um para cada nove habitantes do país. O sexto e último tomo foi publicado no original em 2011. No Brasil, o volume final foi lançado em dezembro de 2020 pela Companhia das Letras com o título de *O fim*.

O COMPROMISSO COM A VERDADE E O REAL

Minha luta é uma obra que nasceu do incômodo do autor com a forma tradicional da ficção. Mais do que isso, é o resultado de uma busca autoral por uma expressão sincera. Depois da escrita do seu primeiro romance, Knausgård passou anos tentando dar forma a uma história que partia de uma experiência pessoal: uma viagem para pescar com o pai, com o qual tinha uma relação difícil. Dessa situação nasceu o esboço de um conto, que se transformou radicalmente em outra narrativa, que viria a compor o motivo principal de seu segundo livro, *En tid for alt*, um romance sobre um pesquisador da história dos anjos cuja sanidade é questionada. No hiato de seis anos da escrita do primeiro para o segundo livro, o escritor tentava contar a história da relação com o pai, mas acabava, invariavelmente, em um relato ficcional completamente diferente e distante de sua ideia original. Com o tempo, as reiteradas tentativas frustradas resultaram em um bloqueio criativo.

Em um dado momento, Knausgård percebeu que no processo de transformação da matéria biográfica em conteúdo ficcional perdia algo essencial: a autenticidade.

(...) Eu não acreditava no que eu estava escrevendo enquanto tentava contar minha história em forma de romance. Eu não queria escrever sobre o relacionamento de um pai e de um filho, eu queria escrever sobre o meu pai e eu. Eu não queria escrever sobre uma casa onde um homem viveu com sua mãe idosa, como se fosse uma variação de *Fantasma*, de Ibsen, mas sobre aquela casa em particular e a realidade concreta que existiu ali.⁴

[4] Tradução livre: “I didn’t believe in what I myself was writing all the while I was trying to tell my story in the form of a novel. I didn’t want to write about the relationship between a father and a son, I wanted to write about my dad and me. I didn’t want to write about a house where a man lived with his aged mother, like some variation on Ibsen’s *Ghosts*, but about that particular house and the concrete reality that existed inside it.” (KNAUSGÅRD, 2016)

A insatisfação com o modo literário se estendia para outros critérios

formais. Para Knausgård, a composição narrativa clássica, com enredos, tramas e personagens inventados, já não fazia sentido na contemporaneidade por não dar conta da complexidade do mundo atual. A ficção teria perdido sua legitimidade à medida que as narrativas se distanciaram da experiência e dos fatos; as narrativas, para Knausgård, estavam ocas e tudo o que exibiam eram suas frágeis estruturas, nunca o mundo, a vida, as pessoas, aquilo que elas diziam retratar. Uma das perguntas que o autor nos coloca em determinado momento é: se nosso único acesso à experiência e ao mundo é intermediado pela linguagem, o que acontece quando todas as narrativas são reduzidas a uma fórmula simplificada (e simplificadora) e produzidas em série?

(...) Eu lia e pensava, isso tudo foi inventado. Talvez fosse porque estivéssemos completamente rodeados por ficções e narrativas. Aquilo tinha inflacionado. Não importava para onde olhássemos, sempre encontrávamos ficção. Todos esses milhões de livros pocket, livros em capa dura, filmes em DVD e séries de televisão, tudo dizia respeito a pessoas inventadas num mundo verossímil, mas também inventado. E as notícias do jornal e as notícias da televisão e as notícias do rádio tinham exatamente o mesmo formato, os documentários tinham o mesmo formato, também eram narrativas, e assim não fazia diferença nenhuma se a narrativa que contavam tivesse acontecido de verdade ou não. Havia uma crise, eu sentia em cada parte do meu corpo, algo saturado, como banha de porco, se espalhava em nossa consciência, porque o cerne de toda essa ficção, verdadeiro ou não, era a semelhança, e o fato de que a distância mantida em relação à realidade era constante. Ou seja, a consciência via sempre o mesmo. E esse mesmo, que era o mundo, estava sendo produzido em série (Knausgård, 2014, p. 556).

O sentimento de insuficiência da ficção, embora pareça ter ganhado maior relevo recentemente, vem sendo descrito por diferentes autores há muitos anos. O escritor e crítico literário Julián Fuks é um dos estudiosos que tem abordado o assunto tanto teoricamente, quanto no próprio fazer literário. Fuks defende a ideia de que em tempos de pós-verdade, no qual a verdade entra em descrédito nos mais diversos campos do conhecimento, muitos escritores se viram na obrigação de reivindicar para a ficção o inusitado papel de contar a verdade, num sentido como o formulado por Tolstói: "(...) a virtude maior de todo artista que se prezasse devia ser a sinceridade, expressa em seu apego rigoroso à verdade" (Funks, 2017, p. 76).

Outro aspecto dessa questão, que caminha na mesma direção, é o compromisso em retratar a realidade. O crítico Karl Erik Schøllhammer, em seu panorama sobre a ficção brasileira contemporânea, identifica entre esses escritores a tendência de buscar formas de representar o real que se diferenciem das narrativas simplificadoras da realidade:

(...) É claro que tal tendência procura demarcar seu espaço dentro de uma “sede” geral de “realidade”, que, com facilidade, se verifica igualmente nos grandes meios de comunicação. Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à realidade, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. (Schøllhammer, 2009, p. 57)

A ficção para Knausgård tornou-se insuficiente (ou uma fraude) por dois motivos: 1) era uma máscara sob a qual ele próprio se escondia; e 2) virou uma forma narrativa vazia e falseadora da realidade. Em outras palavras, a ficção atuava como uma máscara de si e do mundo.

Quando fala da ficção, Knausgård fala, também, da linguagem, que intermedeia a relação do ser com o mundo. Sua crítica em relação à ficção, portanto, é, no fundo, uma crítica mais profunda sobre a forma como o ser humano se relaciona com o mundo na contemporaneidade. Se todas as nossas relações com o mundo são intermediadas pela linguagem e as narrativas que dão conta dessa relação são estruturas frágeis, incapazes de assimilar a complexidade dessa experiência, logo as bases de nossa própria existência estão profundamente abaladas. Esta é a tese que subjaz no primeiro romance e funciona como força propulsora de todo o projeto da série.

Neste mundo soterrado por narrativas e imagens falseadoras da realidade, defende Knausgård, perdemos o contato com o real em sua dimensão mais concreta, em seu aspecto físico. Em uma passagem do segundo volume da série, em um diálogo com um amigo sobre o projeto literário de cada um, Knausgård discorre sobre o assunto:

(...) Em Lucrecio eu leio sobre o esplendor do mundo. E o esplendor do mundo é um pensamento barroco. Que morreu de vez com o período barroco. É um pensamento que diz respeito às coisas. A fisicalidade das coisas. Os bichos. As árvores. Os peixes. Se você está triste por-

que a ação desapareceu, eu estou triste porque o mundo desapareceu. O mundo físico. Sobraram apenas imagens. É com essas imagens que nos relacionamos. O que é o apocalipse hoje? As árvores que desaparecem na América do Sul. O gelo que derrete, a água que sobe. Se você escreve para recuperar a seriedade, eu escrevo para recuperar o mundo. (Knausgård, 2014, p. 545)

Para recuperar esse mundo, seria preciso, ao mesmo tempo, resgatar esse sentido de verdade íntima. Seria preciso desvencilhar-se da voz de um narrador ficcional, assumir a própria voz e ser sincero. Tirar a própria máscara e com o mesmo gesto desvelar o mundo para, então, reconstruir ambos. Este é o ato fundador da série e suas motivações.

A VERDADE POSSÍVEL À AUTOBIOGRAFIA

Existe um consenso muito bem fundamentado sobre o caráter imaginário inerente do eu. A intangibilidade de uma essência da noção de si mesmo foi intuída por Rousseau, em suas *Confissões* (um marco da autobiografia moderna), demonstrada por Freud e seus sucessores da psicanálise com a “descoberta” do inconsciente e, mais recentemente, comprovada pela neurociência. A natureza fictícia do relato autobiográfico é um dado assumido até mesmo entre os autores pioneiros da autoficção, como Serge Doubrovsky, inventor do termo. Se em um primeiro momento Doubrovsky definiu a autoficção como “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais”, quarenta anos depois afirmou:

(...) Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção. (Doubrovsky, 2014, pp. 121-122)

Qualquer escritor cuja intenção seja escrever sobre a verdade da própria vida precisa estar ciente da inconsistência do terreno em que está pisando. Não à toa, a maior parte dos autores de autoficção trafega, propositalmente, na zona da indecidibilidade do gênero, ou seja, preferem explorar a instabilidade da identidade autor/narrador/personagem ao invés de afirmar sua identificação. Knausgård segue na contramão: insiste que aquela é mesmo sua história e que tudo o que aconteceu é verdade. Assume as contradições de seu relato, a falibilidade de sua

memória; confessa suas falsidades e dissimulações, mas não abre mão da premissa e da convicção de dizer a verdade.

É importante destacar aqui que não nos interessa saber se o homem Karl Ove Knausgård mente ou não, mas sim entender quais as implicações que essa intenção de honestidade do sujeito performativo tem para a narrativa. É indiferente se os fatos narrados por Knausgård aconteceram tal qual ele narra, seja porque ele se enganou ou, até mesmo, se levamos em consideração a hipótese improvável dele ter inventado tudo como parte de um grande número performático. Dito isso, podemos voltar ao que nos interessa.

A questão colocada por Knausgård é: que tipo de verdade é possível àquele que se propõe a investigar o próprio caráter e a pintar um autorretrato sincero e cristalino? A resposta, acredito, pode vir da leitura de Jean Starobinski (1991) sobre as *Confissões* de Rousseau. O filósofo francês do século XVIII teve como proposta para a escrita de suas *Confissões* descrever a trajetória de seu pensamento a fim de oferecer ao leitor uma imagem límpida de sua personalidade.

Rousseau, afirma Starobinski, julgava-se alguém de alma transparente, incapaz de dissimular. Todavia, percebia que a imagem que tinha de si não era assimilada por todos. A escrita de suas *Confissões* tinha como objetivo acabar com essa discrepância. Escreveria um relato autobiográfico sem precedentes, no qual passaria a limpo a própria vida, sem esconder nada, iluminando camadas obscuras, e provaria a todos a própria integridade. Seria “(...) o único, o primeiro, a oferecer de si um retrato completo. Pela primeira vez, um homem vai pintar-se tal como é...” (Starobinski, 2011, pp. 256-122).

Mesmo ainda distante das ideias sobre o inconsciente, Rousseau estava ciente das armadilhas da autocondescendência. Para não cair no erro de traçar um quadro parcial de si, foi preciso criar um método narrativo. A saída encontrada pelo filósofo foi fazer uma exposição abrangente e minuciosa de todos os seus pensamentos, sentimentos e fatos de sua vida, sem fazer uma síntese própria, deixando esta tarefa ao leitor. Rousseau acreditava na unidade de seu caráter e não temia a exposição de suas contradições. Além disso, estava seguro de que ao não interferir na montagem final das peças garantia a fiabilidade de seu relato:

(...) Tudo é coeso (...) tudo é uno em meu caráter (...) e esse curioso e singular conjunto tem necessidade de todas as circunstâncias de minha vida para ser bem desvelado. Se eu me encarregasse do resultado e lhe dissesse (ao leitor): “Esse é o meu caráter”, ele poderia acreditar, se não que o engano, ao menos que me engano. Mas detalhando-lhe com

simplicidade tudo que me aconteceu, tudo que fiz, tudo que pensei, tudo que senti, não posso induzi-lo ao erro a menos que o queira, e, ainda mesmo o querendo, não o conseguiria facilmente dessa maneira. Cabe a ele reunir esses elementos e determinar o ser que eles compõem; o resultado deve ser obra sua, e, se ele então se engana, todo o erro será seu (...). Não cabe a mim julgar da importância dos fatos, devo dizê-los todos, e deixar-lhe o cuidado de escolher. (apud Starobinski, 2011, p. 259)

Ao longo do processo, no entanto, Rousseau se depara com a impossibilidade objetiva de narrar todos os fatos de sua vida. Todavia, era necessário e possível manter a premissa de “seguir cronologicamente o desenvolvimento de sua consciência, recompor o traçado de seu progresso, percorrer a sequência natural das ideias e dos sentimentos, reviver pela memória o encadeamento das causas e dos efeitos que determinaram seu caráter e seu destino” (Starobinski, 2011, p. 263).

O método que tornava essa iniciativa possível fora desenvolvido pelo próprio Rousseau em seu *Discurso sobre a origem da desigualdade*. Neste, o filósofo defende a ideia de que para descobrir as motivações do presente é preciso voltar o olhar ao passado. Assim, para encontrar a verdade sobre a própria história faz-se necessário remontar as primeiras impressões e seguir suas reverberações ao longo de sua trajetória. Rousseau percebe que às primeiras impressões, outras se somam, criando novos desdobramentos, mas não vê nisso um obstáculo para a coerência biográfica, pois entende esse movimento como parte da natureza humana.

(...) Os primeiros traços que se gravaram em minha cabeça aí permaneceram, e aqueles que aí se imprimiram na sequência antes se combinaram com eles do que os apagaram. Há uma certa sucessão de afeições e de ideias que modificam as que as seguem, e que é preciso conhecer para bem julgá-las. Eu me aplico em bem desenvolver por toda parte as primeiras causas para fazer sentir o encadeamento dos efeitos. (apud Starobinski, 2011, p. 264)

Rousseau percebe, à medida que desenvolve seu trabalho, que a verdade sobre seu passado (e sobre sua vida, por extensão) aparece na própria escritura, no presente da rememoração, sujeita aos sabores do seu humor naquele instante, e descobre no desvio a autenticidade:

(...) Se quero fazer uma obra escrita com cuidado como as outras, não

me pintarei, eu me mascararei. Aqui é de meu retrato que se trata, e não de um livro. Vou trabalhar por assim dizer na câmara escura; aí não é preciso nenhuma outra arte que não a de seguir exatamente os traços que vejo acentuados. Tomo então meu partido sobre o estilo, assim como sobre as coisas. Não me empenharei absolutamente em torná-lo uniforme; terei sempre aquele que me vier, o mudarei segundo o meu humor, sem escrúpulo, direi cada coisa como a sinto, como a vejo, sem rebuscamento, sem embaraço, sem me tolher pela miscelânea. Entregando-me ao mesmo tempo à lembrança da impressão recebida e ao sentimento presente, pintarei duplamente o estado de minha alma, a saber, no momento em que o evento me aconteceu e no momento em que o descrevi; meu estilo desigual e natural, ora rápido e ora difuso, ora sensato e ora louco, ora grave e ora alegre fará ele próprio parte de minha história. (apud Starobinski, 2011, p. 266)

Para Starobinski, ao deixar que a linguagem e as lembranças assumam o controle da enunciação, deixando a reflexão racional em segundo plano, Rousseau funda uma nova concepção de escrita de si que reverberaria até os surrealistas. Dessa forma, a linguagem deixou de ser uma ferramenta a serviço do enunciador e passou a se confundir com o próprio indivíduo. “Sujeito, linguagem, emoção já não se deixam distinguir”(Starobinski, 2011, p. 267).

A falibilidade da memória e a impossibilidade de se reconstituir o passado de maneira objetiva ficam evidentes para Rousseau. O filósofo acredita que a verdadeira recuperação do passado não se dá por meio dos fatos, mas dos sentimentos. Se a memória é matéria volátil e os fatos estão sempre sujeitos à interpretação, os sentimentos, por outro lado, guardam uma essência que permanece intacta. O sentimento seria o “coração indestrutível da memória” (Starobinski, 2011, p. 269).

Dentro dessa lógica, a realidade objetiva dos fatos deixa de fazer sentido e a natureza da verdade autobiográfica passa a ser outra. Não interessa se a memória distorce o passado, porque até mesmo nessa distorção o autor se revela em seu autorretrato. O que podemos esperar de um autorretrato nunca é a cópia fiel de seu objeto, mas a representação de uma busca de si. Não estamos mais no domínio da “verdade”, mas no da “autenticidade”.

(...) A verdade que Rousseau quer comunicar-nos não é a exata localização dos fatos biográficos, mas a relação que ele mantém com o seu passado. Ele se pintará duplamente, já que, em vez de reconstituir

simplesmente sua história, conta-se a si mesmo tal como revive sua história ao escrevê-la. Pouco importa, então, se preenche pela imaginação as lacunas de sua memória; a qualidade de nossos sonhos não exprime a nossa natureza? Pouco importa a parca semelhança “anedótica” do autorretrato, pois que a alma do pintor manifestou-se pela maneira, pela pincelada, pelo estilo. Ao deformar sua imagem, ele revela uma realidade mais essencial, que é o olhar que dirige a si mesmo, a impossibilidade em que está de apreender-se de outra maneira que não se deformando. (...) Esse conjunto constitui uma verdade mais completa, mas que escapa às leis habituais da verificação. Não estamos mais no domínio da verdade (da história verídica), estamos agora no da autenticidade (do discurso autêntico). (Starobinski, 2011, p. 270-271)

O EU E O MUNDO

É a partir da concepção de discurso autêntico formulado por Starobinski e da função da escrita de si estabelecida por Rousseau que proponho pensarmos o projeto autobiográfico de Knausgård. As definições de autoficção parecem não ser suficientes para dar conta de *Minha luta*, uma vez que a obra e o autor resistem firmemente à ideia de invenção (voluntária) e mantêm-se firme ao compromisso com uma verdade pessoal e em retratar a realidade fidedignamente.

Tal qual Rousseau, Knausgård vai revelar as sinuosidades do próprio caráter, jogar luz sobre a própria sombra. Parte da observação do próprio rosto para a interioridade. Admite a própria duplicidade, confessa suas fraquezas e revela detalhes incômodos de sua personalidade.

(...) Na janela diante de mim mal posso divisar o reflexo do meu rosto. Exceto por um dos olhos, que brilha, e pela região imediatamente abaixo dele, que reflete um pouco da luz, toda a minha face esquerda está na penumbra. Dois vincos profundos dividem minha testa, há um vinco profundo em cada bochecha, todos preenchidos de escuridão, e com o olhar sério e perdido, e os cantos da boca pendendo para baixo, é impossível não considerar triste esse rosto. (...) Nunca expressei o que realmente penso, o que realmente quero dizer, mas sempre concordo mais ou menos com o meu interlocutor diz, finjo que o que ele diz me interessa, a não ser quando bebo, nesse caso costumo agir de maneira oposta e acordar no dia seguinte com a sensação de ter ultrapassado os limites, algo que só tem aumentado com o passar

dos anos, e agora pode se prolongar por semanas. (...) Não quero que se aproximem de mim, não quero que me vejam, e é assim que as coisas têm sido: ninguém se aproxima e ninguém me vê. É isso que deve ter ficado gravado no meu rosto, é isso que deve tê-lo feito tão duro e com aspecto de máscara, é quase impossível associá-lo a mim mesmo quando me acontece de deparar com ele numa vitrine de loja. (Knausgård, 2013, p. 32-33)

Da mesma forma, existe em Knausgård a entrega à linguagem e à rememoração na reconstituição do passado. As tramas de sentido trazidas pela memória, por sua vez, só podem ser significadas por meio da escrita, pois “Escrever é retirar da sombra a essência do que sabemos” (Knausgård, 2013, p. 225). É através de imagens do passado que emergem redes complexas de significados no presente, como no episódio em que, ao ver nos nós da madeira do piso de seu apartamento uma figura semelhante a Cristo, o autor se recorda de uma situação vivida na infância e toda a atmosfera daquele momento:

(...) aquilo deve ter me afetado de algum modo porque, ao me levantar dez minutos depois e ir pôr água para ferver, lembrei-me de uma coisa que acontecera numa noite da minha infância, quando vira na TV uma imagem semelhante na água, numa notícia sobre um pescueiro desaparecido. No segundo que levei para encher a cafeteira, vi diante de mim nossa sala, o gabinete de madeira da televisão, os flocos de neve tremulando sobre a colina lá fora, o mar na tela, o rosto que apareceu ali. Com as imagens revivi a atmosfera daquela época, da primavera, do conjunto de casas, dos anos 1970, da vida em família como era então. (Knausgård, 2013, p. 223)

Todavia, a intenção de Knausgård não é apenas falar a verdade sobre si. Sua intenção também é resgatar o sentido de experiência e de fisicalidade do mundo por meio da escrita. A busca de si é uma busca do lugar do ser no mundo. Ao mesmo tempo em que investiga a própria interioridade, o narrador reconstitui minuciosamente seu entorno. São abundantes as descrições de objetos e atos cotidianos na narrativa. Garrafas, fraldas, alimentos, roupas, árvores, pedras, rios, montanhas, o céu etc., estão no mesmo plano das meditações do narrador. Deixam de ser objetos insignificantes, como proposto por Barthes em *O efeito de real*, pois não estão ali apenas para referenciar o mundo externo, tangencialmente; sua presença assume uma função central, estão ali para denotar a

materialidade do mundo, a fisicalidade aludida pelo autor que nos foi roubada pela virtualidade que tomou conta da experiência contemporânea.

Para Knausgård, esse processo de virtualização do mundo e sua consequente desconexão com o real deve muito às recentes transformações das tecnologias de informação, mas tem raízes filosóficas mais profundas, que dizem respeito à centralidade que o homem adquiriu em relação à natureza desde o Iluminismo:

(...) Na história da arte norueguesa essa ruptura se deu com Munch, foi nas suas pinturas que o ser humano, pela primeira vez, ocupou todo o espaço. Enquanto no Iluminismo o homem era subordinado ao divino e no Romantismo pertencia à paisagem em que era representado, as montanhas são grandes e ameaçadoras, o mar é grande e ameaçador, até mesmo as árvores e as florestas são grandes e ameaçadoras, enquanto os homens, sem exceção, são pequenos, em Munch é o contrário. É como se os seres humanos incorporassem tudo em si, apropriando-se de tudo. As montanhas, o mar, as árvores e as florestas, tudo se tingem de humanidade. Não das ações e da vida exterior dos homens, mas de seus sentimentos e de sua vida interior. (...) O ser humano em Munch é *gestalt*, sua vida interior ganha formas exteriores, o mundo é agitado, e o que se revela depois que essa porta é aberta é o mundo como *gestalt*: nos pintores que vêm depois de Munch as próprias cores, as próprias formas, não aquilo que elas representam, é que carregam os sentimentos. Entramos num mundo de imagens onde a expressão em si é tudo, o que obviamente significa que já não há nenhuma dinâmica entre o exterior e o interior, somente uma divisão. (...) Nosso mundo está encerrado em si mesmo, encerrado em nós, e não há mais como escapar dele. Quem nessas circunstâncias clama por mais interioridade, mais espiritualidade, não entendeu nada, pois aí é que está o problema, o espírito tomou conta de tudo. Tudo se tornou espírito, até mesmo nosso corpo não é mais corpo, mas ideia de corpo, algo que se encontra no paraíso de imagens e representações dentro de nós e sobre nós, onde uma parte cada vez maior da nossa vida é vivida. (Knausgård, 2013, p. 261-263)

No império das imagens, defende Knausgård, no qual a concretude do mundo vai sendo substituída pelo etéreo da efígie, a última fronteira do apagamento é a realidade da morte e do corpo:

É dessa perspectiva que temos que estudar o papel estranhamente ambíguo que a morte adquiriu. Por outro lado, ela está à nossa volta, somos sufocados por notícias de mortes, imagens de mortos, pois a

morte, nesse sentido, não conhece fronteiras, é maciça, onipresente, inexaurível. Mas essa é a morte como representação, a morte sem corpo, a morte como pensamento e imagem, a morte como espírito. Essa morte equivale à palavra “morte”, a entidade sem corpo a que nos referimos quando evocamos o nome de um morto. Pois, enquanto a pessoa vive, esse nome se refere ao seu corpo, ao local onde reside, àquilo que faz, com a morte o nome se separa do corpo e permanece entre os vivos, que usam o nome sempre para se referir à pessoa que foi, nunca à pessoa que é agora, um corpo que apodrece em algum lugar. Esse aspecto da morte, que pertence ao corpo, é concreto, físico e material, essa morte é escondida com tal zelo que se assemelha a um frenesi, e funciona, basta prestar atenção no modo como costumam se expressar pessoas que involuntariamente testemunharam acidentes fatais ou assassinatos. Dizem sempre a mesma coisa, tudo *parecia irreal*, ainda que queiram dizer o contrário. Foi tudo muito real. (Knausgård, 2013, p. 263-264)

O ponto alto da tensão entre essas duas dimensões é o confronto do autor/narrador com o cadáver do próprio pai. É ao encarar o corpo do pai que Knausgård faz na narrativa sua síntese sobre a natureza desses dois mundos e sobre a ordem do homem e das coisas.

Dessa vez estava preparado para o que me esperava, e seu corpo, a pele devia ter escurecido ainda mais com o passar de mais vinte e quatro horas, não despertou nenhuma das sensações que tinham me invadido na véspera. Agora eu via somente a ausência de vida. E já não havia diferença entre aquilo que um dia fora meu pai e a mesa onde ele jazia, ou o chão onde estava a mesa, ou a tomada na parede embaixo da janela, ou o fio que ia até a luminária ao lado dele. Pois os seres humanos são apenas formas em meio a outras formas, as quais o mundo não cessa de reproduzir, não só naquilo que tem vida, mas também naquilo que não tem, desenhado na areia, na pedra e na água. E, a morte, que eu sempre considerara a maior dimensão da vida, escura, imperiosa, não era mais que um cano que vaza, um galho que se quebra ao vento, um casaco que escorrega do cabide e cai no chão. (Knausgård, 2013, pp. 511-264)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que Knausgård acaba por fazer em *Minha Luta* é e não é reconciliar essas duas ordens irreconciliáveis (o que pertence ao imaterial x o que

diz respeito ao mundo físico). O autor assume o paradoxo de construir uma narrativa cujo centro é o sujeito que narra a si mesmo, mas o objetivo final é descentralizar esse sujeito e devolver ao mundo o protagonismo. Pretende resgatar a materialidade da experiência, mas dispõe apenas da linguagem e tem consciência disso. O que é possível ao escritor, neste caso, é criar novos efeitos de realidade e renovar os pactos ficcionais, por meio de uma narrativa híbrida, que se vale de discursos não ficcionais (como o ensaio), aponta o tempo todo para referências externas, como o próprio autor, seus amigos e familiares, e traz para o interior do texto vestígios do mundo real. A escrita de si, por sua vez, surge como fonte de autenticidade ao abrir mão da distância da terceira pessoa e ao assumir a identificação entre autor e narrador/personagem. O gesto autobiográfico é potencializado pelo constante questionamento do próprio relato e pela entrega do autor à memória e à linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: *Ensaio sobre a autoficção*. Noronha, Jovita Maria Gerheim (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 111-125.

FAEDRICH, Anna. “Autoficção: um percurso teórico.” In: *Criação E Crítica*. São Paulo, n. 17, pp. 30-46, dez. 2016. Disponível na internet.

FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”. In: *Ética e pós-verdade*. Dunker, Christian et al. Porto Alegre: Dublinense, 2017, pp. 73-94.

Knausgård, Karl Ove. *A morte do pai: minha luta 1*. Trad. Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Knausgård, Karl Ove. *Um outro amor: minha luta 2*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Knausgård, Karl Ove. *Karl Ove Knausgaard: the shame of writing about myself*. The Guardian. Londres, 26 fev. 2016. Disponível na internet.

Schøllhammer, Karl Erik. “O realismo de novo”. In: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 53-103.

Starobinski, Jean. “Os problemas da autobiografia”. In: *Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 246-273.

CAMILO GOMIDE – Desenvolve trabalho de doutorado sobre as relações entre realidade e ficção na escrita de si, com foco na obra do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina Aspectos da Relação entre Narrativa e Memória na Contemporaneidade, ministrada pela professora Andrea Saad Hossne, no primeiro semestre de 2019. Contato: camilo.gomide@usp.br

A PRIMEIRA PESSOA EM PRISMA:

UMA LEITURA DE “O UNICÓRNIO”, DE
HILDA HILST

— DHEYNE DE SOUZA SANTOS

RESUMO

Este trabalho analisa alguns aspectos da narrativa “O unicórnio”, de Hilda Hilst, publicada em 1970: a fragmentação formal e o deslocamento de vozes para narrar em primeira pessoa. Os procedimentos formais são aqui associados a conflitos provenientes de uma estrutura social homogeneizante e autoritária. A noção de narrador descentrado, isto é, que está fora do centro heteronormativo, apresentada por Jaime Ginzburg (2012), contribui para analisar a construção da narração em primeira pessoa em “O unicórnio”. Na narrativa, o recurso do deslocamento dá voz a personagens fora do centro patriarcal e heteronormativo, como a lésbica, a escritora, o unicórnio, entre outros. O descentramento da voz narrativa é posto em diálogo com a noção de sujeito descentrado, de Stuart Hall (2006). Para esse autor, com as mudanças estruturais nas sociedades no final do século XX, o sujeito passa a assumir identidades diferentes, as quais não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Essa “perda do sentido de si” caracterizaria um descentramento do sujeito, cuja identidade não é fixa, essencial ou permanente. Em “O unicórnio”, as vozes que narram apresentam-se descentradas, deslocadas e fragmentadas, sob a opressão de uma perspectiva social hegemônica que responde à globalização, à cultura de massa e ao autoritarismo. Nesta leitura, são propostas relações entre a configuração formal fragmentária, o descentramento da primeira pessoa e uma estrutura social desordenada e violenta.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Fragmentação; Descentramento; Primeira pessoa.

ABSTRACT

This essay analyzes some aspects of Hilda Hilst's narrative “O unicórnio”, published in 1970: the formal fragmentation and the displacement of voices to narrate in the first person. The formal procedures are associated with conflicts arising from a homogenizing and authoritarian social structure. The notion of a decentralized narrator, outside the heteronormative center, as it is presented by Jaime Ginzburg (2012), contributes to the analysis of the construction of the first person voice in “O unicórnio”. In the narrative, the displacement gives voice to characters outside the patriarchal and heteronormative center, such as the lesbian woman, the female writer, the unicorn, among others. This decentralization of the narrative voice dialogues with Stuart Hall's (2006) notion of the decentered subject. For this author, with the structural changes in societies at the end of the 20th century, the subject starts to assume different identities, which are not unified around a coherent “I”. This “loss of sense of self” would characterize a decentralization of the subject, whose identity is not fixed, essential or permanent. In “O unicórnio”, the voices that narrate the story are decentralized, displaced, and fragmented, under the oppression of a hegemonic perspective that responds to globalization, mass culture and authoritarianism. This reading proposes connections among the fragmentation of the narrative, the decentralization of the first person and a disorderly and violent social structure.

Keywords: Contemporary Brazilian literature; Fragmentation; Decentralization; First-person narrative.

E olha as tuas mãos agora manchando de preto o branco do papel, mas você pensa seriamente que alguém vai se interessar por tudo isso? Você pensa que adianta alguma coisa dizer que quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala mas dessa terra que está dentro de todos, que quando você fala de um rosto você não está falando do teu rosto mas do rosto de cada um de nós, do rosto que foi estilizado e que se dispersou em mil fragmentos, do rosto que você procura agora recompor. Você pensa que falar sobre tudo isso adianta alguma coisa? Hi, hi, hi, ha, ho, hu. (HILDA HILST, em “O unicórnio”)

“O unicórnio” é uma das cinco narrativas que compõem *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst (1930-2004). O livro, que também reúne os textos “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro” e “Floema”, foi publicado em 1970. Essa obra marca a literatura hilstiana, dentre outros motivos, por ser a primeira ficção de uma autora já reconhecida pela sua poesia. Eliane Robert Moraes (1999) afirma que, com *Fluxo-floema*, Hilda Hilst inaugura “uma vigorosa linha de força” não só na sua obra, mas no quadro da literatura brasileira contemporânea.

O enredo de “O unicórnio” não é facilmente descrito, especialmente devido à fragmentação formal do texto e ao tipo de elaboração da narração. Há personagens que se deslocam para narrar em primeira pessoa, que ora funcionam como interlocutores do narrador, ora tomam o controle da voz narrativa. Essas vozes estão de tal modo interligadas e confundidas no texto que não é possível delimitar, muitas vezes, quem fala ou para quem. Há um predomínio da voz de uma narradora, que, após um conflito em uma refinaria de petróleo, volta para casa e percebe que se metamorfoseou em um unicórnio. Essa narradora-unicórnio demonstra necessidade de se expressar e de se comunicar, entretanto encontra obstáculos ligados a contextos de violência.

Quando *Fluxo-floema* foi publicado, em 1970, Hilda Hilst já possuía uma extensa obra poética, iniciada vinte anos antes, seguida por uma breve — porém, volumosa — produção dramaturgica, com oito peças teatrais escritas em apenas três anos, entre 1967 e 1969. Essa produção é muito comentada pela fortuna crítica da autora quanto à influência teatral exercida, especialmente, na sua prosa e na sua poesia posterior. Um dos primeiros críticos da escritora, Leo Gilson Ribeiro (1977) indica que vários temas prementes no seu teatro são alocados na prosa, como Deus, humildade, terror, miséria dos marginalizados, além de uma sociedade cruel, materialista e vulgar. Alcir Pécora (2015, p. 135) faz observação semelhante no artigo “O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica”, chegando a afirmar que, “de certo ponto de vista, o efeito mais importante de seu

teatro foi o de ensaiar a sua prosa”. Para Renata Pallottini (1999, p. 102), as peças de Hilda Hilst foram “escritas, claramente, sob o influxo das condições criadas pelo golpe militar de 1964”.

Essa investida dramatúrgica coincide com o início da produção narrativa, sob um contexto histórico ditatorial. Conforme anotações nos seus cadernos, preservados no acervo do Cedae-Unicamp (Cedae, s/d), Hilda Hilst começou os esboços do seu primeiro texto em prosa, “O unicórnio”, em 1968, ao mesmo tempo em que escrevia peças sob grande influxo de um contexto autoritário. O país passava pelos anos mais truculentos da ditadura civil-militar, período que tem sido estudado atualmente como um trauma político brasileiro. Marcos Napolitano, ao tratar da construção da memória do regime militar brasileiro, aponta uma primeira fase entre 1964 e 1974, citando os seguintes eventos para a identificação de um trauma na sociedade brasileira:

O golpe de Estado, a derrota do reformismo de esquerda, as vicissitudes do governo Castelo Branco (oscilando entre o legalismo e a construção da nova ordem autoritária), as primeiras dissidências liberais, a luta armada de esquerda, as manifestações estudantis de 1968, a censura prévia, a disseminação do terror de Estado como métodos repressivos após o AI-5 e o “milagre econômico”. A dupla derrota da esquerda, em 1964 e em 1973, quando a luta armada entrou em colapso definitivo, tornou-se um verdadeiro trauma político, o “fantasma da revolução brasileira”. (2015, p. 20)

É possível estabelecer relações entre a configuração formal da prosa hilstiana e o contexto histórico-político de privação de liberdade e de disseminação de violência, desencadeador de um trauma político. Para Jaime Ginzburg, alguns escritores brasileiros destacaram o caráter problemático e agônico da condição humana trazendo a problematização do externo para o interno, de modo a atingir a forma de suas criações. Isso porque, no contexto histórico brasileiro, “a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária. Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação” (GINZBURG, 2017, p. 215).

Na configuração de “O unicórnio”, é abalada, por exemplo, a construção do narrador, com o deslocamento de personagens para narrar em primeira pessoa. Esse procedimento ocorre pela relação dialógica entre aquele que narra e um possível interlocutor, muitas vezes não identificados por conta da ausência de sinais gráficos, como travessões ou

aspas, que comumente marcam as falas em um texto. Esse recurso formal fraciona o encadeamento do texto e promove uma quebra na linearidade da informação, desordenando o fluxo narrativo. Juarez Guimarães Dias (2010) nomeia esse procedimento como uma “proliferação de máscaras”, apontando que a prosa hilstiana rompe com a literatura mais tradicional porque impõe nela um fluxo verborrágico e fragmentado que destrona uma narrativa linear. O aspecto dialógico na prosa de Hilda Hilst, frequentemente comentado pela fortuna crítica, algumas vezes é relacionado à escrita dramática. Pécora (2003) afirma que o fluxo de consciência hilstiano é dialógico, teatral e metalinguístico, sendo recorrente o diálogo teatral com sucessão de crônicas e réplicas, permitindo que até o fluxo de consciência tenha uma forma dialógica.

Essa elaboração formal que incorpora características preponderantes de outros gêneros, como o aspecto dialógico-teatral, associa-se a temáticas que rompem com estruturas tradicionais de pensamento. Em “O unicórnio”, a sucessão de perguntas e respostas traz um tema considerado polêmico em uma cultura heteronormativa, o homossexualismo: “Ela amava as mulheres. Mas isso não tem importância e talvez não dê malignidade a ninguém” (HILST, 2003, p. 145). O texto incita uma reflexão questionadora de padrões sociais de julgamento, como imputar malignidade a uma mulher que ama alguém do mesmo gênero. É uma temática que revolve o modo de narrar, de maneira que a dúvida e o conflito fazem parte da estrutura do texto. Questões como “E ele?”, “E o irmão?”, “vai falar da mãe?” e “vai falar da sábia?” são exemplos de dúvidas e conflitos sobre a organização do enredo. Para essas perguntas, a resposta é: “quero falar mais dela”, insistindo sobre esse objeto do seu ponto de vista.

A voz de uma narradora é reconhecida pela desinência nominal de gênero: “Eu fiquei comovida” (idem, p. 147). Essa narradora tenta contar uma história que é, ao mesmo tempo, interrompida por perguntas e considerações que abrem margem para outras histórias ou tiram do centro essa “ela” sobre a qual quer falar. Esse movimento quebra a linearidade do enredo e, ao recorrer à metalinguagem, aprofunda uma ruptura com uma estrutura tradicional de ilusão de realidade: “A irmã era lésbica e o irmão pederasta? Isso tem importância? Não, não tem mas parece muita coisa numa estória, numa única estória. Mas é assim.” (p. 147). Depreende-se que a narradora, como escritora, procura uma forma de narrar uma “estória”, mas encontra obstáculos. Nesse caso, o fato de reunir personagens que tematizam o homossexualismo e a pederastia constitui um enredo polêmico, complexo ou com informações demais (“parece muita coisa numa estória, numa única estória”). São configurações formais e temáticas que confrontam posicionamentos autoritários e uma organização

tradicional e patriarcal. Nesse sentido, a narrativa hilstiana evoca uma crítica sociopolítica perceptível na própria configuração fragmentária, expressiva de uma desordem narrativa e social.

De acordo com Ginzburg (2017, p. 447), “o regime ditatorial no Brasil exigiu mudanças nas condições de produção literária, incluindo renovações de linguagem e rupturas com valores tradicionais”. O crítico literário acrescenta que um dos recursos utilizados na literatura do período para a realização de uma crítica política foi o descentramento do foco narrativo. No artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, o autor salienta que, na contemporaneidade, há uma presença recorrente desses narradores descentrados:

O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social — a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p. 201)

No texto hilstiano, o movimento de ruptura com o tradicional envolve o descentramento da narração em primeira pessoa. Deslocando-se a voz entre as personagens, desloca-se também a “identidade” do narrador, de modo a dar voz a personagens como a lésbica, a escritora e o unicórnio, por exemplo, configurados como narradores fora do centro heteronormativo. Essa crítica aos valores tradicionais de uma cultura explora a temática do gênero em diálogo com o gênero do texto. A narrativa questiona a forma de narrar: “Não, quero dizer, sim, vamos escrever essa estória. Você está cansada? É que na poesia é diferente, há toda uma atmosfera, uma contenção” (p. 145). A hesitação em “Não, quero dizer, sim” acentua uma insegurança ou não confiabilidade quanto à forma de narrar. A distinção entre poesia e prosa exprime um antagonismo entre contenção e descrição que não se soluciona na narrativa. Composta por blocos de textos e dois poemas em versos, a configuração formal de “O unicórnio” acomoda as contradições e questiona-as textualmente. Esse procedimento fragmentário é recorrente na prosa de Hilda Hilst. Desde Anatol Rosenfeld (1970), que prefaciou a primeira publicação apontando a fusão de gêneros como uma das características do livro, a fortuna crítica sobre *Fluxo-floema* põe em evidência essa tensão entre os gêneros literários — também chamada de “perversão de gêneros” por Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2010) e de “degeneração de gêneros” por Sonia da Silva Purceno de Andrade (2013).

As vozes em primeira pessoa corporificam essa tensão entre gêneros:

ah, mas este não é o meu tom, eu sei que poderia escrever ficção... mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando... Mas você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende? (p. 153)

Ao mesmo tempo que uma voz em primeira pessoa questiona se é uma ficção, outra voz toma a primeira pessoa para retrucar que, para além de “uma ideia antiga” de ficção, haveria outras possibilidades de narrar, expondo uma flexibilidade ante possíveis fronteiras tradicionais de gêneros literários. No trecho, o deslocamento das vozes ocorre sem marcação gráfica explícita, de maneira abrupta, em que o sujeito (“eu”) que está contando a história — e questionando a própria escrita — é, na sequência, mobilizado para o lugar do interlocutor (“você”): “mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando... Mas você tem uma ideia antiga de ficção”. O recurso da metalinguagem adensa o aspecto constitutivo da fragmentação na narrativa. É uma ficção com “enxertos”, conforme uma das vozes sugere no trecho anteriormente citado.

“Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coite, por exemplo, dentro de um prisma” (p. 148). Assim como o prisma decompõe a luz branca em diversas outras cores, a voz narrativa decompõe-se, ampliando as possibilidades de leitura. A imagem do prisma está ligada a uma “estória” multifacetada e polissêmica e se soma às palavras iniciais da narrativa, com a primeira pessoa deslocando-se nesse olhar fragmentado: “Eu estou dentro do que vê. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento” (p. 145). Os trechos revelam uma fragmentação do olhar. Ao mesmo tempo que a primeira pessoa é o ponto de vista ou se aproxima dele, é objeto do ponto de vista. Quando a narradora se define assim, com um olhar mutável e móvel, sugere uma perspectiva multifacetada e fraturada. Uma pergunta se impõe: o que fratura essa percepção? No trecho, observa-se que algo fere esse olhar: “Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento”.

Na sequência da narrativa, surge um dos maiores obstáculos para o ato de dizer reclamado pela primeira pessoa: “No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação” (p. 149). A imagem de um homem-massa remete à globalização e a um contexto sociopolítico autoritário, que dita que “é preciso ser homem-massa”, o que implica na subordinação a esse

tipo de cultura homogeneizadora, sugerida em “senão não há salvação”. A relação entre mundo globalizado e ordem autoritária vai sendo, cada vez mais, tensionada no decorrer do discurso narrativo: “Será que ser bom não é ser? É antigo ser bom. A época é de violência, de assassinato, de crianças delinquentes, de sexo” (p. 153). Essa imposição mencionada de se inserir em uma cultura de massa, ser homem-massa, em uma época de violência, configura-se como um obstáculo à liberdade de expressão da narradora. Percebe-se que ela, como escritora, é impelida a se inserir nessa cultura de massa, de uma época de violências, e a escrever de acordo com esse sistema, o que leva a outra pergunta: se não se adequar, a narradora-escritora é excluída, banida?

Ao tratar de escritores cujas obras caminham em direção oposta à do fascismo, Ginzburg argumenta que as representações de experiências humanas, com temáticas relacionadas a autoritarismo e violência, estão frequentemente marcadas “pela fragmentação e descontinuidade formal. Esses elementos são importantes para desfazer qualquer impressão de ‘normalidade’ que aos componentes de catástrofe da História se pudesse atribuir” (GINZBURG, 2017, p. 218). No texto literário hilstiano, o contexto violento provoca um conflito para a narradora, o que é potencializado pela fragmentação formal e também pelo deslocamento da voz narrativa. Por exemplo, no seguinte trecho, a primeira pessoa apresenta-se como o irmão pederasta: “Eu, o irmão pederasta, sou lúcido mas os acontecimentos me invadem” (p. 160). Depois, quem toma a primeira pessoa é uma narradora: “eu quero que você me abrace depressa porque daqui a pouco eu não serei mais a tua irmã, eu serei talvez integralmente por uns instantes o meu irmão pederasta, ou aquela outra que desejava santidade e sabedoria, ou essa que é boa, generosa, estúpida e safada” (p. 167). A narradora toma a voz em primeira pessoa no discurso dialógico para exprimir as possibilidades de mobilidade de vozes e, por consequência, de identidades.

O recurso narrativo do descentramento, apresentado por Ginzburg (2012), inclui um movimento para fora do centro heteronormativo e patriarcal. Essa concepção de descentramento permite um diálogo com um descentramento do próprio sujeito na contemporaneidade. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), desenvolve a ideia de que as identidades modernas estão entrando em colapso devido a mudanças estruturais nas sociedades no final do século XX. “Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (HALL, 2006, p. 9). Essa “perda do sentido de si” caracterizaria um deslocamento ou descentramento do sujeito, constituindo uma crise de identidade para o

indivíduo, tanto em relação a si quanto ao seu lugar no mundo.

Essa fragmentação no processo de identificação estaria ligada a mudanças estruturais e institucionais, promovendo um sujeito cuja identidade não é fixa, essencial ou permanente, conforme argumenta o autor. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (idem, p. 13). Por esse motivo, as identificações são continuamente deslocadas, o que tem relação com o processo de globalização e com sua influência sobre a identidade cultural. Neste trecho de “O unicórnio”, percebe-se uma crítica ao impacto capitalista:

E ela dirá: meus amigos, esta era minha irmã que arranhou para mim um emprego numa refinaria de petróleo, mas eu era poeta e apesar de ser hoje superintendente da companhia, nunca mais pude escrever com honestidade. Eu escrevo. AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO. Os irmãos sobem a escada. Seus corpos fazem um ruído: tec-ter, tec-ter, tec-ter, tecnologia e terror, tecnologia e terror (...) (pp. 176-177)

Na refinaria de petróleo, o som das máquinas é repercutido na narrativa por meio da onomatopeia “tec-ter”, ressoando as palavras “tecnologia” e “terror”, em uma união sugestiva entre globalização e violência. A primeira pessoa confessa: “era poeta e apesar de ser hoje superintendente da companhia, nunca mais pude escrever com honestidade”. Na sequência, diz escrever: “AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO”. Estabelece-se na própria linguagem o confronto entre escrever com dignidade e produzir com eficiência. A sequência em maiúsculas invade o padrão formal narrativo, colocando-se em realce, o que acaba por surtir um efeito de opressão, como se as atividades assinaladas em maiúsculas sobrepusessem uma liberdade de expressão na escrita (“nunca mais pude escrever com honestidade”).

Em uma cena seguinte, em um discurso, o conselheiro-chefe estabelece uma relação simplificadora para extrair uma moral da história significativa para o contexto. Ele conta que os filhotes de coelhos, ao nascerem, são pelados e cegos, pois têm seus ninhos em tocas profundas, mas os filhotes de lebres são peludos e aptos a cuidar de si, porque têm seus ninhos na superfície exposta do solo. Conclui: “Senhores, sejamos lebres e portanto astutos. Das profundezas só nos interessa o nosso amado produto. E viva a refinaria, companheiros lebres! Vivaaaaaaaaaaaaaaaaa responderam todos.” (p. 179). A defesa do conselheiro-chefe, agente de um mundo industrializado e estandardizado, é promover o culto ao produto e

a aceleração da produção, em uma manipulação de massa em direção à homogeneização, sendo esta uma das problematizações levantadas por Hall (2006) como consequência do processo de globalização. “Das profundezas só nos interessa o nosso amado produto” expressa o interesse em um posicionamento superficial, que valorize o produto em detrimento de um pensamento crítico ou questionador. Como reação ao discurso do conselheiro-chefe, a narradora, nesse momento coberta de cacos de vidros, toma consciência da agressividade:

consultem aí os computadores, as suas sentinelas eletrônicas, as suas mães também e vejam o que é possível fazer num caso de emergência. Eu não saio daqui enquanto não me medicarem de maneira decente, afinal, eu tenho tentado ser correta, afinal, eu não interrompi o discurso apesar de terem cuspidos vidro em todas as partes do meu corpo, e o fato de eu estar assim toda encharcada de suor, meus digníssimos senhores, é consequência do esforço de subir até aqui, de andar por esse chão liso demais. (p. 180)

A reivindicação da personagem mescla uma manifestação passível de ser relacionada a questões de segurança, a direitos trabalhistas e a um movimento contra a violência e a alienação sugeridas pela moral da história do conselheiro-chefe. Porém, é tomada como portadora de uma enfermidade contagiosa, e os cacos de vidro em seu corpo são considerados sarna. Diante da situação, precisa fugir para casa, onde trata das feridas com pomadas: “Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteira, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo” (p. 182). Ter a “linguagem simples” e “ser uma só” manifestam-se como impossibilidades. Quando a narradora afirma que deseja ser inteira, sobreleva-se o aspecto descentrado do sujeito, sem identidade fixa, nos termos de Stuart Hall (2006), além de estabelecer uma correspondência entre a sua fragmentação enquanto sujeito e a fragmentação da própria linguagem em relação ao contexto. Nessa perspectiva, em “O unicórnio”, narrador e expressão se mostram descentrados, deslocados e fragmentados, sob a opressão de uma perspectiva social hegemônica que responde à globalização, à cultura de massa e ao autoritarismo.

Há um momento na narrativa em que ocorre uma grande transformação referente à voz narrativa. Ao sentir avolumar-se, a narradora percebe que tem um corno e que se metamorfoseou em um unicórnio. Na sua casa, o conselheiro-chefe, a superintendente, assim como o zelador do prédio e um ajudante começam a derrubar a parede para tirar o unicórnio dali. As atitudes são violentas, invasivas e indicam um desejo de banir. Um vizinho reclama do estrago e anota cálculos para cobrar, potencializando

a agressividade do contexto capitalista. Enquanto isso, o unicórnio se mostra entusiasmado com a transferência para um parque, na expectativa de que poderia conhecer pessoas:

Estou muito comovido porque vou ficar pela primeira vez em contato com toda espécie de gente (...) eu sei que sempre foi muito complicado falar com as pessoas, mas em mim essa dificuldade não foi falta de amor, isso não, foi talvez a memória de certas lutas, a agressão repentina daqueles que eram meus irmãos, mas eu estou certa de que a maior culpa coube a mim, eu tinha uma voz tão meiga, tinha um rosto anêmico, um olhar suplicante e todas essas coisas fazem com que os outros se irrite, afinal ser assim é ser muito débil para um tempo tão viril como é o nosso tempo. Ora pipocas — um amigo me dizia — agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós queremos, agora é preciso matar, meu doce de coco, arranjar uma luger e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração. (pp. 190-191)

A enumeração “foi talvez a memória de certas lutas, a agressão repentina daqueles que eram meus irmãos” expressa uma ideia de causalidade quanto à dificuldade comunicativa da narradora-unicórnio. Essa memória de lutas é mencionada junto à necessidade da época de agredir, o que é enfatizado pela onomatopeia que caracteriza o som de uma arma: “tatatatatatatatata”. O termo “luger” pode se referir a uma pistola alemã considerada um souvenir da Segunda Guerra Mundial. Neste trecho, em que termos referentes à agressão se repetem, o tom da primeira pessoa é entremeado de culpa, confusão e abdicação. As vozes também se misturam. A narração em primeira pessoa do unicórnio desloca-se para a narradora, o que se nota apenas pelas desinências em “comovido” e “estou certa”, além da marcação gráfica “— um amigo me dizia —”, que cita a fala de outra personagem. No trecho, percebe-se que a liberdade de expressão, anteriormente reivindicada pela narradora, contrasta com o confinamento e o estado de confusão em que se encontra o unicórnio.

No texto hilstiano, a metamorfose da narradora em unicórnio configura uma não adaptação como homem-massa e, conseqüentemente, um processo de exclusão daquele que não se adapta. O estado de degradação, violência e exclusão do unicórnio cresce cada vez mais até o fim do texto. Ele conta que passa dias sem ver o zelador e, quando o vê, sofre ofensas e maus-tratos. O espaço para o qual foi levado é descrito como um quadrado imundo no parque, com chão de cimento e com muitas verduras podres ao redor. Essa descrição espacial envolve um ambiente confinado, de abandono, de violência e de privação de liberdade, o que

A construção fragmentária “eu acredito”, repetida tantas vezes, conjuga a necessidade de exprimir-se (“sabem, eu quero muito dizer que o que eu estou tentando dizer é que... eu acredito”) com a impossibilidade ou o impedimento de concluir esse ato. Nessa perspectiva, as motivações sociais advindas de um contexto autoritário e de um capitalismo agressivo atravessam a configuração textual, descentrando a primeira pessoa e fragmentando a estrutura narrativa. Assim, “O unicórnio” desencadeia, formal e tematicamente, uma reflexão política quanto ao sistema opressivo e homogeneizante que fratura a constituição do sujeito — e da narração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Sonia da Silva Purceno de. *A torre de capim de Hilda Hilst: o ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes*. 2013. 495 f. Tese (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CEDAE (Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio). *Arquivo de documentos de Hilda Hilst: 1916-2004*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo. Disponível em: <<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdffc4>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em “Fluxo-floema”*. São Paulo: Annablume, 2010.

GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In: *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 199-221, 2012.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada.” In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, p. 114-126, out. 1999.

NAPOLITANO, Marcos. “Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar”. In: *Literatura e Sociedade: Dossiê Memória e Trauma Histórico*, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, n. 23, São Paulo, pp. 230-243, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro”. In: *Antíteses*, Londrina, v. 8, n. 15, pp. 9-44, nov. 2015.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: Hilst, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 9-13.

RIBEIRO, Leo Gilson. “Apresentação”. In: Hilst, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p. IX-XII.

ROSENFELD, Anatol. “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. In: Hilst, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 10-17.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado — Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 145 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DHEYNE DE SOUZA SANTOS – Desenvolve trabalho de doutorado sobre relações entre a prosa de Hilda Hilst e a ditadura militar, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, com bolsa de pesquisa concedida pela Capes. Ensaio apresentado à disciplina “Aspectos da relação entre narrativa e memória na contemporaneidade”, ministrada pela Profa. Dra. Andrea Saad Hossne, no primeiro semestre de 2019. Contato: dheynedesouza@usp.br

“NADA DE ROMANCES, NADA DE DESCULPAS”:

NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA E DA MEMÓRIA EM ALEJANDRO ZAMBRA

— ISABELA CORDEIRO LOPES

RESUMO

Este ensaio procura investigar as estruturas ficcionais do romance *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra. Construída em torno de memórias de infância, testemunhos sobre a ditadura chilena e conflitos com o tempo presente, a narrativa elabora uma forma particular de dar dicção a traumas e experiências. O interesse deste trabalho se volta para a tensão entre ficção e não ficção, bem como para o uso de múltiplas vozes, artifícios e jogos na produção de um romance capaz de responder ao real por meio de uma imaginação intimista.

Palavras-chave: Alejandro Zambra; Escrita de si; Ficção contemporânea.

ABSTRACT

*This essay intends to investigate the fictional structures of the novel *Formas de volver a casa*, by Alejandro Zambra. Created around childhood memories, Chilean dictatorship testimonies and present time conflicts, the narrative elaborates a particular way of approaching traumas and experiences. This work is interested in the tension between fiction and non-fiction, as well as the use of multiple voices, artifices and games, in the production of a novel capable of answering to the real through an intimist imagination.*

Keywords: Alejandro Zambra; Self-writing; Contemporary fiction.

Formas de voltar para casa (2014) tem sua narrativa iniciada em março de 1985, no Chile, e termina em fevereiro de 2010, no mesmo país. O fio que a conduz de um ponto ao outro é a narrativa entrecortada de um desfazer e refazer da memória acerca do período ditatorial chileno e do presente difuso dos personagens: a partir do momento do pós-ditadura se estabelece a tentativa de traçar uma compreensão reformulada, ou atualizada, daquele momento histórico — processo de uma constante evocação e narração do passado a partir das demandas de um presente em conflito. Marca da escrita de Alejandro Zambra, colam-se a esta cena nacional e histórica relatos e conflitos mínimos de uma intimidade própria: relações familiares e afetivas, gestos da escrita, separação recente da ex-mulher, retorno à casa dos pais, reencontro com um amor pré-adolescente, cigarro, músicas, tentativa de entender o pai e a mãe. Misturam-se os dramas menores aos traumas herdados de uma dor que é mais nacional que pessoal, mas que não deixa de aderir aos indivíduos que, tendo crescido durante a ditadura chilena, só podem se entender geracionalmente, se não de todo, ao menos em parte a partir dela.

Falando a partir do pós-ditadura, os protagonistas que dividem a narrativa do texto têm em comum o fato de terem sido crianças e adolescentes durante a ditadura militar no Chile (1973-1990), um lugar de complexa identificação para eles que, à época, eram *personagens secundários* de um contexto nacional de trauma. Essa expressão, utilizada pelo próprio autor para nomear o primeiro capítulo, refere-se ao lugar da geração que, nascida no período do Golpe militar chileno, fez parte daquele momento histórico sem plena consciência política, social ou histórica, vendo os parentes conversarem sobre o que se passava, ouvindo dizer dos mortos e desaparecidos e assistindo a Pinochet na televisão. São os *hijos de la dictadura*, que não tiveram o protagonismo de seus pais no período — fosse no silêncio, na isenção, no medo ou na luta contra o regime. Agora, já adultos, e com acesso à memória nacional em elaboração, procuram tecer uma rede de memórias e de sentido para o que viveram e ainda vivem residualmente. Estabelecem-se, então, papéis para os personagens do “romance” que foi a ditadura chilena: os pais, protagonistas, os filhos, personagens secundários, figurando ao fundo:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-os e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o

romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer.
(ZAMBRA, 2014, p. 54)

Alan Pauls, escritor argentino da mesma geração de Zambra que assina a orelha do livro na edição brasileira, escreve que “os anos 70 no Chile são os anos do golpe de Pinochet, anos de terror e de sangue, mas são também os últimos anos que os filhos da década (...) associam à Vida, a vida verdadeira” (2014, orelha do livro). Vivendo como personagens secundários à ditadura, e ao mesmo tempo como protagonistas do período de formação, de jogos e aventuras, de uma vida que não cessou apesar do golpe, essa geração que agora completa seus quarenta anos se vê nesse sensível entre-lugar ao tentar se formular como chilena. O que a obra de Alejandro Zambra parece tentar fazer, por meio das duplicações, dos fragmentos e dos jogos com o leitor, é dar uma forma a isso.

Cabe então aos personagens secundários a tarefa tão documental quanto literária de contar essa história pela pesquisa e pela invenção, sem tentar com isso desfazer-se de seu papel ambivalente, mas incorporá-lo como condição inegável de seu processo de amadurecimento pessoal e coletivo. Partindo desse lugar, aí reside o trabalho dos personagens: indagar os pais incansavelmente; tecer uma rede de reminiscências e ressignificações, sob novos paradigmas, daquilo de que se lembram; apropriar-se destas e daquelas memórias na tentativa incessante de uma reconstituição da memória do passado, na intenção de uma construção de sentido para seu presente pós-ditadura. Tecem com isso uma narrativa que parece ecoar o gesto de Georges Didi-Huberman: interrogar as camadas de tempo passado até que este “venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento — à inquietude — de meu próprio presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67).

As respostas que *Formas de voltar para casa* nos oferece apontam com uma certa constância no sentido da ficção, da afirmação da forma romanceada da verdade biográfica dos sujeitos e do país; e não no sentido da desintegração perante o não dizer, como muitas vezes somos tentados a ler. O que o romance faz é responder a essas perguntas ensaiando uma resposta que só é possível pelo próprio exercício de responder; uma resposta que é, em última análise, jamais definitiva. Essa tentativa nada mais é que a ficção, a elaboração investigativa, incessante, experimentada, necessariamente incompleta e cheia de lacunas que não têm com o que serem preenchidas. E, justamente por isso, por essa dicção transversal da vida sob a ditadura e da vida apesar da ditadura, por sua superfície porosa de comunicação com o factual, por seu jogo com os papéis que atuam nos atos de escrita e leitura, *Formas de voltar para casa* é um rico

material de pesquisa e discussão de muitas das questões que se fazem latentes nos estudos contemporâneos acerca da ficção latino-americana.

Jeanne Marie Gagnebin, no capítulo “O que significa elaborar o passado?”, encontra em Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur diferentes caminhos, em contextos próprios, que levam a uma conclusão comum: a defesa de um “lembrar ativo”. Esta leitura da memória pretende ancorá-la mais no presente que no passado, evitando uma obsessão que instale no cerne do trabalho da memória a culpa, a justificação, a vergonha — os signos de um passado que não sai de si mesmo. Ou seja, reivindica-se, como postura política e pessoal,

um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

Ainda nesse sentido, Nelly Richard, voltada para o trabalho da memória e da narrativa cultural do Chile entre o período ditatorial e o pós-ditadura, observa que o exercício de reconstrução a que se dedica a memória, além de não acessar um repositório neutro e linear, é conduzido pelas demandas de reconstrução do presente:

El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme. (RICHARD, 2007, p. 197)

É em grande parte nessa chave de leitura acerca de um lembrar ativo que podemos analisar *Formas de voltar para casa*. O exercício da narrativa é de, a partir de um lembrar por vezes quase exaustivo, na interrogação dos pais ou na tentativa de reconstrução de lembranças entrecortadas, no lançamento de uma nova luz sobre acontecimentos que antes não tinham qualquer sentido maior, na escrita sobre sua impossibilidade de se separar do texto, enfim, na tarefa de uma memória inquieta, dar forma ao presente de adultos que, na casa dos quarenta anos, começam a procurar preencher os vazios de suas histórias.

Ora, reside aí um movimento entre o artificial e o real, que procura deslocar um em direção à explicação do outro, não em um sentido re-

ducionista, mas em uma dupla reabilitação. A literatura, no exercício de memória (um *narrar* o passado), parte do real como matéria para a ficção, ao mesmo tempo em que empresta sua ficção para, sob as demandas daquilo que lhe é contemporâneo, esclarecer as temporalidades que estão em jogo. Nessa relação de vice-e-versa a literatura se ancora ao seu presente; e também por esse ancoramento é capaz de articular-se com seu próprio passado.

Se neste trabalho de memória presentificada está posta uma relação entre a ficção e a realidade, cabe observarmos a que real Zambra remete, e o que é desmascarado nesse exercício ficcional — desmascarado ou, muitas vezes, escondido e sugerido. Ora, estão em jogo aqui tanto o próprio real quanto sua elaboração literária. As complexas aproximações e não coincidências entre realidade e ficção, experiência e representação, em *Formas de voltar para casa* se deslocam da trama narrativa para a estrutura formal do texto, presentificando no ato da leitura um dilema que, se está posto na própria matéria do real, certamente está também no exercício do leitor de tentar decifrar seus narradores, colar as passagens cronologicamente umas às outras, enfim, ler.

O TEXTO, SEUS DUPLOS E O TERCEIRO

São quatro as partes do livro: “1. Personagens secundários”, “2. A literatura dos pais”, “3. A literatura dos filhos” e “4. Estamos bem”. Cada uma é preenchida por uma série de fragmentos, às vezes divididos pela paginação, às vezes por separadores gráficos, e que compõem, de forma mais ou menos linear, suas diferentes narrativas. Essa organização, atrelada a um texto cuidadosamente costurado, faz com que a obra funcione como um interessante jogo de espelhos. Isso porque há uma correspondência intercalada entre as narrativas: enquanto as partes 1 e 3 formam um romance (chamada aqui de narrativa ímpar), as partes 2 e 4 formam um diário (narrativa par). O texto, que parece um simples romance quando o abrimos, acaba por revelar uma experimentação cada vez mais complexa na medida em que começamos a nos empenhar no jogo proposto.

Ao mesmo tempo, um outro jogo de espelhos está posto, *mise en abyme*: a narrativa ímpar é um romance que está sendo escrito, descobrimos depois, pelo narrador das partes 2 e 4 — processo que vislumbramos no decorrer da leitura, acessando os bastidores da escrita, constantemente metarreferenciada. Assim, a narrativa de capítulos ímpares é contida pela segunda, cujo narrador é o escritor do romance. Esse embaralhamento das partes e narradores nos remete à imagem de dois espelhos, colocados um em frente do outro: o reflexo original, aquele da verdade que é

representada e replicada, se perde em meio às suas múltiplas reflexões, uma feita da outra.

O narrador bipartido cinde com a ideia da univocidade narrativa — não é uma voz que narra a história de vida dos personagens; são duas. Ambas, entretanto, vêm de um mesmo lugar, de um mesmo personagem-autor: um autoficcional, o narrador da parte ímpar; e outro autobiográfico, o narrador daquilo que nos remete a um diário nas partes pares — narrador este que, circularmente, se autoficciona na narrativa paralela. Pensar essas imagens associadas à narrativa que Zambra desenvolve pode ser um caminho frutífero para entender as implicações estruturais e teóricas do texto de *Formas de voltar para casa* em sua articulação das próprias noções de verdade e representação, colocando-as em evidência em uma narrativa que as trata, pelo menos, como ambivalentes, de um ponto de vista relativizante.

A ideia da univocidade narrativa é primeiramente cindida, então, não pela polifonia de muitas vozes trazidas à horizontalidade do texto, mas pela pluralização do indivíduo, capaz de desdobrar-se literariamente em mais de uma narrativa, ambas tão críveis quanto duvidáveis e muito facilmente confundidas entre si — tanto pelo leitor quanto pelos próprios narradores. Isso se coloca já de início no primeiro parágrafo da segunda parte, quando vemos que tudo o que lemos até então é uma ficção criada no interior do texto:

Pouco a pouco avanço no romance. Passo o tempo pensando em Claudia como se ela existisse, como se ela tivesse existido. No começo eu duvidava até do seu nome. Mas é o nome de noventa por cento das mulheres da minha geração. Faz todo sentido que se chame assim. Além do mais, tem um som agradável. Claudia. (ZAMBRA, 2014, p. 51)

A ruptura aprofunda-se e os espelhos adensam-se quando nos damos conta de que o texto assumidamente ficcional, ou autoficcional (o texto das partes ímpares), é tirado da vida do próprio autor Alejandro Zambra. Nada na narrativa aponta para isso, para além de seu intimismo e de sua estrutura enviesada — não há coincidência de nomes (são, ademais, protagonistas anônimos que escrevem), nem paratextos indicativos da proximidade da vida de Zambra com a vida do personagem que cresceu em Maipú (na realidade, o livro é classificado como *ficção chilena* pela editora). O fato transparece fora do texto: em entrevistas com o autor, em comentários da crítica, em breves biografias; não é, por isso mesmo, um elemento internalizado pela forma do texto de integralmente, ainda que esteja aí e tenha consequências concretas no próprio funcionamento do romance.

Essa autobiografia transversal, por assim dizer, é compreendida pelo próprio autor como a exploração de um vínculo indelével entre o público e o privado:

Interessa-me o vínculo entre eu e os outros. Essa barreira que se move todo o tempo. Nenhuma experiência é totalmente pública. Nenhuma experiência é totalmente privada. Quero explorar esse limite. (...) Chega um momento em que se preocupar com a fronteira entre ficção e realidade é irrelevante. Às vezes me pergunto: para que inventar? Para me proteger? Mas de quê? Isso nasce da ideia de ficção como “mentira”. É quase impossível falar sem ficcionalizar. Talvez se coloque demasiada ênfase numa ideia simplificada de realismo, como se não passássemos várias horas do dia sonhando. (ZAMBRA, 2015)

Até mesmo este comentário de Zambra, feito em uma entrevista, remete a um certo embaralhamento entre a figura do autor e a voz do romance, e soa bastante familiar para quem leu, na voz do segundo narrador: “o livro é meu. Não poderia deixar de aparecer. (...) Já tomei a decisão de não me proteger” (Zambra, 2014, p. 78). A sobreposição das vozes e o questionamento acerca da ideia de ficção — é uma forma de verdade? é uma forma que pertence ao real? — são questões que ultrapassam e atravessam a obra de Zambra. Torna-se parte de sua narrativa a ideia proposta por Reinaldo Laddaga (2013, p. 60) de que “é possível que o mais interessante que um escritor tenha a oferecer seja um informe, completo ou esboçado, da vida do escritor, junto talvez com a mostra parcial de suas produções; porque nele reside uma forma particular de beleza”.

Assim se constrói *Formas de voltar para casa*: uma narrativa ficcional, que não tenta ser outra coisa senão isso, mas que aponta para um real interdito por meio de sua ficção, feita de “coisas que não se inventam” (Zambra, 2014, p. 150). A autoficção que coloca em paralelo o narrador da parte par e o autor Zambra é cifrada, escondida do leitor; aquela entre o narrador par e o ímpar, entretanto, é exposta ao máximo, a ponto de ambos se misturarem irremediavelmente, as cenas de um pertencendo aos poucos ao outro, aos olhos de quem lê. A validação do real como uma fonte necessária, e talvez a única possível se dá, mais uma vez, obliquamente. O que ganha mais força na narrativa, por essa forma de jogo de duplos, é a ficção; é ela que é reforçada, verificável dentro de si mesma, ciente de seus limites e ainda mais ciente de seu poder de restauração de algo da memória.

Se há um embate entre o real e a ficção, é a ficção que surge com mais força e dinamismo nessa obra de Zambra. Mas isso não é, para o

autor ou mesmo no seio de seu texto, uma afirmação irrestrita do poder ou da possibilidade de narrar. Pelo contrário, a ficção emerge para reforçar o impossível do real, um real vivido no e pelo trauma da ditadura chilena, em um processo de redemocratização de uma dificuldade angustiante. O que há de narrável nessa experiência? Esta pergunta, que repetimos a partir de Benjamin, quando este afirma a privação moderna da faculdade de intercambiar experiência (cf. 1987, p. 198), atualiza-se nos contextos latino-americanos em que nos situamos com este trabalho. Por colocar em questão a noção de sua própria ficcionalização, Zambra parece dizer que a única forma de representar o irrepresentável é lateral e íntima. Não é a representação mimética, é a representação do irrepresentável, a narração do inenarrável. Essa sim é possível, pela via do jogo, da reflexão da reflexão, ao ponto do indefinível entre representação e real.

FALAR DOS OUTROS, FALAR POR SI

O atrelamento da narrativa à intimidade dos narradores, sempre em primeira pessoa, e à própria figura de Zambra, obliquamente autobiografado no interior da narrativa, nos leva à acalorada questão das escritas de si na contemporaneidade. O esforço de encontrar aproximações e afastamentos da obra com relação às muitas classificações do grande campo das *escritas de si* (a autoficção, o romance biográfico, a narrativa de testemunho e a narrativa de filiação, para citar algumas) é interessante tanto como exercício crítico quanto como maneira de dar forma à literatura que emerge de um contexto especificamente latino-americano pós-ditadura. Sem aderir necessariamente a nenhuma das classificações, cabe partirmos da ideia do indecível e da impossibilidade do relato a partir da narrativa que, possível ou não, temos em mãos. A riqueza de trabalhar em conjunto estas críticas e o romance de Zambra é o lugar de indefinição e tensionamento em que esse gesto nos coloca, e é daí que podemos discutir.

É a partir desse lugar de debate acerca do ficcional que uma discussão dessa intrigante obra pode encontrar um terreno fértil, levando-nos, como críticos e também como leitores, a uma nova questão: o que é a ficção possível de ser feita com essas *coisas que não se inventam*? Ou seja, como ela se ordena, em forma e matéria literária, e de que maneira toma deste material não inventado em sua narração? E então: o que se produz quando uma primeira pessoa tão íntima tenta dar conta, em sua própria voz, daquilo que a ultrapassa, temporal e coletivamente?

“Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, termina-

mos sempre contando nossa própria história” (Zambra, 2014, p. 99). Ao assumir não falar pelos outros, o narrador do romance joga com uma dualidade que está no cerne da obra e que reflete muito da forma com que esse sujeito contemporâneo procura lidar com esse outro que o constrói. Enquanto entende que sua voz não dá conta de soar a partir de todos os lugares e, principalmente, do lugar de quem teve famílias mortas e exiladas, ele também parte da compreensão de que as histórias dos outros são uma forma de chegar à sua própria.

Antes da violência de compartilhar algo que não é seu, entretanto, esse gesto é melhor lido como uma tentativa de lidar com o outro, de constituir um espaço em que o outro possa falar sem ser mediado, ou falar por meio de uma mediação de generosa escuta, e, nesse movimento, dar os contornos do mundo em que esse sujeito-narrador vive. Em lugar de falar pelos outros, o esforço do texto parece ser o de falar *com* os outros e, por vezes, a *partir* dos outros, o mais horizontalmente possível, tornando a estrutura de percepção dos outros a própria estrutura da obra.

O narrador duplicado é “filho de uma família sem mortos” (p. 98), filho de pais que se abstiveram de posicionar-se contra ou a favor do autoritarismo de Pinochet; não carrega em si, portanto, as cicatrizes familiares com relação a esse período senão lateralmente — pelo silêncio que percebia dos pais que tentavam proteger sua inocência de criança, ou pelo confronto posterior, na demanda de um posicionamento não reacionário, ou de um certo heroísmo que não vê nas figuras paternas. Quem viveu diretamente, aqueles por quem não pode falar, são sua amiga Claudia, filha de pai militante e exilado; seu professor que se esconde debaixo da mesa em pânico quando ouve um estampido, traumatizado; o próprio pai de Claudia, Raúl, a quem segue pela cidade sem saber da clandestinidade de suas atividades. Ao narrá-los, abre-se o espaço para que esse indizível, bloqueado pelo trauma e pelo desconhecido, possa comunicar sua condição de impossibilidade.

Formas de voltar para casa, nesse sentido, é uma narrativa que procura contar a vida dos outros para encontrar nelas a própria vida — a do narrador e também a da narração. A ideia de que a escrita de si é um meio de escrever sobre um todo é recorrente na crítica, e observam-no Josefina Ludmer (2002), Reinaldo Laddaga (2013), Dominique Viart (2008), entre outros. Descrevem assim narrativas que, falando de si de maneira não ensimesmada, remetem em maior ou menor grau a algo que os ultrapassa — sua geração ou a anterior, um trauma coletivo, como a Segunda Guerra Mundial ou as ditaduras, problemas próprios do tempo e dos sujeitos que o compartilham. É junto a estas obras que podemos situar a obra de Zambra, tanto pelo

que já foi discutido até o momento quanto pelos desdobramentos dessas teorias acerca do contemporâneo.

Josefina Ludmer, ao tratar de uma literatura que emergia na Argentina dos anos 2000, crivada de questões que compartilha com a literatura mais recente de Zambra e outros autores latino-americanos, propõe que: “las formaciones culturales del tiempo, subjetivadas en la literatura, terminan no solo con la separación público y privado, sino también con la separación entre realidad y ficción.” (2002, p. 18). A estrutura de *Formas de voltar para casa*, profundamente aliada a seu texto e a seus temas, privilegia um atrelamento aguerrido entre essas camadas de realidade e ficção, como vimos até agora, e também, e muito em decorrência disso, entre público e privado. Ora, um texto que se situa, por necessidade e compulsão, no interstício entre eu e nós, para, por um chegar ao outro, só pode fazê-lo por uma posição narrativa radicalizada — no caso da obra, por um narrador duplo, metarreferencial, em uma primeira pessoa ao mesmo tempo autoficcional, autobiográfica e ficcional, três processos a que temos acesso ao longo da leitura.

“A figura de alguém que se mascara, mas cuja máscara fica fixada de maneira imperfeita e deixa ver as feições que deveria cobrir, ou alguém que empoa o rosto às pressas, de tal modo que o branco da maquiagem fica pontuado por fragmentos de pele repentina”. Assim Reinaldo Laddaga (2013, p. 52) descreve o autor-narrador de muitas dessas narrativas contemporâneas com forte teor biográfico, caracterizadas por um hibridismo próprio e cada vez mais frequentes.

O autor considera que aí nasceria um subgênero: uma narrativa de um escritor que se apresenta ao público por meio de seus personagens, sem distinguir-se plenamente deles. Ambos, autor e personagens, e também autor e narrador, “vivem em mundos sem fronteiras que podem descobrir ou em coordenadas que encontram em seus mapas, e que ao se encontrar improvisam os mecanismos pelos quais edificam frágeis e passageiros mundos comuns” (idem, p. 60). Finalmente, conclui, isso se dá pelo reconhecimento de que aquele que escreve o faz a partir de um lugar singular dentro do espaço social e histórico, e que é um alguém parcial e “insuficiente”, cujo esforço textual parte unicamente dessa sua condição no mundo.

Beatriz Sarlo fala de uma *guinada subjetiva*, observada nas produções culturais e intelectuais contemporâneas, que restituem, na contemporaneidade, a “razão do sujeito”, trazendo-a ao centro. Caracterizam-se, portanto, na literatura, por uma “primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, p. 19). É nessa tendência,

a mesma observada por Reinaldo Laddaga, que podemos tanto situar o romance *Formas de voltar para casa* quanto investigar classificações pelas quais este desliza, forçosamente lacunar, forçosamente dividido.

Ora, se o escritor vem ao centro do texto, mesmo que caminhando pelas margens, e com isso coloca também no centro sua singularidade social e histórica, que lugar é este que ocupa no mundo e porque realiza a ficcionalização deste lugar? O que Alejandro Zambra realiza, dentro do jogo de espelhos, é a produção de uma amálgama, um gênero híbrido, certamente contemporâneo. Este hibridismo é o que nos interessa aqui e, a partir do subgênero pensado por Laddaga, pode nos levar a refletir a respeito das aproximações de *Formas de voltar para casa* com relação a outras duas formas contemporâneas das escritas de si — algumas das acepções do polêmico termo autoficção, assim como o nascente *récit de filiation*, traduzido para o português como “narrativa de filiação”.

O primeiro é a autoficção especular, desenvolvida por Vincent Colonna, em sua tipologia. Seria uma fabulação de si fundamentada nas formas do livro dentro do livro e no autor refletido dentro da obra — a *mise en abyme* e a metaficção. Dessa forma,

O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53)

Não é de se admirar que a metáfora do espelho retorne, mais uma vez, a esta análise: ela dá conta, justamente, das relações entre real, ficcional, representação e verdade. A percepção da impossibilidade de se representar totalmente na literatura — a si mesmo ou à realidade — é um aspecto fundamental para a concepção dessas narrativas contemporâneas. É desse gesto de colocar em xeque a representação que surge a necessidade de colocar o representado no interior da ficção, mesmo que pelos cantos, atrelando irremediavelmente suas existências.

É este, em grande medida, o narrador das partes pares, que se autoficciona no romance das partes ímpares. Um narrador que conta a vida de Eme, sua ex-companheira, através da personagem Claudia, que é também Carla, uma amiga de infância; e que conta a si e aos pais também nesse processo, inventando boa parte do que lembra. Consciente desse processo, parece um imperativo da narrativa expor as indefinições recorrentes entre lembrar e escrever. Rememorar, escrever mesmo quando não se consegue — estas questões parecem emergir no texto como o único

meio de escrever. Seu processo e suas lacunas estão à mostra e devem estar, como se o narrador-escritor instalasse um espelho no interior da escrita do livro. Como diz Reinaldo Laddaga (2013, p. 49): “Eu me constituo ao me exibir”. Também assim se instala a figura do autor Zambra na narrativa, mesmo que, talvez, ainda mais lateralmente, ainda mais em *algum canto da obra* — mas lá.

A segunda definição que podemos pensar para cá é a da narrativa de filiação: termo cunhado por Dominique Viart para tratar de uma produção literária tipicamente pós-guerra na França, pode ser trazido para o contexto latino-americano e chileno, conservadas as especificidades de cada um desses espaços de trauma e redefinição coletiva e individual tanto por meio de políticas de memória quanto, no que nos interessa aqui, por meio de uma elaboração estética. Viart descreve essa literatura como uma narrativa de forte teor autobiográfico (sem sê-lo, entretanto), onde a narração do outro, na figura dos pais ou daqueles que antecedem o sujeito, é “le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage” (2008, p. 80). Um gênero que não se adequa inteiramente ao modelo do romance, a narrativa de filiação é, para o autor, um misto de registros fundados sobre a investigação da memória de si com relação à infância e à vida dos pais. Seria uma narrativa situada em um entre-lugar:

Le texte s’accommode mal du modèle romanesque, et cherche à trouver une forme qui lui soit propre, hors du traditionnel cheminement autobiographique (...). Cette forme sera justement celle du récit de filiation qui traite avec le roman par la fiction que parfois il est obligé de construire et avec l’autobiographie par les dimensions factuelle et intime qui sont les siennes, sans jamais s’y résorber pour autant. (idem, p. 81)

O que torna este subgênero problemático e interessante de ser estudado é, a partir da assimilação desses elementos constitutivos, seu uso transversal da forma romanesca e da forma autobiográfica, biográfica ou mesmo histórica. O que as une, irremediavelmente: uma subjetividade evidenciada, centralizada em uma experiência pessoal e ao mesmo tempo irredutível a esta única pessoa que escreve. Neste jogo tenso de narrar a vida traumatizada, circunscrita em um contexto amplamente historicizado, o preenchimento destes silêncios sociais e históricos se dá, na descrição de Viart, por meio da ficção. “Le récit de filiation est aussi contraint de suppléer au manque d’information par l’exercice de l’imagination, et doit avoir recours à la fiction” (2008, p. 98) — assim, a imaginação e o artifício ficcional seriam instrumentalizados pela investigação da memória.

Em um encaixe imperfeito, também aqui *Formas de voltar para casa*

parece se encontrar: seu empenho de lembrar-se é reiterado, é o exercício pelo qual se atrela à escrita e pelo qual, se é possível falar nesses termos, liberta-se, ao mesmo tempo em que se dá conta de sua incontornável ligação com a história nacional e paterna. “Suponho que eles simplesmente têm que comparecer. Receber menos do que deram, assistir a um baile de máscaras sem entender muito bem por que estão ali” (ZAMBRA, 2014, p. 79), diz o narrador a certa altura, a respeito de seus pais, logo após afirmar categoricamente estar escrevendo uma ficção.

Mais adiante, o mesmo narrador diz: “Vou escrever um livro sobre vocês, digo, com um sorriso desenhado na boca. Não posso acreditar no que acaba de acontecer. Me incomoda ser o filho que volta a recriminar, uma e outra vez, seus pais. Mas não posso evitar” (p. 125). Esta cena ocorre ao fim de um diálogo, duplicado no romance: é uma conversa à mesa de jantar na qual os pais fazem pouco caso do peso da história de Raúl e de Claudia. O filho conta-lhes a história “porque alguma coisa espero, alguma coisa procuro” (p. 125), e nisso está o gesto que preenche o livro.

Sua busca por sentido encontra na narração e na exigência da memória um espaço comunitário que, por sua vez, não lhe devolve resposta, compreensão ou mesmo laços. O espaço comum está esvaziado, e aos *hijos de la dictadura* resta um caminhar tateante por este semilugar. Mas também é justamente pelo caráter precário em que se encontram que autores como Zambra reabilitam a narração da memória: pela assimilação de sua ambiguidade, pela inclusão de discursos pouco ouvidos (como o de uma classe média direitista que apoiou silenciosamente o regime), pelos jogos de ficcionalização. Estes últimos embaralham as noções de autoridade, origem e verdade de maneira que evidenciam problemas como os considerados aqui. Ao mesmo tempo, também ensaiam alguma forma de resposta a um tipo de paralisia próprio de quem vive as consequências do regime militar e da redemocratização: são autores (Zambra e seus personagens escritores) que se lançam a narrar histórias “anti-épicas”, sem grandes morais, preenchidas de silêncios e que, por este gesto, chegam um pouco mais perto de narrar uma experiência coletiva e sem um final feliz, em processo constante de significação.

Ora, ambas essas formas literárias debatidas, a autoficção especular e a narrativa de filiação, ao lidarem com as complexidades do testemunho e da voz do eu, em uma narrativa que se projeta para além de si mesma, através de personagens-narradores que também o fazem, nos fornecem estratégias de leitura para olhar para as imagens refletidas nesse jogo que Alejandro Zambra cria. O que talvez seja a maneira mais interessante de trabalhá-las, como se tentou brevemente aqui, é colocá-las lado a

lado, encontrando o que é produzido pelo choque entre elas, sem nunca sobrescrever com este gesto o romance de que tratamos.

A FICÇÃO QUE RESTA

No início desta análise, procurou-se ensaiar um lugar para o que seria *Formas de voltar para casa*, naquilo que viemos vendo até aqui como uma espécie de reabilitação da narrativa, uma afirmação da necessidade da literatura a partir de sua quase impossibilidade. Além desse aspecto, a obra parece também afirmar a narrativa como uma forma possível (talvez a única dentro daquele espaço que é ficcional), de reabilitação dos sujeitos, que se constroem, e a seu entorno, por meio da narração de algo inenarrável. Uma relação dupla, em que a ficção emerge como mediadora entre sujeito e coletivo, e também entre si própria e a realidade externa ao texto, que adentra seu espaço de forma constitutiva.

Tudo em *Formas de voltar para casa* pode ser autobiográfico; tudo ali pode também ser ficcional. É o espaço do testemunho instaurado no interior da obra, em um caráter sob muitos aspectos performático, maquiado pela primeira pessoa, pela narrativa especular e pelo embaraçamento biográfico.

A verdade ficcional é intrínseca ao seu próprio ambiente ficcional, e não pretende aderir-se ao discurso historiográfico senão lateralmente. Nisso está, talvez, a maior riqueza das narrativas literárias que tratam do período ditatorial e pós-ditatorial na América Latina: ao se permitirem fortemente subjetivas, autobiográficas até, e fazerem do trabalho da memória testemunhal seu material ficcional, e por se afirmarem irrestritamente ficcionais, constroem uma narrativa híbrida, aberta à recepção, e contrária, necessariamente, à noção de uma univocidade perante a verdade da memória, dos sujeitos e da sedimentação do passado. Narrativas literárias, por fim, que dizem:

Recordamos, mais propriamente, os ruídos das imagens. E às vezes, ao escrever, limpamos tudo, como se desse modo avançássemos para algum lado. Deveríamos simplesmente descrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais. Por isso mentimos tanto, afinal. Por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro ilegível e genuíno que traduzimos, que traímos pelo hábito de uma prosa passável. (ZAMBRA, 2014, p. 144)

Em um momento em que o sujeito está em crise, e o coletivo, dilacerado pelo trauma nacional da ditadura de Pinochet, o texto de Zam-

bra tenta reabilitar-se pela narrativa da memória familiar e íntima. As experiências de que os textos ficcionais tratam são pessoais, íntimas até, tratadas com um misto de melancolia e humor: cotidianos, relacionamentos, separações, relações desgastadas entre pais e filhos, infância e adolescência — elaborações que colocam sempre em questão uma sociedade que tenta se dar sentido e pertencimento. Nessa busca, entretanto, a narrativa parece engendrar algo do narrável pela via do mínimo: a narração tradicional de que Benjamin fala em “O narrador” (1987) não é restituída, mas é em parte reabilitada pelos restos fragmentados de sujeitos que tentam se recuperar, aprendendo a dizer-se indivíduos em sociedade, e a partir dos quais se elabora a tentativa de uma outra forma de narrar. Quando a experiência coletiva é interdita, a experiência particular é o meio para se chegar a ela, criando sentido para o eu que narra e para sua geração.

Por fim, o texto parece ir se desfazendo lentamente, se pulverizando com suavidade diante dos olhos de quem lê. A narrativa da primeira parte, relativamente linear, conta o arco de uma história, uma passagem de infância que, com suas digressões, não traz o desconforto da incompletude radical. Ao longo das páginas, a linearidade vai desaparecendo, dando lugar a um texto instável, movido mesmo, que o narrador-escritor parece não poder controlar. Talvez nem o queira, ou não possa. Já mais ao final, os trechos pulam de um tema a outro, de uma cena a outra, em um movimento que conseguimos seguir, mas que para tal, temos de pular junto, traçando o caminho no ar. As breves dezoito páginas da parte 4 oscilam entre diálogos, poemas, cenas lembradas, ações do presente, idas e voltas na escrita do romance que o narrador luta para concluir. Termina com uma data e um lugar: “Santiago, fevereiro de 2010” (Zambra, 2014, p. 157), ancorando-se ao presente.

Este gradual esfacelamento da narrativa, rumo a um não dizer, ou a um dizer reduzido ao mínimo, reforça, circularmente, os aspectos de impossibilidade de uma univocidade narrativa que desse conta do relato, de um texto linear sobre o passado e mesmo sobre o presente; privilegia, por fim, uma narrativa calcada nos percursos da memória — espelhada, instável, paciente, perscrutadora, parcial, manchada.

Com sua estrutura de artifícios, com a voz instável de uma memória que joga a todo o tempo com suas idas e vindas, com, por fim, sua conciliação não pacífica com o próprio tempo, não há uma recusa da literatura, ou da tentativa de narrar a experiência: há uma renovação da literatura por meio de seu próprio exercício, em uma forma singular de experimentar o real no fictício. O desmascaramento ou a transformação do real se dão, aqui, por meio de uma experiência radicalizada da lite-

ratura em responder à questão que motivou esta análise: o que é fazer literatura em um tempo, e também através de uma experiência que não são apenas alheias ao literário, como também avessas a ele? E o que vem depois disso?

Em um texto que declara: “descubro que isso era tudo: recordar as imagens em plenitude, sem composições de lugar, sem maiores cenários. Conseguir uma música genuína. Nada de romances, nada de desculpas” (p. 154), descobrimos por fim que, sim, há romance — uma forma híbrida e limiar de um romance. Mas talvez não haja desculpas, não muitas, afinal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: Noronha, Jovita (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LUDMER, Josefina. “Temporalidades del presente”. *Margens/Márgenes*, n. 2, p. 14-27, dez 2002.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

VIART, Dominique. “Récits de filiation”. In: Viart, Dominique; Vercier, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. “Escritor Alejandro Zambra usa a autoficção para entender o passado”. [Entrevista a Antonio Gonçalves Filho]. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, [s.p.] 20 jul 2015. Disponível na internet.

ISABELA CORDEIRO LOPES – Desenvolve trabalho de mestrado sobre ficção contemporânea na obra de Alejandro Zambra, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, como bolsista CAPES. Este ensaio foi apresentado à disciplina “Aspectos da Relação entre Narrativa e Memória na Contemporaneidade”, ministrada pela Profa. Dra. Andrea Saad Hossne, no primeiro semestre de 2019. Contato: isabelacl@usp.br.

A NEGRA FULÔ DE JORGE DE LIMA EM SETE REFRAÇÕES: ESTUDO DE TRADUÇÃO COMPARADA

— DANIEL SOUZA SILVA

RESUMO

Partindo da recepção mais imediata do poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, discute-se, à luz dos estudos de André Lefevere, a manipulação da fama literária e a tradução de marcadores de especificidade cultural incrustados na história e na literatura brasileiras. Para tanto, apresenta-se uma análise cruzada de sete reescritas refratadas em três línguas neolatinas, comparando-se os resultados semânticos entre si e com a discussão historiográfica e sociológica vigente.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Poesia brasileira; Jorge de Lima; Literatura Comparada; Literatura e História.

ABSTRACT

Starting from the more immediate reception of the poem “Essa Negra Fulô”, by Jorge de Lima, we discuss the translation of markers of cultural specificity embedded in Brazilian history and literature, using André Lefevere’s research on the manipulation of literary fame as a reference. To do so, we analysed seven rewrites in three neolatin languages, comparing the semantic results with each other and with the historiographical and sociological discussion.

Keywords: Translation Studies; Brazilian Poetry; Jorge de Lima; Comparative Literature; Literature and History.

I.

Pelo lugar que ocupa nas antologias e nos manuais de ensino médio, pela música memorável dos versos, pelas questões de cunho histórico e sociológico que suscita, pela recepção entusiasmada que teve ao longo do século passado, gerando desde traduções para línguas distantes, como o húngaro, até adaptações musicais, passando pela ilustração de Lasar Segall em edição de luxo, e mesmo pelas paródias da nova poesia negra brasileira, não seria exagero dizer que o poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, faz-se digno de uma biografia própria, tal como a célebre “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, ou “No meio do caminho”, de Drummond, autor que efetivamente compendiou a recepção do poema em 1967.

Antológica, a narrativa popular consagrou, no cânone da poesia modernista brasileira, o imaginário nordestino mítico dos banguês, com as opulentas habitações coloniais repletas de escravos, da “negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português”, e da negra “penteando a sinhá branca nas redes” e “amamentando o menino branco” (LIMA, 2002, p. 61). As imagens correspondem aos “ambientes em que [o negro] demorou desde sua vinda para o Brasil” (idem), segundo o próprio Jorge de Lima em carta a Lasar Segall de 10 de fevereiro de 1944, listando, ainda, os navios negreiros, as senzalas e os terreiros. O alagoano explicitava ao pintor, na ocasião, os assuntos de *Poemas negros*, que viria a ser ilustrado justamente por Segall para a publicação em 1947. Abundante nas compilações nacionais (e internacionais) de poesia brasileira, a composição já foi definida como a realização poética da ideia de democracia racial de Gilberto Freyre, dando “a impressão de saltar diretamente das páginas de *Casa Grande & Senzala*” (CAMILO, 2014, p. 178). Sendo a obra de Freyre posterior ao poema, talvez seja só impressão mesmo.

Chegando “já faz muito tempo”¹ ao banguê do avô da voz saudosa que canta, Fulô torna-se mucama e recebe a missão de satisfazer os desejos da mandatária voz (também feminina) que toma conta do poema. A caprichosa Sinhá necessita dos mais variados serviços, incluindo sua narração de histórias, pela qual a voz é outorgada à negra somente em função do mundo maravilhoso das canções de ninar. Para a mãe, um conto de princesa “que vivia num castelo” com inócuas peripécias que se multiplicam ao bel-prazer do “Rei-Sinhô”. Para seus filhos, um conto de madrasta cruel. Devolvida a voz à branca, uma longa sucessão de acusações de roubo se sobrepõe e a negra é castigada na presença do Sinhô. Ao ter a palavra concedida pelo narrador, o proprietário exclama

[1] Para a fluidez do texto, as numerosas citações das palavras e dos versos do poema serão sempre citadas a partir de LIMA, 1949, pp. 143-147.

o nome da escrava — sua única e vibrante elocução em todo o poema — e, com ele, todo o desejo que lhe turva a vista. Passa, então, a açoitá-lo, sozinho, a nua Fulô, que acaba acusada, ao final, de ter roubado a posse mais sagrada da Sinhá, que “Nosso Senhor” lhe mandou — o marido. A casa-grande, o calor tropical, a intimidade corporal entre Sinhá e muçama, o balanceio da rede, o cafuné, o sabiá, o terço religioso e mesmo a indumentária típica abastecem a narrativa do colorido nativista.

Surgidos junto à sondagem do universo infantil dos *Poemas* limianos de 1927, os elementos da temática afronordestina advêm da integração de inovações do modernismo, após a produção parnasiana pela qual Jorge ingressa na lírica, ainda na infância, quando a mãe guardava os poemas que viriam a ser editados por Otto Maria Carpeaux em 1949. Antes desta edição, as tiragens eram baixíssimas e seus volumes considerados uma raridade.

“Essa Negra Fulô” foi inicialmente publicado em 1928, junto a “Bangue”, numa edição com o título do primeiro. No ano seguinte, viria a figurar entre os *Novos poemas* (1929), obra que marca, na trajetória do autor, um avanço na exploração folclórica da cultura negra como elemento formador da mestiçagem nacional. *Poemas escolhidos* (1932) e *Poemas negros* (1947) completariam um ciclo de obras norteadas por um critério de antologia que liga a produção de ao menos duas décadas. Entre os dois últimos, sairiam, ainda, os dois principais livros de poesia cristã do autor (um deles em colaboração com Murilo Mendes), desembocando na fase órfica com que encerra uma lírica permeada de surrealismo. Representando localmente uma expressão lírica isolada (cf. LIMA, 1949, p. XI), a obra folclórica de Jorge de Lima relaciona-se intimamente com o romance regionalista nordestino, que desponta, aliás, ao mesmo tempo — o romance seminal de José Américo de Almeida, *A bagaceira*, é do mesmo ano de “Essa Negra Fulô”.

Com relação à representação da cultura e, em especial, da mulher negra na poesia de Jorge de Lima, costuma-se filiar os seus poemas ditos “negros” à corrente denominada “negrista”, que foi incluída como “tema de vanguarda” em *Vanguardas latino-americanas*, de Jorge Schwartz. Segundo o crítico, o negrismo dos primeiros anos do século não pode ser confundido com a negritude que se seguiria na década de 1930, pois

constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. (SCHWARTZ, 2008, p. 656)

Independentemente de ter “revolucionado a arte moderna” (idem), o tema negrista carrega, segundo Schwartz, diferenças grandes com relação ao movimento ativo e de “tendência ideológica de fundo liberacionista” (idem) que tem no martinicano Aimé Césaire e no senegalês Léopold Senghor, e também no cubano Nicolás Guillén, figuras canônicas.

Ao buscar um refinamento dessa categoria tão profícua em países ex-coloniais, o estudioso da literatura afro-brasileira Eduardo de Assis Duarte revisita a história da literatura com atenção dada à interação dinâmica dos cinco componentes (temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público) que resultam numa “constante discursiva” do segmento literário a que se dedica. Tal critério, segundo o autor, é passível de aplicação em épocas distintas, embora, em diversos pontos de sua elucidação, ele se limite a citar a produção contemporânea (DUARTE, 2010, p. 135).

O Raul Bopp de *Urucungo* (1932) e o Jorge de Lima do ciclo de poemas que culmina no livro de 1947 seriam os principais representantes da poesia negrista no Brasil, na medida em que tratam da cultura de matriz africana numa posição que não é a de identidade direta. Em prefácio aos Poemas negros, Gilberto Freyre já desqualificava as críticas à “gulodice do pitoresco” (FREYRE, 2014, p. 14) que então se atribuía à poesia do alagoano:

Jorge de Lima não nos fala dos seus irmãos, descendentes de escravos, com resguardos profiláticos de poeta arrogantemente branco, erudito, acadêmico, a explorar o pitoresco do assunto com olhos distantes de turista ou de curioso. De modo nenhum. Seu verbo se faz carne: carne mestiça. Seu verbo de poeta se torna carnalmente mestiço quando fala de “democracia”, de “comidas”, de “Nosso Senhor do Bonfim”, embora a metade aristocrática desse nordestino total, de corpo colorido por jenipapo e marcado por catapora, não esqueça que a “bisavó dançou uma valsa com D. Pedro II”, nem que o avô teve banguê. (idem, pp. 14-15)

Freyre declara acreditar que não há “domínio exclusivo de uma tradição étnica, social ou de cultura sobre as outras” no Brasil, o que propicia ao país uma “tremenda superioridade” (idem) em relação aos Estados Unidos, este dotado de uma literatura de revolta e violência, sintomáticos, portanto, do protesto social ligado ao movimento da negritude. Sob outro olhar, Schwartz pontua que a obra de Jorge de Lima “rememora as narrativas de sua infância, presentificando a herança negra do brasileiro”. De modo que “ele se afasta assim do perigo do exotismo fácil do poeta branco que opta por escrever poesia negrista” (SCHWARTZ, 2008, p. 662). Ao resgatar aspectos como o “movimento solidário” (CAMILO, 2014, p. 175)

e a “interiorização progressiva” (idem, p. 177), que caracterizam a lírica limiana, o professor Vagner Camilo faz a leitura minuciosa de diversos poemas para concluir a necessidade de “cautela na acusação em bloco de *gulodice de pitoresco*” (p. 182), achando mesmo “difícil falar da adoção de uma perspectiva exterior e puramente pitoresca”. Não obstante, o professor Alfredo Bosi demonstra, na sua leitura dos poemas negros, que o poeta domina os recursos de evocação e de invocação de modo a presentificar

seres humanos na sua complexa fisionomia de escravos e homens e mulheres portadores de uma tradição ao mesmo tempo vigorosa e recalcada. Chamá-los a ter presença no corpo da poesia culta é, apesar dos riscos ideológicos que essa operação comporta, um projeto ético e estético de sobrevivência, quando não de resistência. (Bosi, 2016, p. 186)

Criando “uma profunda sensação de empatia do poeta com figuras de ex-escravos que povoaram os seus verdes anos”, continua o crítico, esta técnica se faz sentir numa arte que não é meramente “folclórica”, mas notadamente memorialista. Explicitada pelo olhar estilístico, “Essa Negra Fulô” é definido por Bosi como “pedra angular de uma construção do que viria ser a chamada poesia negra” (2016, pp. 186-187).

Constando cada vez menos nas antologias de literatura afro-brasileira ou afro-americana, o autor dito “seminegro e cristão” (Silveira, 1998, p. 109) e em especial a sua negra Fulô têm representado estigmas a serem desconstruídos pela poesia de intervenção social (DUARTE, 2010, p. 134), como em “Outra Nega Fulô” do poeta Oliveira Silveira, que, por meio da paródia, dispensa a Fulô limiana, condescendente e sem voz, em nome da mulher negra e batalhadora que não disputa mais com sua Sinhá como amante do patriarca, mas antes como senhora de sua liberdade, conquistada não apenas pela fuga, como também pelo assassinato de seu algoz a pauladas.

Para além dessa forma de reescrita, muitas outras foram ensaiadas em relação a “Essa Negra Fulô”, tendo sido vastamente traduzido, para os padrões de um poema brasileiro. Foi ainda muito reivindicado em antologias, geralmente acompanhado de breve apresentação do autor, que às vezes se prolonga em reflexões historiográficas de introduções gerais que tentam situar poetas e poemas em tendências estéticas, grupos regionais ou afinidade, fases etc. Entendida a complexidade das transformações pelas quais passa um texto literário em sua biografia, é importante elucidar a importância da adoção de termos como “reescrita”, que toma o lugar, nestas páginas, de “tradução”. André Lefevere entende que

por prepararem traduções, histórias literárias ou seus recortes mais compactos, obras de referência, antologias, crítica ou edição; em certa medida, reescretores adaptam e manipulam os originais com que trabalham, normalmente para ajustá-los à corrente ou às correntes dominantes da poética e da ideologia de seu tempo. (LEVEFERE, 1992, p. 8)²

[2] Esta e as traduções seguintes para a língua portuguesa são de minha autoria.

Portanto, ao se referir a um amplo escopo de manipulação do original, que abrange apropriações mais amplas do que aquilo a que se acostumou chamar de “tradução”, o termo será reivindicado na medida em que as versões estudadas a partir de um original serão resultado não só de um trabalho com o idioma, mas também com outras variáveis de reescrita combinadas, especialmente a antologia.

Por mais que o sistema literário brasileiro não goze do mesmo prestígio de tantos outros, resultando em uma literatura periférica que, de acordo com os princípios da Teoria dos Polissistemas, “não tem influência nos processos maiores e é modelada de acordo com normas já convencionalmente estabelecidas por um tipo já dominante no sistema literário de chegada” (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 195), cabe investigar essas outras histórias, aqui vistas como propulsoras de ideias subjacentes da literatura brasileira, cada qual com um enquadramento específico da obra.

II.

Sete reescritas de “Essa Negra Fulô” foram escolhidas para serem analisadas em perspectiva comparativa, com o intuito de explorar uma vertente pouco estudada de seu legado. O critério de seleção envolveu a ocasião em que o poema traduzido fizesse parte de uma antologia voltada à poesia brasileira em língua neolatina. São textos em três línguas diversas: a saber, espanhol, italiano e francês. Não é objetivo deste ensaio senão fazer algumas observações pontuais sobre os textos após apresentá-los sucintamente, de modo a tirar proveito da perspectiva de análise comparada da tradução segundo um espectro relativamente amplo. O ponto de chegada destas observações preliminares retoma o aporte proposto até aqui na medida em que se discutem os afastamentos e aproximações de cada texto com relação aos elementos marcadores da cultura brasileira, notadamente do período escravagista, comentados à luz da historiografia referente à época. As questões apresentadas na primeira parte deste texto acerca do contexto de publicação e da recepção crítica do poema compõem um quadro para confronto diante das especificidades do texto na teia discursiva em que foi gestado.

As reescritas, ainda com Lefevere, constituem atividades condicio-

nadas, entre outros, por “instituições fundadas para regular, se não a escrita de literatura, ao menos sua distribuição” (LEFEREVE, p. 15), a que se deu o nome genérico de “patronagem” (“*patronage*”). Estudando as relações entre literatura e poder a partir do entendimento da canonização como “manipulação da fama literária” (idem), o teórico aponta para todo o universo de fatores por trás da figura de um simples tradutor. Sistêmica, a sua abordagem prevê que a patronagem pode tanto fomentar quanto impedir as atividades de reescrita. Para esta análise, os elementos de patronagem mostraram-se decisivos para a configuração de um critério de reescrita aqui abordado — tradução e antologia. Quanto ao gênero sobre o qual Lefevere fez um estudo de caso, trata-se, historicamente falando, de uma

cristalização híbrida de cooperação íntima e lucrativa entre editoras e instituições de ensino superior (...) que oferece um recorte transversal de textos canonizados e prefaciados com uma breve exposição da poética que garantiu sua canonização. Obras de literatura são retiradas de seu contexto histórico e toda a genealogia de influências e reescritas da qual são parte é silenciosamente obliterada. (idem, p. 22)

O critério filológico-linguístico românico confina os sete textos em um grupo para que a análise se faça praticável, do ponto de vista quantitativo e qualitativo.

As reescritas mais antigas de nossa seleção são de língua espanhola: a saber, a uruguaia de Gastón Figueira e a argentina de Torres Oliveros e Arechavaleta, datando ambas de 1939. Poeta vinculado ao Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, Figueira manteve fortes relações com autores brasileiros e publicou muitos ensaios sobre a literatura brasileira. Sua antologia *Poesía Brasileña Contemporánea* teve a primeira edição em 1947 e a segunda, revisada e ampliada, em 1969. Abrange grande quantidade de poetas do cânone modernista, com destaque para Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, que tiveram maior número de poemas incluídos. A apresentação traz riqueza de informações, incluindo referências à fortuna crítica e a outras reescritas, além de comentar diferentes fases da poesia de Jorge de Lima e tratar do próprio ofício de tradutor, citando a “saudade” e o “luar” como termos “intraduzíveis” de nossa língua (FIGUEIRA, 1969, p. 9).³ Quanto ao segmento de poemas na linha de “*Esa Negra Fulô!*”, o poeta diz que Jorge “criou ritmos personalíssimos, livres, musicais, com os quais soube, muitas vezes, interpretar, depurar e estilizar certos matizes da toada folclórica” (idem, p. 37). Sabe-se do contato prévio entre autor e tradutor por conta

[3] Por indisponibilidade da edição príncipe, as referências ao trabalho de Figueira serão feitas com base na 2ª edição (1969). Do mesmo modo que se fez com as citações do poema original, as numerosas referências aos textos traduzidos são feitas sempre com base nas edições referidas.

da nota de rodapé em que o tradutor transcreve um trecho de carta enviada em 1939 pelo escritor alagoano para comunicar que achou o texto “otimamente traduzido” (apud FIGUEIRA, p. 39).

Editada inicialmente no Rio de Janeiro (1939) e depois na Argentina (1956) pela editora Riagal, tem-se a reescrita argentina por J. Torres Oliveros e C. R. Arechavaleta de diversos Poemas do autor. No caso de “*Esa Negra Fuló!*”, a tradução é levada a cabo por Torres Oliveros, estando situada em uma antologia exclusivamente dedicada a textos de Jorge de Lima.

Em 1954, são lançadas uma antologia francesa e duas italianas. O francófilo Antonio Dias Tavares Bastos, poeta modernista recluso em Vitória até se mudar definitivamente para a Europa, organizou a *Anthologie de la Poésie Brésilienne Contemporaine*, que seria reeditada em 1966, após a sua morte. Compendia poemas de muitos autores, com destaque para Bandeira, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Mário Quintana e Vinicius de Moraes, que aparecem com a maior quantidade de poemas, além de si próprio (com apenas três poemas). Cada poeta tem uma apresentação cuidadosa; além disso, o volume traz uma introdução geral. Jorge de Lima surge como “poeta regional dos mais puros e dentre os melhores nomes da vanguarda” (BASTOS, 1954, p. 89).

O professor Raffaele Spinelli, que lecionou cursos de literatura em Belo Horizonte e em Porto Alegre, e a jornalista Mercedes La Valle, entusiasta da obra de Cecília Meireles, publicaram nesse mesmo ano, respectivamente, *Croce del Sud* e *Un Secolo di Poesia Brasiliana*. As antologias têm um caráter escolar: ambas trazem rigorosas introduções e grande variedade de poetas, não se restringindo, portanto, aos modernistas. Spinelli traz bibliografia e frequentes notas de rodapé onde demonstra acompanhar com empenho a difusão da literatura brasileira em seu país, empreendimento de que participou diretamente por meio de traduções em revistas culturais. A despeito da síntese histórica que traça na introdução, sua edição não apresenta particularmente os autores. Já a edição de La Valle tem um prefácio de Francesco Flora, capa de De Chirico, um índice de poemas e outro de tradutores (há outros colaboradores no volume), além da apresentação particularizada dos poetas. Se Spinelli é contido ao ver na obra de Jorge de Lima “uma eficácia incomum” (idem, p. 96) e um retrato da “aspirante harmonia racial que reina no Brasil” (p. 97), já a tradutora que verterá, mais tarde, *Os Lusíadas* de Camões, declara sem reservas que

Jorge de Lima foi certamente um dos maiores expoentes da nova poesia brasileira. A sua fecundidade e variedade de produção literária talvez

não tenha sido nunca superada pelos escritores e poetas de sua geração. Foi um dos mais eficazes reveladores do mistério escondido nas coisas e pessoas da sua terra, traçando com inspiração original, quer no romance quer na poesia, os mais vigorosos quadros tipicamente brasileiros. O Brasil perdeu, com sua morte imatura, um dos seus melhores poetas. (LA VALLE, 1954, pp. 26-27)

Também italiana é a antologia de Pasquale Aniel Jannini, professor ligado à diplomacia do Brasil na Itália que organizou, complementarmente à sua antologia de poesia e prosa *Le Più Belle Pagine della Letteratura Brasiliana* (1957), uma *Storia della Letteratura Brasiliana*, além de ter estudado e traduzido nomes como Guimarães Rosa e Jorge Amado. Na antologia, única bilingue dentre as italianas, os textos são acompanhados por fotografias que trazem desde a escultura de Aleijadinho até os monumentos de Niemeyer, além de bibliografia, glossário de termos brasileiros, linha do tempo e mapa.

De 1964 é, por fim, a antologia de Ángel Crespo e Dámaso Alonso, número 9 da *Revista de Cultura Brasileña*, fundada com fomento da Embaixada do Brasil na Espanha sob os auspícios de João Cabral de Melo Neto, que delega a Crespo a direção da publicação. O espanhol, que traduziu de Dante a Guimarães Rosa, de Petrarca a Fernando Pessoa, continuaria em atividade na revista até 1970, do que resultará, mais tarde, a publicação de antologias de poesia brasileira. Já Dámaso Alonso, poeta da geração 27, filólogo e crítico ligado à estilística, colaborou em muitas traduções de Crespo ao longo de sua atividade. Os compiladores introduzem Jorge de Lima como “receptor e transmissor apaixonado da substância histórica e atual do Brasil”, obediente a “uma dialética pela qual são meras teses ou antíteses os princípios nacionalistas, regionalistas, universalistas, populares e cultos dos homens de 22 e de seus mais imediatos sucessores” (CRESPO E ALONSO, 1964, p. 118).

Ao se falar em refração de um poema, terminologia por onde optamos trilhar, mais do que fazer uso da figura retórica que aproxima o fenômeno óptico da atividade de reescrita literária, remete-se a uma noção dos Estudos da Tradução que, consistindo em

tentar levar uma obra literária de um sistema a outro, representa um compromisso entre dois sistemas e é, como tal, o perfeito indicativo para os condicionantes dominantes nos dois sistemas. O hiato entre as duas hierarquias de condicionantes justifica porque certas obras “não vingam”, ou na melhor das hipóteses, desfrutam de uma posição ambígua no sistema para o qual estão sendo importadas.

O grau de compromisso em uma refração dependerá da reputação do escritor traduzido no sistema em que a tradução é feita. (LEFEVERE, 2000, p. 237)

As refrações que projetaram “Essa Negra Fulô” assumem, assim, caráter variável a depender da inserção do poeta alagoano na cultura de chegada. Como se viu, contextos consideravelmente diversos de recepção, mais ou menos elogiosos, se mostram presentes nas reescritas aqui abordadas, apesar da proximidade filológico-linguística das línguas neolatinas, de modo que se buscará explorar adiante de que maneira as traduções que figuram nas antologias selecionadas responderam aos desafios relativos aos elementos de especificidade histórico-cultural. O confronto proposto envolve as traduções de termos considerados marcadores culturais do universo escravagista brasileiro, sobre as quais serão feitas inferências em perspectiva comparativa a partir de obras de referência que exploram o arco semântico que envolve cada escolha, numa visada histórico-filológica. Com relação às explanações acerca do sentido e da história dos elementos doravante analisados, recorreu-se ao *Dicionário do Brasil Colonial*, organizado por Ronaldo Vainfas (2001), ao *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, organizado por Lilia Schwarz e Flavio Gomes (2018) e a alguns verbetes do *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* ([s.d.]). A respeito das traduções, os dicionários monolíngues constantes nas referências foram consultados.

III.

“Ora se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no *bangüê* dum meu avô
 uma negra bonitinha
 chamada negra Fulô”

“Bangüê”, palavra de etimologia africana (banta ou quimbunda), refere-se a partes ou ao conjunto que constitui o primitivo engenho de açúcar do Brasil colonial, movido à força escrava ou animal. Se, por um lado, “a imensa maioria da população escravizada residiu nos engenhos, nas fazendas e nos sítios do interior” e “os maiores engenhos do Nordeste empregaram cativos até a abolição”, por outro, a historiografia mostra, a respeito do período em que há levantamentos feitos (entre o final do século XVIII e início do XIX), que “a imagem criada sobre os engenhos de açúcar coloniais está mais vinculada à importância simbólica dos que detinham sua propriedade do que aos rendimentos reais que auferiam” (SCHWARCZ e GOMES, 2018, [s.p.]). A lucratividade seria bem maior no

comércio, embora a qualidade de “senhor de terras e de homens, sinal de nobreza típico do Antigo Regime” tenha engendrado uma idealização dos latifundiários segundo a qual contavam com centenas de escravos, quando o número médio real era de 65 (VAINFAS, 2001, pp. 201-202). Engenhos raramente passavam para a segunda geração, embora a literatura regionalista (principalmente a obra de José Lins do Rego) tenha explorado vastamente a sua hereditariedade, sobre a qual do poema de Jorge de Lima só se pode inferir certo afastamento do eu lírico a partir do uso do artigo indefinido: “no bangüê *dum* meu avô”. As referências ao “Sinhô” também são feitas com um grau de distanciamento de quem só sabe a estória de ouvido, não obstante a minúcia da recordação de cada objeto supostamente roubado da Sinhá (adornos e cosméticos) — evidência também de um gênero da literatura oral e popular calcado nos catálogos dos poemas clássicos. A sobreposição de vozes no poema corrobora esse distanciamento, e a existência de uma canção de ninar, como a da quinta estrofe, no interior da composição exemplifica sua recorrente volta a si mesmo, quando o eu-mágico do conto maravilhoso nada mais narra senão a sujeição do próprio narrador ao alheio desejo de ouvir histórias (“O Rei-Sinhô me mandou/ que vos contasse mais cinco”). Tudo isso ressalta, no texto, uma característica decadente e longínqua do bangüê, mito superado pela decadência do açúcar e pelo progresso do café, elementos que marcam a história econômica e social brasileira.

Em refração, tem-se com Figueira e com Jannini a manutenção de “bangüê” tão somente adequando-o à fonologia do idioma, no caso uruguaio (“*bangüê*”), porém com recurso à nota explicativa: “primitivo engenho de açúcar” (FIGUEIRA, 1969, p. 39). Acrescente-se que, na sua introdução, o uruguaio põe-se a analisar o poema “Bangüê” de Jorge de Lima, onde há, com efeito, um reforço da idealização, filiando o tradutor à estética do modernismo nordestino:

[o poema] Elogia o primitivo engenho de açúcar familiar, pitoresco e alegre, que foi “devorado” pela usina feia e triste. É uma exaltação do trabalho ao ar livre, mesclado de cantigas populares, de mugidos de bois, de abelhas que vão sugar o resto das canas de açúcar. (idem, p. 36)

As traduções de Bastos (francesa) e Oliveros (argentina) propõem algo mais próximo de “fazenda”, como nos respectivos casos dos termos “*ferme*” e “*hacienda/ingenio*”. O *Petit Robert* chega a lhe apontar a definição “fazenda” (citada em português) junto à palavra “*estancia*” (em espanhol) e ao “*ranch*” norte-americano como equivalentes (ROBERT, 2008, p. 1028). As duas versões italianas de 1954 utilizam “*casa*”, afastando-se

do campo e generalizando a cena pela ideia de moradia, enquanto a espanhola se furta ao problema ao reformular a sentença e retirar o elemento espacial (“*Pues bien, pasó que llegól (de esto hace ya mucho tiempo/ con los negros de mi abuelo)*”). Ao falar nos “negros de meu avô”, no entanto, aponta mais para a atmosfera escravagista do que as refrações de La Valle e de Spinelli, que regridem a um lar genérico. Esta última, por outro lado, traz um aparato de notas e um “Pequeno Léxico de Termos Brasileiros”, em que informa (sobre a tradução de “bangüê” como “casa”) que o termo original significa “instalação para fabricação do açúcar e, por extensão, o complexo de edifícios que a formam, inclusive habitações” (SPINELLI, 1954, p. 245). A nota preenche a lacuna de maneira a definir com precisão, como na edição uruguaia, um termo de alta especificidade, embora ele só componha o tecido verbal propriamente lírico na versão de Figueira. Fiel à sua feição escolar, a refração italiana busca oferecer subsídio informativo quanto à especificidade cultural em detrimento de sua fluidez estética. Percebe-se que a força do símbolo nativista-nordestino de regresso à raiz por meio da reminiscência dos banguês apresenta um desafio que nos leva ao limite da traduzibilidade, com manutenção do termo em dois casos e reduções drásticas, por vezes dependentes de glossários, nos demais. Ainda assim, todo o efeito mítico de distanciamento temporal e pessoal do eu lírico derivado do artigo indefinido acoplado ao patriarca se perde nas refrações.

O par “Sinhô” (com a variante “Senhor” da estrofe final)/“Sinhá” teve, igualmente, grande oscilação por meio das versões estudadas. Trata-se de termos cruciais para o cruzamento das relações estabelecidas no poema de Jorge de Lima. “Sinhô(-or)” abrange o patrão, o marido, o “Rei” do conto de fadas contado por Fulô e, por fim, a divindade que cela o matrimônio, consagrando a família patriarcal. Figura esta que, segundo o *Dicionário do Brasil colonial*, ganha contornos próprios,

pois, além de se referir ao poder masculino dentro da família engloba também o seu domínio sobre os escravos, os dependentes e a política. Abrange, portanto, uma esfera bem mais ampla do que a administração doméstica e a transmissão do patrimônio. (...) O chefe de família, sempre branco, determinava a organização interna de sua casa e da clientela que gravitava ao redor, estendendo seu poder através de arranjos políticos e também pela violência de seus capangas. (VAINFAS, 2001, p. 470)

A historiografia brasileira diferenciou, por muito tempo, os espaços de senhorio e de escravizados pela inexistência de núcleos familiares. Ao

considerar um modelo de família patriarcal freyreana sob o parâmetro católico, monogâmico e sacramentado, a velha tese vem sendo superada por estudos que não se prendem à matrifocalidade (ausência do pai) da família escrava, sem casamento nem coabitação, propondo um entendimento de que “o fator de instabilidade da família escrava não era inerente à moralidade ou à cultura de seus membros, mas ao sistema escravista” (SCHWARCZ e GOMES, 2018, [s.p.]). São relações e contrastes que entram em sintonia com a música do “A” x “O” dos versos, confrontando forma e história numa obra resultante de forte especificidade cultural.

As traduções não mantiveram a unidade fonética fundamental do jogo “Sinhô” x “Sinhá” para o delineamento da imponente figura da história social brasileira deste período. Se as traduções de Figueira e de Crespo e Alonso mantiveram lexicalmente o termo “*señor*”, ainda assim se identifica uma distinção quanto ao uso: Crespo e Alonso não o duplicam na forma feminina, para a qual adotam “*Ama*”; ao mesmo tempo, somente o “*Nuestro Señor*” da estrofe derradeira e o “*Rey-Señor*” (5ª estrofe) de Figueira vêm grafados com maiúsculas, enquanto no poema de Jorge de Lima todas as ocorrências o são. Se as acepções de “*señor*”/“*señora*” não se afastam das correspondentes em português, o uso de “*ama*” relega a personagem ao ambiente doméstico, de modo que o dicionário da *Real Academia Española* registra esta qualidade em seis das oito acepções que traz para o termo, incluindo funções sociais referentes ao serviço de casa (DICCIONARIO, 2001, pp. 129-130). Em muitos aspectos, portanto, a Sinhá jamais poderia se prestar à qualidade de *Ama* em certas acepções, posto que tais funções coubessem estritamente à mucama. Por sutis que sejam, todos os contrastes atingem a suprema unidade política, simbólica e sagrada do senhor de engenho, reduzindo-a e afastando-se, enfim, da concepção enfaticamente onipotente que a voz do poema original sugere. As demais traduções duplicam o termo de modo a utilizar palavras diferentes para designar a entidade sagrada (“nosso Senhor”) e/ou o monarca da cantiga (“Rei-Sinhô”). Se a versão de Oliveros registra um reforço do senhorio ao iniciar o poema com “*Pues señor era una vez*”, ela não estabelece a unidade com a ocorrência final, traduzida como “Santo Dios”. Spinelli utiliza “*Signo*”/“*Signora*” mantendo-se assim até duplicar, na parte final do poema, adicionando “*padrone*”, termo que ultrapassa “patrão” ou “patrono”, envolvendo mesmo um âmbito religioso ou político na língua italiana. Jannini oscila, igualmente, entre “*Signore*”/“*Signora*” e “*padrone*”. A respeito deste último, o Zingarelli registra “Absoluto dominador, único árbitro do destino de algo ou alguém” e “Profundo conhecedor” (ZINGARELLI, 1988, p. 1309). As acepções ora parecem potencializar a imagem do patriarca, ora parecem apontar para outros âmbitos, como

o universo liberal do patrão que já se permite pagar os empregados. A polivalência, aliada à concomitância da corruptela de “*Signora*” usada por Spinelli, mantém mais a estrutura sonora que a semântica, abrangendo esta, na terra de Maquiavel, o universo do “Príncipe, soberano” (idem, p. 1803), entre outros, o que acaba afastando significativamente o imaginário do poema refratado dos trópicos sul-americanos. Para a cantiga, o italiano adota “*Re nostro signore*”, que parece apontar para o sentido religioso, embora acabe empregando, ao final, o preciso “*Iddio*”, que dissocia ainda mais a unidade presente no original. O “*re-signore*” (com iniciais minúsculas) e “*Iddio*” também comparecem na versão de Mercedes La Valle, que adota “*padrone*” na maior parte das ocorrências junto ao termo “*signora*”. De forma semelhante, Tavares Bastos emprega “*Monsieur*”/“*Madame*”, “*Roi-Seigneur*”, “*Notre-Seigneur*” e, ainda, “*maître*”. No país do “Rei Sol” Louis XIV, é esperado que “*monsieur*” traga, nas suas acepções, contextos de corte com “nobres ou burgueses”, “príncipes da família real” (ROBERT, 2008, p. 1629) etc., bem como “*madame*”, que, juntos, apontam para o mundo das relações de trabalho assalariadas, dos patrões. Nenhuma versão refrata com precisão a dimensão política e lexicalmente total do patriarca colonial brasileiro.

Com relação ao grupo social em que se enquadra Fulô, tem-se na “mucama” outra palavra cuja densidade de especificidade cultural justifica a análise em tradução. Segundo o Houaiss, que registra a etimologia quimbunda como equivalente à “escrava concubina” (HOUAISS, n.p.), mucama é a “escrava ou criada negra, geralmente jovem, que vivia mais próxima dos senhores, ajudava nos serviços caseiros e acompanhava sua senhora em passeios” (idem). Enquanto meninas brancas eram criadas reclusas, “vivendo sob a tirania do pai, posteriormente transferidas para a do marido” (VAINFAS, 2001, p. 414), as negras, mulatas, índias e mamelucas

ganharam outro estereótipo, ligado basicamente ao desregramento e à transgressão, objeto que eram da lascívia dos homens brancos. Tornavam-se *amigas*, *mancebas* e *caseiras*, todos termos que indicavam relações sexuais ilícitas, nunca conjugais. (VAINFAS, 2001, p. 414)

Assim como fizera nas outras traduções, Figueira manteve o termo, que, aliás, figura no dicionário da *Real Academia Española*, utilizado em diversos países da América do Sul com a acepção de “criado ou pessoa empregada no serviço doméstico” (DICCIONARIO, 2001, p. 1548). La Valle recorre a “*servetta*”, diminutivo de “*serva*” e também um estereotipado “papel do teatro italiano que compreende a empregada alegre e vivaz”

(ZINGARELLI, 1988, p. 1780). Oliveros e Crespo e Alonso preferem o latino “doncella”, “criada que serve próximo à senhora ou que se ocupa dos afazeres domésticos alheios à cozinha” (DICCIONARIO, 2001, p. 848), mais uma vez afastando a condição escravagista. Spinelli, Jannini e Bastos utilizam soluções muito próximas: “cameriera” e “femme de chambre”, equivalentes de “empregada doméstica” com matizes levemente diferenciados pela função que assume no interior da casa. Mais uma vez, tem-se a confusão entre sistemas de trabalho não suficientemente esclarecidos, em comparação com o uso que faz Jorge de Lima.

O “cafuné”, hábito oriundo dos caprichos e da intimidade entre senhá e escrava no Brasil colonial, também fornece matéria de divergência e aponta mais que os demais casos para uma certa “intraduzibilidade” no verso “vem me catar cafuné”. De etimologia controversa, mas africana como dois dos termos já analisados, o cafuné traz consigo uma carga de especificidade cultural que a língua portuguesa marca de maneira ímpar.

Dessa vez, não houve manutenção do termo como estrangeirismo, como se viu com o “*bangüê*”; não havendo correspondentes, as traduções oscilaram entre os explicativos “*caresse des doigts mes cheveux*” (“acariciar os meus cabelos com os dedos”) de Bastos e “*vieni a darmi dei buffettini sul capo*” (vem me dar tapinhas na cabeça) de Jannini e o já distante “*Vieni a pettinarmi*” (“Vem me pentear”) de La Valle, chegando até a simples exclusão integral do verso, em Spinelli. Os demais tradutores remeteram à retirada dos parasitas que baseava a “desculpa” que era ritualmente dada para pedir o cafuné, atividade que passaria gradualmente a se transformar em uma carícia de tipo bastante específico de nossa formação social, uma doçura especialmente cara às investigações de Gilberto Freyre. Crespo e Alonso traduzem como “*ven a quitarme las liendres*” (“vem me tirar as lândeas”), e Figueira consegue acrescentar uma carga de afeto com “*ven a matarme el piojito*” (“vem matar meu piolhinho”). A oscilação entre a explicitação do gesto carinhoso e a exploração arqueológica dos seus fundamentos antropológicos indica escopos norteados ora por um nativismo do exótico, ora por uma fluidez mais universalista.

Consagrado na “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias como símbolo de uma certa saudade brasileira, o sabiá também pode ser considerado um elemento marcador da cultura nacional. De origem tupi, o nome da ave rima com “Sinhá”, sendo o bode expiatório, no folclore do poema, para o castigo que a madrasta lhe inflige (“Minha mãe me penteou/ minha madrasta me enterrou/ pelos figos da figueira/ que o Sabiá beliscou”). Quase todas as versões utilizam-se do tupinismo no texto, uma delas destacando-o com itálico (Crespoe Alonso), outra com aspas (La Valle). É interessante observar, ainda, a refração da ação do sabiá, que só

realmente “belisca” os figos nas traduções de Figueira, Oliveros e de La Valle. Nas demais, ele os “bica” (Bastos) ou “come” (Crespoe Alonso e Jannini). A manutenção do termo expressa, por parte dos tradutores, uma especificidade lendária da ave que, em seu entendimento, deve ser preservada, dando conta, talvez, da espécie mais abundante na América do Sul: a saber, o sabiá-laranjeira.

Por fim, a tradução da indumentária que Fulô despe na nona estrofe aponta igualmente para uma reescrita com dificuldades atinentes à precisão da moda histórica nacional. Enquanto “saia” é um termo relativamente universalista, o mesmo não se pode dizer do “cabeção”, que, embora designe de maneira genérica uma gola pendente utilizada por homens e mulheres, mas especialmente por clérigos, denota também, no Brasil, uma “camisa de mulher, inteira e com mangas, usada como roupa íntima”, e, mais especificamente na Bahia, “a parte superior da camisa do traje típico das baianas” (HOUAISS, [s.p.]) Em “Essa Negra Fulô”, a roupa contrasta mucama e sinhá na medida em que seu vestuário simplório não reflete a mesma ostentação dos muitos itens listados nas acusações da Sinhá e prefigurados no vestido “com os peixinhos do mar” da princesa. Embora no Brasil colonial a moda se ligasse a uma “linguagem que marcava as hierarquias sociais, estabelecendo a evidência visual sobre a condição de quem se apresentava, traço típico da etiqueta no Antigo Regime” (VAINFAS, 2001, p. 580), a historiografia mostra que as proibições referentes ao uso de indumentária e de acessórios se mostraram inócuas, havendo “outras maneiras de demarcar as hierarquias, a exemplo da cor dos indivíduos” (idem, p. 581). As roupas eram poucas e por isso muito usadas, o que fazia com que a nudez, que era naturalizada entre índios e africanos, sendo seus costumes de origem, fosse bastante comum mesmo entre mulheres brancas, quando (e somente quando) estavam no interior das casas (idem, p. 582). Mais uma instância em que o poema se aproxima de uma idealização lendária, a nudez de Fulô causa uma sensação de entorpecimento no Sinhô, instaurando na imagem poética um mito em que isso se trataria de visão insólita ou excepcional.

O traje típico de Fulô aparece refratado em “camisa” ou “blusa” na maioria dos casos: Spinelli, Bastos, Jannini e Crespo e Alonso. Figueira funde “saia” e “cabeção” em “vestido”, de modo a ecoar sugestivamente o episódio da princesa e seu vestido de peixinhos. Já La Valle funde as peças em “veste” e insere uma atmosfera sugestiva de suspense por meio das reticências no antepenúltimo verso da estrofe: “*tolse anche il resto...*” (“tirou também o resto...”). Ao dar destaque à estrofe, realocando-a ao final do texto, esta mudança se mostra significativa, sugerindo que depois da roupa a negra tinha mais alguma coisa para tirar, uma surpresa que não

se é revelada após o salto da negra nua – o que poderia ela “tirar” junto à roupa, no auge de sua injusta punição? Agrega-se ao texto de Mercedes La Valle uma expectativa com potencial de revirar a narrativa do avesso. Os elementos de especificidade cultural se diluem, neste ponto, em todas as traduções, embora deem lugar para a inovação criativa dos tradutores, caso especialmente instigante de uma das traduções italianas, única, aliás, levada a cabo por uma mulher.

IV.

Se Gilberto Freyre estava certo ao afirmar que a arte de Jorge de Lima “põe o estrangeiro que se aproxima da poesia brasileira em contato com uma das nossas maiores riquezas: a interpenetração de culturas, entre nós tão livre, ao lado do cruzamento de raças” (2014, p. 16), é preciso enxergar que esta interpenetração se faz presente num tecido verbal que, refratado, pode apontar com maior ou menor ênfase nesta direção, de modo que o aspecto nativista tem função preponderante rumo a esta missão, embora poemas desta alçada tenham também adquirido sentidos que prescindiram de um tom pitoresco. Se, por outro lado, procede a hipótese do professor Vagner Camilo de que um programa ideológico promovia a instrumentalização da poesia negra de Jorge de Lima, “ilustrando a suposta ‘harmonia’ racial brasileira como modelo para o resto do mundo” (CAMILO, 2014, p. 170), o intento só teria efeito se os parâmetros dessa suposta harmonia estivessem no escopo maior que norteia a difusão, ou refração, de versos que têm elementos de especificidade cultural de maneira acentuada. Também a “manipulação da fama literária” concorre para a efetivação ou não desse programa, na medida em que a autoridade conferida ao autor se mostra bastante variável nas reescritas vislumbradas no cruzamento panorâmico proposto.

Limitada à contextualização das edições e ao aspecto lexical-semântico na tradução de alguns marcadores de maior especificidade, nossa leitura não pretende esgotar a explicitação da matéria que compõe “Essa Negra Fulô” ou qualquer das sete refrações escolhidas, à maneira do arco-íris brasileiro, que diverge sete cores. Traduzido com o fim de difusão de um ideário nativista de literatura brasileira em meio a outros poemas do autor, do movimento ao qual costuma ser associado (regionalismo) e do sistema literário de que provém, o poema de Jorge de Lima participa da consolidação e da transformação de padrões da poética e de discursos em torno da cultura brasileira com alguma notável variação, na esteira do embate entre o traduzível e o intraduzível. Os casos comentados apontaram tanto tendências para a manutenção de termos da língua de partida

(como com o “Sabiá”) como a recusa paratextual ou ao estrangeirismo (como com o “cafuné”), passando pela complexa gama de nuances semânticas que envolvem a tradução do “senhorio” oitocentista brasileiro.

Os discursos que referendam essas refrações expressam diferentes visões com relação à função desse imaginário mítico, tendo algumas antologias dedicado seções específicas aos poemas que trazem um “sabor brasileiro”, enquanto outras investiram numa leitura mais universalista ou ainda mais adaptada à constelação de referências da cultura em que se está inserindo a obra. O confronto de ideias sobre as raízes coloniais e escravagistas dos costumes, da formação étnico-racial e da cultura nacional em sentido amplo se estende, pela tradução, ao pensamento internacional acerca do Brasil, de modo a apontar tendências mais permeáveis à inserção real de um autor do porte de Jorge de Lima.

As antologias abrangeram o final da década de 1930, a metade dos anos 50 e dos anos 60: momentos historicamente marcados por grandes eventos bélicos e as decorrentes tensões geopolíticas que foram decisivas para as relações interculturais que se seguiram, mas também por posturas diferenciadas a respeito da poesia e de sua tradução, e ainda por diferentes gradações quanto ao prestígio internacional da cultura brasileira, principalmente pela difusão da música e do pensamento intelectual. Poder-se-ia mencionar ainda a identidade dos tradutores, que pode imprimir um ponto de vista brasileiro (no caso da tradução francesa) ou estrangeiro, sul-americano ou europeu, de acadêmico ou de poeta, masculino (o que se realiza em seis das sete refrações) ou feminino (no caso de Mercedes La Valle), entre outros recortes. Cada um, na especificidade de seu trabalho, tem a revelar um coeficiente complexo de agência do tradutor na refração a ser apresentada: como se viu, as estratégias de tradução não se sedimentam em padrões, logrando os seus agentes caminhos diversos no preparo de uma mesma versão, ainda que se possa rastrear poéticas mais conservadoras e outras subversivas. Não é dispensável lembrar que é por meio das refrações interculturais (mais do que linguísticas, na linha dos estudos de tradução como manipulação) que os clássicos se dão a conhecer na maioria dos casos, o que por si só justifica a relevância de tais estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. “Jorge de Lima poeta em movimento (do ‘menino impossível’ ao Livro de Sonetos)”. *Estudos Avançados*, vol. 30, n. 86, janeiro-abril de 2016, pp. 183-207.

CAMILO, Vagner. “Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana”. In: Lima, Jorge de. *Poemas negros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 125-189.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. *Terceira Margem*, n. 23, Rio de Janeiro, julho-dezembro de 2010, pp. 113-138.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of translated literature within the Literary Polysystem”. In: Venuti, Lawrence. (ed.). *The Translation Studies reader*. London: Routledge, 2000, pp. 192-197.

FREYRE, Gilberto. “Prefácio à primeira edição (1947)”. In: Lima, Jorge de. *Poemas negros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 9-16.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.

LEFEVERE, André. “Mother’s Courage’s cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature”. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies reader*. London: Routledge, 2000, pp. 233-249.

LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Org. de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

LIMA, Jorge de. “Carta de Jorge de Lima para Lasar Segall de 10 de fevereiro de 1944”. *Teresa*, n. 3. São Paulo: Ed. 34, 2002, pp. 61.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; Gomes, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2008.

SILVEIRA, Oliveira. “Outra Nega Fulô”. In: Quilombhoje (org.). *Cadernos Negros. Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, pp. 109-110.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro:

Objetiva, 2001.

ANTOLOGIAS

ARECHAVALETA, C. R.; OLIVEROS, J. T. (ORG.). *JORGE DE LIMA. POEMAS*. RIO DE JANEIRO, 1939.

BASTOS, ANTONIO. D. TAVARES (ORG.). *ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE*. PARIS: PIERRE TISNÉ, 1954.

CRESPO, ÁNGEL; ALONSO, DÁMASO (ORG.). *REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA*, N. 9, JUNIO 1964.

FIGUEIRA, Gastón (org.). *Poesía brasileña contemporánea (1920-68). Crítica y antología*. 2ª ed. rev. e amp. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-brasileño, 1969.

JANNINI, Pasquale Aniel (org.). *Le più belle pagine della letteratura brasiliana*. Milano: Nuova Accademia, 1957.

LA VALLE, Mercedes (org.). *Un secolo di poesia brasiliana*. Siena: Maia, 1954.

SPINELLI, Raffaele (org.). *Croce del sud. Antologia di poeti brasiliani*. Milano: Bocca, 1954.

DICIONÁRIOS

Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2001. 22ª edición. Tomos I e II.

HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível online em: houaiss.uol.com.br .

ROBERT, P. *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2008.

ZINGARELLI, N. *Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. A cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello. Bologna: Zanichelli, 1988. 11ª ed.

DANIEL SOUZA SILVA – Desenvolve pesquisa de doutorado sobre os poetas Jorge de Lima e Ruggero Jacobbi, orientada pelo professor Fabio Rigatto de Souza Andrade no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Ensaio apresentado à disciplina “Política e Tradução nas Américas”, ministrada pelo professor Marcelo Pen em 2019. Contato: daniel.souza.silva@usp.br

SOBRE LUZ E ESCURIDÃO EM ADRIAEN COORTE E DRUMMOND

— GUILHERME MARCHESAN

RESUMO

Este ensaio se propõe a cotejar aspectos do poema “Quarto escuro”, de Carlos Drummond de Andrade, e do quadro *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*, de Adriaen Coorte. Guiados pelo papel que luz e sombra desempenham na configuração de cada obra, faremos apontamentos sobre a relação entre sujeito e objeto que nelas se constitui.

Palavras-chave: Adriaen Coorte; Carlos Drummond de Andrade; natureza morta; poesia brasileira.

ABSTRACT

Guided by the role of light and shadow on Carlos Drummond de Andrade's poem “Quarto escuro” and Adriaen Coorte's painting A bowl of strawberries on a stone plinth, this essay comments on the interaction between subject and object in each of these works.

Keywords: Adriaen Coorte; Carlos Drummond de Andrade; still life; brazilian poetry.

I.

O primeiro elemento que se destaca no quadro *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*¹, de Adriaen Coorte, é o jogo de luz da composição. Ao mesmo tempo que as sombras da tigela, do ramo e das framboesas sobre o plinto projetam-se para a direita — o que indicaria um foco de luz à esquerda, fora do campo de visão —, a própria tigela aparece iluminada por inteiro. Isto é, fosse esse foco de luz o único sobre o objeto, veríamos as framboesas à esquerda mais iluminadas do que as restantes. É como se a tigela obedecesse a uma lógica diferente em relação ao restante do quadro. Simultaneamente, o fundo inteiramente preto, que se estende à direita, permanece intocado por qualquer luminosidade. Trata-se de uma pintura, parece-nos, cujo efeito não é a representação fiel da incidência da luz sobre um dado espaço; é uma iluminação que, à revelia de qualquer debate sobre intenção, não esconde seu caráter de composição, incorporando fontes de luz distintas, as quais não entram em harmonia.

Similar é o efeito gerado pela representação da tigela em si. Enquanto outros elementos da pintura parecem obedecer aos princípios da perspectiva linear, ela não se encontra subordinada a um só observador. Assim, se tomarmos como referência a framboesa caída sobre o plinto, já solta do ramo, teremos a impressão de observá-la a partir de um ponto de vista localizado não muito acima da linha da mesa; já se observarmos a boca da tigela e sua alça, teremos a impressão de que nosso ponto de vista está consideravelmente mais elevado, como se o objeto fosse projetado para que o enxergássemos distintamente. Nem mesmo as partes da tigela se alinham a uma só perspectiva: sua base destoa da alça e da boca, aproximando-se mais do ângulo em que observamos a fruta solta ao seu lado. Levados em conta esses aspectos, não é possível apreender a tigela por inteiro sem que se denote a troca do ponto de vista; também a perspectiva produz um efeito anti-ilusionista.

É claro que estes dois aspectos — luz e perspectiva — não são alheios um ao outro. É por conta do jogo entre a sombra e a incidência da luz sobre a alça da tigela que, nela, produz-se as ilusões de profundidade e de curvatura. Opostamente, quando pousamos o olhar sobre a porção direita do corpo da tigela, vemos um objeto que não produz reflexo, fosco, e que exatamente por isso não nos parece curvo. Posto de outra maneira: é em grande parte devido às diferentes representações da incidência da luz sobre o objeto que este parece ser, simultaneamente, tridimensional e unidimensional; é também por conta delas que, mesmo quando a tigela é representada com profundidade, temos a impressão de observá-la de

[1] O quadro é de 1696 e pertence ao acervo do Rijksmuseum, de Amsterdã. Para acessá-lo: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=adriaen+coorte&p=1&ps=12&st=Objects&ii=2#/SK-C-1687,2>.

diferentes pontos de vista a depender de qual de suas partes nos chama a atenção.

Curiosamente, os aspectos até aqui descritos tornam alguns pontos da composição semelhantes a uma colagem. A porção direita da tigela parece sobreposta ao fundo preto, muito por conta da já mencionada unidimensionalidade; também a folha direita do ramo parece como que colada sobre o corpo do objeto, visto não haver diferença de profundidade entre os dois — a folha parece inclusive distorcer a tigela no ponto em que se tocam, como se o traço que forma o contorno desta fosse bruscamente alterado por aquela, efeito aumentado por vermos, à revelia da suposta forma cônica, uma linha reta compondo a parte direita do corpo da tigela. Chega a se constituir uma espécie de ilusão de ótica, dado que, a partir de um mesmo ponto de vista, não há lógica na posição do ramo: se sua folha direita aparenta estar à frente da tigela, temos a visão da folha central bloqueada pela alça, o que indica que ela se encontra mais atrás.

A estranheza que a observação do quadro gera advém, de maneira geral, desse caráter desconjuntado que viemos apontando na composição. Caráter esse que, salvo engano, numa visada que busque apreender o quadro como um todo, destaca a tigela de framboesas do restante dos objetos.

Entretanto, parece-nos que tal estranheza tem um fundo um pouco mais complexo. Tomemos as afirmações de Panofsky sobre a perspectiva linear:

Para garantir a existência de um espaço absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogêneo, a “perspectiva central” lança mão de dois pressupostos tácitos, mas fundamentais, a saber: vemos com um olho imóvel, e em segundo lugar; a seção transversal plana da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução apropriada de nossa imagem óptica. (PANOFSKY, 1999, p. 32)

Interessa-nos, aqui, principalmente a primeira parte deste seu argumento, que aponta para o caráter abstrato do espaço “infinito, imutável e homogêneo” instaurado pela perspectiva linear. Entendida, esta, como a subordinação da composição a um único ponto de vista que a organiza, pressupõe-se somente um sujeito como observador ou, mais especificamente, um momento abstraído da observação desse sujeito. Dá-se, então, que podemos encará-la como uma espécie de imposição de uma subjetividade abstrata sobre a composição. Se assim o é, aquilo que chamamos de aspecto desconjuntado da pintura de Coorte tem mais de uma análise possível: pode ser a incorporação de distintos pontos

de vista, portanto de diferentes subjetividades, a uma só obra; ou pode ser uma espécie de dificuldade inerente à representação dos objetos e do espaço, como se resistissem à apreensão a partir de uma só posição. Seja qual for o caso, interessa-nos que o desconjuncto se dá por meio de uma tensão entre sujeito e objeto no quadro, não permitindo acomodação na visada sobre a tigela de framboesas. Salvo engano, essa tensão é o fundo do mencionado efeito de estranheza.

Isto é particularmente relevante se levarmos em conta que a temática do quadro, em si, não parece apresentar nenhum tensionamento. A princípio, trata-se da representação de objetos do cotidiano: as frutas recolhidas para consumo ou decoração e o recipiente que as armazena, ambos pressupondo o gesto humano, seja o de sua organização sobre o plinto, seja o de colheita das framboesas e de manufatura da tigela. Nesse sentido, não destoam nem de outras produções de Coorte,² nem do gênero das naturezas mortas — ao menos em uma de suas linhas de interpretação. Meyer Schapiro (1978, p. 19), por exemplo, indica que os objetos representados nas naturezas mortas, sejam eles artificiais ou naturais, estão subordinados ao uso e proveito da humanidade, destacando que: “Still life is an extension of our being as masters of nature, as artisans and tool users.”³

Em certo sentido, portanto, o tema das naturezas mortas é a conjunção entre sujeito e objeto, a suposta unidade entre humanidade e natureza. É claro que estas são afirmações genéricas, de maneira que é necessário aproximar-se de cada produção a fim de ver como ela é composta enquanto natureza morta — Schapiro mesmo, em seu ensaio, investiga o uso específico das maçãs na obra de Cézanne —, o que, ainda assim, não impede um momento de verdade dessa visada geral sobre o gênero.

De volta à tigela de framboesas, vemos que a tensão presente na forma é indissociável do que se pode identificar como o conteúdo da obra. Isto é, não se constituindo plenamente a perspectiva linear, trespassada pelo uso da luz na composição, a posição do sujeito é contestada, o que diz algo sobre a relação que estabelece com os objetos representados. Salvo engano, essa suposta confluência da humanidade e de seus objetos, característica das naturezas mortas, aqui não se completa; uma não completude que tem algo a dizer sobre a própria suposta dualidade entre sujeito e objeto ou, no caso, entre humanidade e natureza.

Interessa-nos reter, do que foi exposto até o momento, o elemento ostensivo de composição que é a luz: desincumbida de função mimética, ela pode, uma vez em unidade contraditória com a perspectiva, constituir a tensão entre sujeito e objeto que se instaura no quadro.

[2] Como referência, podemos tomar os seguintes quadros, também do acervo do Rijksmuseum: *Three Peaches on a Stone Plinth*, *Still Life with Asparagus* e *Four Apricots on a Stone Plinth*. Disponíveis em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=adriaen%20coorte&p=1&ps=12&st=Objects&i=0>.

[3] “As naturezas mortas são uma extensão de nossa existência como mestres da natureza, como artesãos e portadores de ferramentas”, tradução nossa.

II.

Quarto escuro

Por que este nome, ao sol? Tudo escurece
de súbito na casa. Estou sem olhos.
Aqui decerto guardam-se guardados
sem forma, sem sentido. É quarto feito
pensadamente para me intrigar.
O que nele se põe assume outra matéria
e nunca mais regressa ao que era antes.
Eu mesmo, se transponho
o umbral enigmático,
fico outro ser, de mim desconhecido.

Sou coisa inanimada, bicho preso
em jaula de esquecer, que se afastou
de movimento e fome. Esta pesada
cobertura de sombra nega o tato,
o olfato, o ouvido. Exalo-me. Enoiteço.
O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos
condenam-me a esta forma de castigo.⁴

[4] Carlos Drummond de Andrade. “Quarto escuro”. In: *Boitempo — menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Pertencente à seção “Morar nesta casa”, de *Boitempo*, o poema “Quarto escuro” é estruturado em torno da ameaça de transfiguração do eu lírico, da destruição da sua subjetividade ao adentrar o cômodo, uma possibilidade que está à espreita nos primeiros versos: “tudo escurece/de súbito na casa. Estou sem olhos”. A escuridão, que a princípio é identificada ao espaço, logo em seguida aparece como característica do sujeito, como ausência de visão, num movimento análogo ao de uma hipálage. Dá-se, assim, que desde o primeiro momento de sombra a ameaça representada pelo quarto deixa suas marcas no eu lírico. Sem prejuízo, a dissolução do sujeito é um processo que se desenrola e intensifica ao longo do poema, o que pressupõe sua integridade antes de ser envolto pela atmosfera do quarto — não à toa, a primeira imagem, num poema dominado quase por completo pela escuridão, é a do sol. De qualquer maneira, parece-nos que tal processo é dividido em dois blocos, correspondentes às duas estrofes, os quais, entretanto, não são polos estanques, mas sim momentos de uma unidade contraditória. Dito de outro modo: o tensionamento entre o eu lírico e o quarto levará à passagem de um a outro momento do poema.

No primeiro, marcado por uma postura contemplativa/descritiva, há certo distanciamento entre o indivíduo e o cômodo, este tornado objeto daquele. Teríamos uma espécie de caracterização do ambiente: “aqui decerto guardam-se guardados/sem forma, sem sentido” e “o que nele se põe assume outra matéria/e nunca mais regressa ao que era antes”. Nestas descrições, fica claro o perigo que representam a sombra do quarto bem como as supostas coisas que nele se encontram, cuja não formação e ausência de sentido antecipam o destino do sujeito: a impossibilidade de o indivíduo elaborar seu espaço corrobora a ideia de que já aqui, à revelia do distanciamento com que analisa o quarto, a subjetividade é afetada. Ao mesmo tempo, já aparece o elemento transfigurador, que nos versos seguintes o eu lírico sentirá pesar sobre si: “eu mesmo, se transponho/o umbral enigmático,/fico outro ser, de mim desconhecido”. Neste décimo verso, anuncia-se aquilo que dominará a estrofe seguinte: a indiferenciação entre sujeito e objeto; uma espécie de reificação (cf. CASTELLI, 2002, pp. 133-134) da qual o indivíduo é consciente, identificando-se com ambas as posições; movimento contraditório e acelerado entre subjetividade e objetividade, em que o ser se reconhece como aquele de si desconhecido. Estes versos finais do bloco servem, também, de transição para o momento seguinte do poema.

Um breve aparte: é curioso que este procedimento descritivo da configuração estética que viemos identificando *se guie exatamente pela escuridão, pela ausência de luz*. Isto é, o eu lírico passa a descrever o quarto mediado pela sombra, e não pela luminosidade. Ora, em princípio, o recurso à descrição pressupõe a formação de uma imagem, mesmo que o intuito da obra não seja mimético. Em outras palavras, a descrição partiria sempre, em algum nível, da visão, portanto pressuporia a luz. Em “Quarto escuro” temos o contrário, é a escuridão a pedra de toque da descrição. Retornaremos a esse ponto.

De volta ao processo que se desenrola ao longo do poema, o segundo bloco é o momento em que sujeito e objeto se indiferenciam. Assim, a estrofe final tem início com o eu lírico, já transfigurado pelo ambiente, descrevendo a si próprio: “sou coisa inanimada, bicho preso/em jaula de esquecer, que se afastou/de movimento e fome”. À revelia da organização sintática do enunciado, a designação “coisa inanimada” contesta a posição de sujeito do “eu” que enuncia. A dissolução atinge seu ápice alguns versos depois, com o desfazimento do eu lírico e sua contaminação por aspectos do quarto — “exalo-me” e “enoiteço” —, até o momento de completa identificação: “o quarto escuro em mim habita. Sou/o quarto escuro”. A partir daqui, as descrições valem igualmente para sujeito e para objeto, o absoluto breu é de ambos, descrito nos termos do segundo:

“sem lucarna./Sem óculo”. Dessa perspectiva, o processo de dissolução, de indiferenciação, se completa, dando resolução à contradição: o indivíduo finalmente deformado, sem sentido, como as coisas do quarto.

Em certa medida, acompanhamos até esse momento aquilo que a própria enunciação coloca, sua espécie de narrativa.⁵ No entanto, essa constitui apenas um dos elementos da composição da obra. Salvo engano, em vez de encontrar resolução no momento de absoluta identidade entre eu lírico e espaço, a tensão entre os polos do sujeito e do objeto — entre indivíduo e quarto — mantém-se no choque de narrativa e estruturação. Parece ser sobre a *não resolução da contradição que se erige o poema*, um passo conhecido na poesia drummondiana.⁶ Exploreemos essa possibilidade.

Um primeiro desdobramento da tensão que até aqui identificamos aparece sem a necessidade de qualquer contato propriamente reflexivo com o poema; já a experienciamos por meio do ritmo da leitura. “Quarto escuro” constrói-se majoritariamente por meio de uma sequência de *enjambements*, conferindo fluidez ao andamento dos versos; fluidez essa, porém, que mais de uma vez é bruscamente interrompida por enunciados curtos — “estou sem olhos”, no segundo verso, e “exalo-me”, “enoiteço”, “sem lucarna” e “sem óculo”, no décimo quinto, décimo sétimo e décimo oitavo versos — um movimento da configuração estética que impede a acomodação na cadência.⁷ A leitura se dá, então, na alternância entre o fluxo de *enjambements*, que predomina, e seus cortes; uma interpretação possível é a de que essa imposição de obstáculos ao ritmo da enunciação emula as ameaças ao sujeito que aparecem tematicamente.

Julgamos, no entanto, haver um papel mais importante para os *enjambements*, o qual se explicita exatamente no trecho em que se concentra a maior parte daqueles enunciados curtos. Transcrevemos abaixo os versos para facilitar a visualização:

o olfato, o ouvido. **Exalo-me. Enoiteço.**
O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos

Podemos pensar este trecho a partir de uma divisão em seis frases: as duas primeiras ligadas ao polo do sujeito, as duas últimas ligadas ao polo do objeto e as centrais operando uma mistura, ou transição. Logo percebe-se, no entanto, que tal tentativa de separação não funciona, dado que também aqui é o movimento entre os polos — sua tensão — a nota dominante. Assim, “exalo-me” e “enoiteço” aparecem, inicialmente, como ações do eu lírico, mas o primeiro indica seu desfazimento em meio ao

[5] Já Antonio Candido (2017, p. 69) identificara a importância da narração em *Boitempo*.

[6] Ver: BISCHOF (2005). O tema é desenvolvido ao longo de todo o livro, mas se explicita ao início do ensaio “Opaco”.

[7] O jogo entre fluidez e interrupção parece até mesmo se reproduzir em escala menor, por meio da pontuação: o décimo quinto verso forma uma sequência de elisões, mas a configuração força a pausa por meio do ponto final.

espaço, enquanto o segundo, se gramaticalmente é também uma ação do sujeito, soa como um movimento desprovido de agência, o indivíduo é tomado pela escuridão do quarto — donde a conclusão de que tais frases contém em si a contradição entre os polos. Já na terceira e quarta frases a mistura é evidente, com o eu lírico e seu espaço alternando funções sintáticas: numa o quarto é sujeito e o eu lírico, adjunto adverbial de lugar; na outra é o eu lírico o sujeito, enquanto ao quarto cabe a função de predicativo, de caracterização. Uma vez afirmada explicitamente a conjunção entre os polos — “sou o quarto escuro” —, as duas frases finais, que se abstraídas seriam encaradas apenas como características do ambiente, passam a designar também o eu lírico. As partes deste trecho descrevem o processo de dissolução da subjetividade e, portanto, formam uma espécie de microcosmo do poema. Ao mesmo tempo, sua estrutura é como o reverso da estrutura geral — um espelho negativo —, em que predominam as frases curtas e secas, entrecortadas por somente um *enjambement*.

Esse, aqui, nos parece ter uma função da maior importância: é o elemento que mantém a tensão entre sujeito e objeto no único momento em que o eu lírico enuncia sua total identidade com o quarto escuro; é porque o *enjambement* isola a partícula “sou” no décimo sexto verso, separando-a do restante da oração, que se mantém a contradição. O movimento nos parece similar àquilo que Roberto Schwarz identificou nos versos de Brecht, mais especificamente em sua *Santa Joana dos Matadouros*:

Brecht não põe vírgula no fim da linha, o qual em consequência pode — mas não precisa — ter função de virgular, dúvida esta que obriga sempre a um intervalo. E se de fato a pausa frequentemente virgula a fala, às vezes ela separa palavras que logicamente estariam juntas, ou, ainda, interrompe um raciocínio. A incerteza quanto à sua função cria algo como um suspense de final de verso, que se desfaz e refaz quase que linha a linha, e que é um elemento de desautomatização e de intelectualização da leitura (...) misturada à grita das situações e dos argumentos, corre também uma delicada música de variações e tensões, composta pelo deslocamento constante do lugar em que se cortam ou concluem os versos ou raciocínios, pendentos sempre uns dos outros. (SCHWARZ, 2012, p. 91)

Devido à quebra da oração, à pausa que o verso insinua, instaura-se uma dialética em aberto. Ou, se preferirmos, uma dialética que gira em falso, incapaz de um salto que encaminhe a contradição. Ao mesmo tempo que, tematicamente, o eu lírico enuncia uma resolução do tensio-

namento, a pausa final do verso força uma quebra do enunciado, o que permite optar entre duas leituras. Parece-nos ser principalmente isso o que possibilita afirmar o choque entre narrativa e estrutura no poema, como se a configuração estética salvaguardasse o sujeito — a voz que enuncia — de sua dissolução, que em todo caso ele não deixa de afirmar.

Este papel desempenhado pela configuração estética é um dos elementos de inserção de “Quarto escuro” no todo da coletânea *Boitempo*. Como bem aponta Antonio Candido, o livro é perpassado por inteiro pela memória do autor, revelando um caráter autobiográfico; no entanto, não se pode falar em mera autobiografia, posto que os dados do passado são transfigurados pela estilização literária, inclusa a subjetividade à qual pertencem tais memórias. É por esse motivo que o crítico pode indicar o tipo específico de memorialística que é *Boitempo*: “O que supera francamente o sujeito-narrador para se concentrar poeticamente no objeto e, de torna-viagem, ver o sujeito como criação.” (CANDIDO, 2017, p. 67)

Isto é da maior importância: é no confronto com o objeto, mediado por distância temporal e configuração estética, que aparece uma subjetividade, a qual é ela própria criação poética, portanto. Salvo engano, é algo disso que identificamos em “Quarto escuro”, poema no qual a estilização literária tensiona a subjetividade que, se dependesse apenas da memória, do confronto com seu objeto — o quarto —, a ele sucumbiria.

Aqui, fica mais claro aquilo que buscamos indicar em aparte acima. A confrontação *se dá somente mediada pela escuridão*. Essa é, assim, uma espécie de princípio para o poema, análogo ao que a luz é para a pintura. Atenemos: não nos referimos aqui à luz como parte da composição, como recurso intraestético, mas sim à luz natural, que possibilita a visão, da qual, inevitavelmente, dependem as artes plásticas. É como se o tipo de contradição que o poema procura circunscrever não estivesse disponível à visão, de maneira que fosse necessário inverter a lógica e acessá-la por meio da ausência de luz. Vem à mente aquilo que o próprio Drummond identifica na obra de Osvaldo Goeldi, em poema dedicado ao artista:

És metade sombra ou todo sombra? Tuas relações com a luz como se tecem?

Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real⁸

[8] Carlos Drummond de Andrade, “A Goeldi”. In: *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

A imagem do sol noturno a denunciar as diferentes trevas que compõem os objetos serve bem ao “Quarto escuro”; nela, aparece a impossibilidade de iluminá-los totalmente. Como na obra de Goeldi, a pesquisa desses objetos se dá no choque entre escuridão e luz.

Dá-se, então, que a própria escuridão é constituída contraditoriamente no poema: ao mesmo tempo que, como tema, representa constante ameaça ao sujeito, ela é o princípio que permite à configuração estética salvaguardá-lo.

III.

Inevitavelmente, ficou indicado aquilo que julgamos ser um ponto de aproximação entre as obras sobre as quais nos debruçamos neste estudo. Tanto em “Quarto escuro” quanto em *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*, o que vemos é o papel fundamental do jogo de luz e sombra no tensionamento entre sujeito e objeto que se constitui em ambos. Em Coorte, a luz é um elemento intraestético que, uma vez projetada sobre os objetos e aliada à perspectiva, torna instável a posição do observador, impossibilitando a subordinação dos elementos do quadro a um só ponto de vista. Já em Drummond, o que vemos é uma espécie de inversão do princípio das artes plásticas: em vez de se projetar a luz sobre um ou mais objetos, projeta-se a escuridão, a partir da qual as contradições podem ser exploradas sem resoluções simples. Se em um é a resistência no polo do objeto que dá origem à tensão, no outro a recusa vem do polo do sujeito. Um passo futuro a partir deste ensaio é a investigação estético-histórica desta espécie de inversão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *A vida passada a limpo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo – menino antigo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa*. 1. ed. São Paulo: Nankin editorial, 2005.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

CASTELLI, Chantal. *Lembranças em conflito: poesia, memória e história em Boitempo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2002.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Trad. De Elisabete Nunes. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1999.

SCHAPIRO, Meyer. “The apples of Cézanne”, in: *Modern art*. 1. ed. Nova Iorque: George Braziller, 1978.

SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne*. 1. ed. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “A Santa Joana dos Matadouros”. In: *Que horas são?*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUILHERME MARCHESAN – Desenvolve trabalho de mestrado sobre o teatro de Henrik Ibsen no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Lírica e Natureza Morta”, ministrada pela professora Betina Bischof no segundo semestre de 2019. Contato: gui_marchesan@hotmail.com

ENTRE ISCAS E ANZÓIS:

IDEOLOGIAS DA NATUREZA EM *NINFOMANÍACA*, DE LARS VON TRIER

— ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JÚNIOR

RESUMO

O objetivo deste texto é apresentar um estudo sobre as representações ideológicas da “natureza” em *Ninfomaníaca* (*Nymphomaniac*, 2013), de Lars von Trier. Focando no prólogo e no primeiro capítulo, partimos de uma análise da “moldura épica” da narrativa e de seus elementos estruturais objetivando mostrar como ela mantém sua independência com relação às personagens-narradoras e como, a partir dessa distância crítica, podemos caracterizar os seus discursos.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Natureza; Lars von Trier, *Ninfomaníaca*.

ABSTRACT

This text aims to present a study about the ideological representations of “nature” in the film Nymphomaniac (2013), by Lars von Trier. Focusing on its prologue and in its first chapter, we start analysing the “epic frame” of the narrative and its structural elements in order to show how this technique maintain its independence in relation to the main characters-narrators and how, from this critical distance, we can characterize their discourses.

Keywords: Cinema; Literature; Nature; Lars von Trier; Nymphomaniac.

INTRODUÇÃO

N*infomaníaca* (*Nymphomaniac*, 2013) é considerado por muitos uma audaciosa “epopeia sexual” do polêmico diretor dinamarquês Lars von Trier. Com quinze longas-metragens lançados até o momento e duas séries para a TV, além de roteiros, manifestos, comerciais, clipes musicais e instalações em museus, von Trier é considerado por muitos um importante cineasta da contemporaneidade. Bastante versátil e polêmico, o diretor caminha por diferentes gêneros e estilos estabelecendo novas dinâmicas narrativas para os já saturados modelos da indústria cultural hegemônica, como os filmes de terror, os musicais, os melodramas e, mais recentemente, a pornografia. As polêmicas, entretanto, não se restringem somente aos seus filmes: von Trier é notório por suas declarações e chistes em entrevistas que, inclusive, lhe concederam o título de *persona non grata* em Cannes. O cineasta é motivo de controvérsias na Dinamarca desde 1982, com seu filme de graduação *Images of Liberation*. Gênio e provocador para alguns, arrogante e fraude para outros, Lars von Trier consagrou-se como uma incógnita para os tabloides mundiais; um autor contemporâneo que, desde cedo, fez uso e se afastou dos cânones da indústria cultural hollywoodiana. Suas inovações técnicas, tal como o abuso da câmera de mão, os frequentes *jump-cuts*, a apropriação da estética brechtiana para o cinema, bem como o estabelecimento de movimentos estéticos, regras, e “Votos de Castidades” — como no Manifesto Dogma 95 —, desafiam o público a sair da sua zona de conforto e a tornar-se elemento ativo dos filmes.

O filme aqui estudado, *Ninfomaníaca*, conta a história de Joe (Charlotte Gainsbourg), uma ninfomaníaca autodiagnosticada que é encontrada desacordada em um beco por Seligman (Stellan Skarsgård), um homem recluso e aparentemente dócil, grande admirador da arte e dos cânones literários. Embora ferida e com hematomas, Joe ameaça fugir caso Seligman chame uma ambulância, preferindo passar a noite na casa dele. Após uma breve conversa, Joe decide narrar sua história a Seligman, dividindo sua vida em episódios cujo cerne é, primordialmente, seus encontros sexuais. Assim inicia-se a longa narrativa de *Ninfomaníaca*: uma vasta lembrança (supostamente verossímil) de Joe, repleta de erotismo e violência, temperada com os comentários, as metáforas e as análises abundantes de Seligman, que versam sobre técnicas de pescaria e pilotagem de helicópteros, a obras de Proust, Poe e outros autores.

De difícil classificação, geralmente categorizado como “drama erótico”, *Ninfomaníaca* é uma enxurrada de informações e charadas do audacioso diretor e roteirista dinamarquês. As inserções de imagens

documentais, fotos de arquivos, quadros, desenhos, intertítulos, referências literárias e cinematográficas, cenas sobrepostas etc., são frequentes durante todo o filme e, à primeira vista, podem parecer uma simples arbitrariedade por parte de von Trier. A combinação de gêneros cinematográficos também confundiu os espectadores que esperavam um filme pornográfico “tradicional”: há nele elementos de comédia, melodrama, filme-ensaio, documentário, filme de gangster etc. Influenciado pelos trailers e pelo material de divulgação do filme, um espectador de primeira viagem ficaria desapontado com a escassez de cenas de sexo e a ausência de erotismo, bem diferente de um filme pornográfico “convencional”. Em uma das fotos de divulgação, por exemplo, vemos o ator Udo Kier com uma expressão sugestiva; acima de sua cabeça lemos: “Udo Kier é o Garçom”, e abaixo o nome do diretor seguido pelo título do filme. Embora a imagem aponte que Kier teria uma participação relativamente importante no enredo, o ator não chega a ter um minuto de cena – sem sexo e sem orgasmo.

Sendo assim, em nosso texto pretendemos desenvolver, a partir de cenas selecionadas da introdução e do primeiro capítulo, uma análise materialista da relação (nem sempre harmônica) entre forma e conteúdo do longa. Tal perspectiva analítica tem como premissa escrutinar a interrelação entre os elementos filmicos que compõem a diegese (trilha sonora, ângulo de câmera, fotografia, iluminação etc.) e uma interpretação global. Nosso objetivo é caracterizar, através da análise dos elementos formais da narrativa, de que forma é construída uma estrutura épica que enquadra e comenta a ação dramática inserida. A partir de tal estrutura, também objetivamos discutir como ela leva a uma indeterminação dos focos narrativos e como, a partir de tal indeterminação, duas perspectivas supostamente contrárias podem ter pontos de contato ideológicos. Para tanto, será necessário discutirmos, em primeiro lugar, de que forma se dá nosso primeiro contato com as personagens principais.

A MOLDURA ÉPICA DA NARRATIVA

As primeiras tomadas da narrativa não são das personagens principais, mas de fragmentos de objetos e locações em primeiríssimo plano, de modo que, ou eles ocupam a maior parte do quadro, ou são cortados (figuras 1, 2, 3 e 4). Mesmo que a câmera se mova horizontal ou verticalmente, nossa visão está quase sempre bloqueada por um muro de tijolos, inclusive em planos relativamente abertos, como quando vemos a mão de Joe, enquanto o fundo do quadro é paulatinamente bloqueado por outra parede até tornar-se desfocado. Esse estilo de filmagem repete-se

[1] Todos os fotogramas do filme aqui reproduzidos são retirados da versão em DVD distribuída pela Magnolia Pictures.

durante todas as cenas da introdução: para observarmos as latas de lixo em primeiro plano, por exemplo, as hélices no plano de fundo perdem o foco. Da mesma forma, para que o arame com porcas entre em foco e ganhe o primeiro plano, o resto do quadro é fragmentado. Nunca vemos o beco por completo, somente fragmentos que nos são apresentados aos poucos em planos individuais, mas jamais juntos no mesmo quadro. Cumpre notar que essa movimentação irá se repetir nas tomadas entre capítulos dentro do quarto de Seligman, tornando-se impossível vermos a totalidade ou estimar a profundidade do cômodo.



Figuras 1, 2, 3 e 4. *Close-ups* e aproximações de diversos elementos no prólogo.¹

Essa dinâmica entre visão e escuridão, barreiras e brechas, fragmentação e totalidade, profundidade e opacidade, cuja justaposição gera estranhamento no espectador, será repetida em diversos momentos da narrativa. Tal dinâmica de choque já pode ser observada logo após a projeção do título inicial, quando a camada sonora surge desconectada da imagem, ou quando, inversamente, as suaves gotas de chuvas são repentinamente interrompidas pela guitarra distorcida de heavy metal (trata-se da canção “Führe Mich”, lançada em 2009 pela banda alemã Rammstein). É então o momento em que, finalmente, vemos o corpo de Joe e uma imagem (parcial e por meio de uma viela) do beco (figura 6). Dessa forma, os choques, as interrupções e as “incoerências” (como a descontinuidade entre som e imagem, e a ausência da relação de “causa e efeito” entre um plano e outro, como um braço sem corpo, ou um muro sem começo nem fim) são aspectos que, na nossa leitura, apontam para a própria narrativa como construção, subvertendo as “regras” das narrativas cinematográficas e do drama tradicionais. A somatória desses elementos na abertura do filme parece clamar por uma leitura não realista

ou alegórica da obra, que leve em consideração o conflito² de conteúdos opostos e uma montagem “não continuísta”, algo que vai na contramão do drama tradicional, incluindo e, ao mesmo tempo, subvertendo seus aspectos formais.

Finalmente, após as cenas descritas acima, somos apresentados às duas personagens principais em situações e em locais distintos: Joe desacordada e sangrando num beco, Seligman, filmado de costas, entre duas prateleiras de livros e com uma lâmpada iluminando o topo de sua cabeça (figuras 5 e 6). Enquanto Seligman caminha em direção a um armazém de produtos kosher, a câmera, deslizando em *tracking shot*, acompanha-o por instantes, mas para por alguns segundos, focando no corpo de Joe por meio da abertura do beco. Os dois não se cruzam até o retorno de Seligman que, percebendo que ali há alguém, decide verificar. Enquanto Seligman é enquadrado de costas, andando distraidamente ou através de uma superfície de vidro, Joe é vista inconsciente por entre os vãos da viela e as paredes do beco. Quando Seligman finalmente percebe que há alguém no beco e decide se aproximar, a câmera, após deslizar mais uma vez pelo muro em *crane shot*, lentamente enquadra em *plongée* as duas personagens ao mesmo tempo, ele em pé e ela ainda caída.



Figuras 5 e 6. Seligman e Joe em locais e posições distintas

Das cenas descritas acima, percebe-se um certo grau de independência da câmera com relação às personagens, filmando-as por ângulos distintos dos seus olhares e enquadrando-as pelas costas ou inconscientes. Observamos, vale ressaltar, através de superfícies ou brechas que formam enquadramentos peculiares: Seligman através da vitrine do armazém kosher, assemelhando-se a uma tela de cinema, e Joe por entre as paredes do beco que escurecem as laterais do quadro, assemelhando-se a uma moldura. Por vezes, metade do quadro é coberto por uma sombra, ressaltando a dinâmica entre visão e escuridão que apontamos anteriormente. Ainda que a câmera persiga as personagens, é como se ela também mantivesse certa distância e possuísse autonomia própria para filmá-las de outros ângulos. Em certa medida, isso está posto formalmente na descida vertical em *crane shot*, que a câmera faz do ângulo em

[2] Segundo Patrícia Kruger (2016, p. 47), a preferência de von Trier por uma montagem que priorize o conflito e o choque aproxima-o de cineastas como Serguei Eisenstein, “para quem a montagem é conflito por este ser a base de qualquer arte”, e de autores como Bertolt Brecht.

plongée, descrito acima, até o chão onde Joe está, em plano sequência. É como se do seu ponto superior de observação a câmera mergulhasse até as personagens, aproximando-se delas enquanto dialogam, mas sem tomar o ponto de vista de uma ou de outra. Entretanto, nessa aproximação, perdemos a visão privilegiada das duas, fazendo com que o corpo de Seligman seja fragmentado, tal como o de Joe nas tomadas anteriores, em um enquadramento que mostra somente seus pés e sua sacola de compras. Quando finalmente Seligman decide levar Joe a sua casa e a ajuda a levantar, a câmera, ainda em *crane shot* e seguindo o mesmo plano sequência, assume um plano médio e enquadra os dois de costas, lado a lado, “emoldurados” pelo mesmo muro de tijolos que vemos durante toda a abertura — a câmera novamente toma distância das personagens e restabelece sua independência. A partir das tomadas descritas acima, é possível supor que estamos diante de um procedimento de filmagem construído para enquadrar as perspectivas das duas personagens principais sem aderir a elas por completo.

A descrição das tomadas da introdução nos leva a crer que a composição estética do longa, baseada em conflitos e contradições formais, é uma maneira de criar uma moldura épica que, enquanto envolve a ação dramática e suas personagens principais, produz uma distância crítica através da qual podemos deslocá-las e analisá-las. O termo “épico” é usado aqui em contraposição ao termo “dramático”, ou seja, refere-se a um estilo de construção formal narrativo cujas interferências visíveis demonstram a presença de um “autor” não diegético, o qual possui um horizonte maior que o das personagens e, portanto, é capaz de tecer comentários sobre a ação dramática por meio dos elementos formais que compõem a narrativa global. Dessa forma, supomos que a canção escolhida, a disparidade entre sons e imagens, os cortes repentinos, a dinâmica de iluminação, o choque entre elementos de uma ou mais cenas, entre outros recursos apontados acima, são componentes de um estilo de filmagem escolhido para criar uma construção formal que prioriza o conflito entre a ação dramática e os elementos formais escolhidos para narrá-la. Em outras palavras, logo na sua abertura, o filme mostra um tipo de montagem cuja principal característica não é a fluidez ou a continuidade, mas interrupções, choques, contrastes e disparidades.

Em entrevista, von Trier deixa claro que há uma intenção consciente na forma “contraditória” de suas narrativas:

Caso tivesse feito *Ondas do Destino* [*Breaking the Waves*, 1996] com técnicas convencionais, acho que o filme seria insuportável (...) Acredito que é importante decidir sobre um estilo específico para um enredo se

o projeto almeja ser, no mínimo, prático. Normalmente, você escolhe um estilo para um filme com o objetivo de enfatizar o enredo. Mas nós fizemos o oposto. Escolhemos um estilo que contradiz o enredo, dando a este a menor ênfase possível. (BJÖRKMAN, 2003, p. 166, tradução nossa)

Cumpramos aqui que o que chamamos de “drama tradicional” diz respeito aos paradigmas da convencionalidade cinematográfica que, segundo Ismail Xavier, são possibilitados no cinema (sendo este uma sucessão de fotografias em movimento) pelo modo como o registro é feito, e pelo estilo de “montagem invisível”. Conhecido como “decupagem clássica”, esse estilo de montagem cinematográfica (cujas raízes históricas são as convencionalidades dramáticas de autonomia da ação representada) tem por objetivo a construção de uma “continuidade espaço-temporal reconstruída” cujo intuito é tanto a “manipulação do interesse do espectador”, como a “manutenção da integridade do fato representado”. Para atingir tais objetivos, a continuidade entre cenas e planos é essencial, de modo a estabelecer uma relação de “causa e efeito” entre a imagem anterior e a seguinte, separadas pelo corte. O processo deve ser feito com extrema cautela para que nenhum corte interrompa a continuidade da ação diegética, evitando-se saltos bruscos e repentinos, garantindo, assim, a invisibilidade do aparato fílmico. Como um processo consciente gerado pela montagem, a decupagem clássica busca projetar uma ilusão de “naturalidade”, ou de registro “realista” da ação filmada, ou seja, a impressão de autonomia da ação diegética. Em outras palavras, ela busca o efeito de “transparência”, isto é, “quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera — este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma” (XAVIER, 2005, pp. 1-34). Ainda segundo o autor, houve uma intensificação dessa técnica através do dispositivo fílmico desenvolvido em Hollywood, que, ao associá-la com outros dois elementos formais, “câmera subjetiva” e o estilo “campo/ contra-campo”, potencializaram o efeito de identificação entre personagens e plateia através da manipulação de determinadas emoções. Tendo como pressuposto, portanto, que o estilo de filmagem escolhido por von Trier é conscientemente contraditório, urge a necessidade de uma leitura desvinculada dos paradigmas e exigências dramáticos convencionais e que objetive, como ponto de partida, averiguar de que maneira e com qual qualidade esse conflito entre forma e conteúdo, evidenciando o próprio aparato fílmico da obra, estabelece relações com os materiais e assuntos elaborados.

IDEIAS SOBRE NATUREZA: A INDETERMINAÇÃO DOS FOCOS NARRATIVOS

Após levá-la a sua casa, Seligman questiona, curioso, os motivos pelos quais Joe estava desacordada e ferida no beco. O diálogo a seguir nos revela algumas posições que as personagens irão perseverar por quase toda a narrativa:

Seligman. Então, o que aconteceu? Você foi roubada?

Joe. É tudo culpa minha. Sou apenas um ser humano ruim.

Seligman. Nunca havia encontrado um ser humano ruim antes.

Joe. Bom, agora você encontrou.³

[3] Os diálogos do filme aqui reproduzidos terão tradução nossa.

Podemos citar outro exemplo no capítulo 6, “The Eastern and The Western Church”, no qual Joe procura um sujeito especializado em práticas sadomasoquistas com a esperança de recuperar a sensibilidade vaginal. Seligman, perplexo, questiona como ela pode achar a violência excitante. Ao que Joe responde: “acho que a maneira mais fácil de compreender isso é se eu me referir à minha natureza rebelde”.

Cabe mencionar o modo como as próprias personagens se projetam discursivamente, por meio de alguns diálogos:

Joe. Você é feliz, então?

Seligman. Acho que sou (...) mesmo que eu seja o tipo de pessoa que corte as unhas da mão direita primeiro.

Joe. O que isso quer dizer?

Seligman. Bem, eu divido a humanidade em dois grupos: pessoas que cortam as unhas da mão esquerda primeiro, e pessoas que cortam as unhas da mão direita primeiro. Minha teoria é que as pessoas que cortam as unhas da mão esquerda primeiro são mais despreocupadas [*light-hearted*]. Elas possuem a tendência de desfrutar mais da vida, pois vão direto à tarefa mais fácil e deixam a dificuldade para depois. Então, qual desses você é?

Joe. Sempre a mão esquerda primeiro. Não acho que há uma escolha. O prazer primeiro, sempre.

Outro exemplo interessante está no diálogo em que Seligman revela sua ausência de experiência sexual:

Considero-me assexual. Claro que experimentei masturbação na adolescência, mas não surtiu efeito em mim. Não há nada de sexual sobre mim, (...) mas acho que isso faz com que eu seja o melhor ouvinte para sua história. Não tenho noções pré-concebidas ou preferências. Na verdade, sou o melhor juiz que sua história poderia ter. E quando chegar a hora de decidir se você é ou não um ser humano ruim, não terei problema algum com isso. Pois não olho através das lentes coloridas pela sexualidade ou pela experiência sexual. Sou virgem. Sou inocente.

Sua “teoria das unhas” divide a sociedade em dois grupos distintos que poderíamos resumir como “hedonistas”, aquelas que “vão direto à tarefa mais fácil” porque possuem o prazer como meta principal, e os “puritanos”, aqueles que adiam a gratificação imediata em prol de um suposto prazer tardio. Joe rapidamente se enquadra como “hedonista”, afirmando não ter escolha, visto que, segundo ela mesma, sua “natureza rebelde” a governa. Com relação a sua assexualidade, Seligman projeta-se como “puritano”, como se a ausência de experiência sexual lhe concedesse a isenção necessária para julgar a vida de Joe sem intervenção de conceitos ou caracterizações prévias. Ironicamente, assim que Seligman termina seu discurso, observamos, em *zoom-in*, uma Hodegetria pendurada na parede de seu quarto, a representação iconográfica de Virgem Maria segurando o menino Jesus.

As disparidades entre as personagens já estavam inscritas na *mise-en-scène* da introdução. Seligman, filmado de costas, é enquadrado por duas estantes repletas de livros, que formam uma espécie de moldura para a personagem. Além disso, o foco principal de iluminação da tomada é uma lâmpada pendurada exatamente acima da cabeça da personagem, assemelhando-se à uma espécie de auréola (ver figura 5). Por outro lado, Joe encontra-se inconsciente no beco ao lado, cercada por escombros, metais enferrujados e latas de lixo. Diferente de Seligman, o enquadramento é marcado pelas duas paredes de tijolos nas laterais do quadro, e o foco de iluminação da cena está distante da personagem, cobrindo o cenário com tons acinzentados e sombras sólidas (ver figura 6). É como se Joe estivesse, através da *mise-en-scène*, emoldurada com tudo aquilo que é considerado baixo, sórdido, sujo e decadente – caída no chão, ela sangra, está repleta de escoriações e hematomas, além de (descobriremos adiante) coberta de urina. Seligman é enquadrado, por meio dos objetos em cena e suas posições com relação a personagem, na esfera do que é considerado elevado, superior, transcendente e ideal. A iluminação do quadro também traz a ideia de certa pureza e inocência, lembrando-nos da iconografia religiosa que apontamos anteriormente. Vale mencionar que, ainda nas tomadas da

introdução, Seligman apresenta alguma conexão com valores religiosos, embora estes apareçam de maneira fetichizada na mercadoria do armazém kosher. Cumpre notar, ainda, que a escolha dos nomes das personagens não é fortuita, e também aponta para a suas posições distintas na narrativa. A palavra “seligman” é uma variante da palavra yiddish “zelig”, que quer dizer “feliz” ou “bênção” — por extensão, “o felizardo”, “o abençoado”, algo que ele mesmo aponta no filme. Um grande contraste com Joe, nome comum e muitas vezes usado, em inglês, como sinônimo de pessoa desconhecida ou sem importância, como nas expressões “average Joe” ou “ordinary Joe”, algo que, em uma possível aproximação com o vernáculo, poderíamos traduzir como “zé-ninguém” ou “fulano”. Retratados a partir da formatação épica que apontamos anteriormente, tais nomes projetam uma dinâmica entre o particular e o coletivo para o filme, por meio da qual tais personagens podem ser lidas como a formalização de discursos, assuntos e materiais extrafílmicos provenientes da tessitura social.

Durante toda a narrativa, diferentes estilos de filmagem escolhidos para cada capítulo confundem-se, criando uma mistura de registros entre os *flashbacks*, as digressões, as imagens documentais e as projeções das personagens. O livro do jovem Seligman, durante o *flashback* no capítulo 1, cria uma rima visual com a infância idílica de Joe e o pai na floresta (figuras 7 e 8). A título de exemplo, podemos citar também a forma como as imagens horrendas e inquietantes de figuras atormentadas e acorrentadas são inseridas durante a fala de Seligman na abertura do capítulo 4, Delirium, como invadem a narrativa de Joe, tanto na estilização em preto e branco do capítulo todo, como nas próprias roupas da personagem, repletas de correntes escuras (figuras 9 e 10).



Figuras 7, 8, 9 e 10. Rimas visuais e indeterminação do foco narrativo.

Esses exemplos parecem apontar para a construção consciente de uma indeterminação do foco narrativo, o que acreditamos pertencer tanto a Joe quanto a Seligman. Sendo assim, parece-nos mais apropriado analisar como o filme retrata a relação entre as duas perspectivas e a forma como elas, por meio dos personagens, são intercambiáveis. Assim como a estrutura formal que reconhecemos na introdução da narrativa, propomos uma leitura das duas personagens feita sob o signo do choque e do conflito, ou seja, como que um discurso projeta a si mesmo e a sua alteridade, e vice-versa. Nesse sentido, tanto Seligman quanto Joe projetam, enquanto narradores, suas percepções e fantasias sobre a composição fílmica, mas estas são estruturadas de tal sorte que a tarefa de identificar o emissor torna-se árdua e pode, por vezes, obscurecer os pontos de contato entre os dois discursos.

Há, entre as duas personagens, um contraste sobre o conceito de “natureza”, como apontado nos diálogos selecionados anteriormente. Uma das palavras mais complexas da língua inglesa, de acordo com Raymond Williams, sendo possível, a princípio, distinguirmos três áreas de significado: (i) “a qualidade e o caráter essenciais de algo; (ii) a força inerente que dirige o mundo ou os seres humanos, ou ambos; (iii) o próprio mundo material, incluídos ou excluídos os seres humanos” (WILLIAMS, 2007, p. 293). Devido à abrangência de significados, a distinção entre eles pode ser, consciente ou inconscientemente, nebulosa e inconstante, de tal sorte que uma expressão comum como “natureza humana” pode conter os três significados e, ao mesmo tempo, variar entre eles. No filme, os três significados estão interrelacionados já nas cenas de abertura do capítulo 1: a “natureza” como “qualidade ou caráter essencial” na Joe que, aos dois anos, já sabia que era uma ninfomaniaca; a “natureza” como “força inerente” que governa as decisões dos homens e mulheres na imagem inserida do feto; e, por fim, a “natureza” como o próprio “mundo material” no intertítulo do primeiro capítulo. Ao expor tais conceitos em sequência, a obra parece estabelecer tanto o embate quanto os pontos de contato entre as diferentes concepções.

Antes de encerrar o primeiro capítulo de sua narrativa, Joe decide contar sobre a competição que planejara com B (Sophie Kennedy Clark). “E agora, voltando à sua pescaria”, ela torna a narrar, “a ideia era uma competição. Deveríamos ir numa viagem de trem. B disse que não precisávamos de passagens. Aquela que tivesse fodido com o maior número de homens quando a viagem terminasse ganharia os bombons”. Em seguida vemos as duas amigas, usando roupas curtas e apertadas, caminhando pelos corredores entre os vagões do trem. Ao som da canção “Born to Be Wild” (1968) da banda Steppenwolf, a câmera acompanha as

personagens através de uma perspectiva “voyeurística” e objetificante. Entretanto, Seligman novamente a interrompe:

O que você estava fazendo enquanto caminhava naquele corredor: você estava lendo o rio. A maioria dos peixes grandes protege-se das correntes para economizar energia e para se esconder dos predadores. O local onde o peixe se esconde descreve uma hierarquia muito complicada. A topografia do rio decide onde os lugares mais atrativos estão, e os peixes maiores escolhem as melhores posições.

Enquanto ele narra, vemos uma espécie de efeito *rewind*, como se o filme voltasse espontaneamente para assistirmos a cena novamente. A música, entretanto, não repete em consonância com a imagem, mas avança para o refrão. Além disso, sobreposto à cena, há uma outra camada de imagens de rios, lagos e peixes, bem como de desenhos e mapas hidrográficos. Somado a isso, a canção gradualmente cede espaço para o som de água corrente e para a narração de Seligman em *voice-over*. A dissonância entre a canção extradiegética e as imagens diegéticas parece apontar para outra dissonância formal: entre o ponto de vista dos narradores/personagens (o que viemos denominando como “foco narrativo”) e um outro ponto de vista “superior”, uma agência extradiegética que se manifesta através dos elementos materiais da obra, como a escolha das canções extradiegéticas, e o modo pelo qual elas comentam e contrastam com a narrativa. A manifestação de um autor não diegético, cujo horizonte, como apontamos anteriormente, é maior que o das personagens, pode ser inferida pela estrutura formal que molda o discurso do foco narrativo. Ao divergir de tal discurso, esse “autor implícito”, forma outra perspectiva, que pode ser reconstruída pelos espectadores através da somatória dos elementos materiais que compõem a narrativa, e que enquadram a ação dramática, o ponto de vista da obra.

No discurso de Seligman, um determinado significado de “natureza”, a força inerente de um organismo, como um impulso ou instinto, é expandida para as próprias relações sociais e para o comportamento humano. Ora, diferente dos rios e dos peixes, sabemos que, em uma viagem de trem, “as melhores posições”, situadas na primeira classe, são escolhidas por aqueles que podem pagar por elas. O próprio filme faz questão de desmentir tal aproximação quando, algumas cenas adiante, Joe e B são cobradas pelas passagens da primeira classe, que obviamente não compraram, e precisam ser “resgatadas” por S (Jens Albinus). A montagem da sequência durante o discurso de Seligman, em *voice-over*, aponta que essa combinação entre o comportamento instintual dos pei-

xes e as relações sociais humanas acontece através do filtro ideológico do narrador. Em outras palavras, ela somente é possível por meio de uma sobreposição de discursos que fetichiza as relações materiais ali envolvidas. A sequência é como que manipulada pelo foco narrativo, o qual “rebobina” as imagens, avança a música e sobrepõe figuras de outro contexto. Todavia, o “aparato fílmico” não está totalmente atrelado à sua perspectiva: o choque entre imagem e som, e a transparência das sobreposições trazem para o primeiro plano a estrutura de mediação de longa, expondo contradições entre as camadas sonoras e imagéticas. A montagem, portanto, desnaturaliza não só a relação espectador-imagem, mas também o paralelismo de Seligman, exibindo seu caráter de construção contraditória. Nessa senda, o refrão enérgico cantado pouco antes de sua fala (“nasci para ser selvagem!”) adquire uma conotação extremamente irônica.

A perspectiva de Seligman desloca o conceito de “natureza” das relações sociais humanas apenas para inseri-lo novamente, mas como uma instância superior e abstrata, cuja força, sob o signo da irracionalidade instintual, é implacável e incontrolável. Do ângulo da história das ideias, Williams aponta (cf. 2011, pp. 92-3) que a passagem histórica de um conceito de “natureza” singular e abstrato, personificado no mundo ortodoxo medieval ocidental como “mãe-natureza” — deusa divina e singular que, ao mesmo tempo, era “deputada e ministra” do Deus monoteísta absoluto —, para um conceito de “natureza” como objeto de investigação de um mundo “desencantado” — fruto do “renascimento da investigação física sistemática” impulsionado tanto pelo Esclarecimento europeu, como pelo desenvolvimento das forças produtivas das Revoluções Industriais — foi uma passagem conflituosa que insistiu em provocar contradições nos anos seguintes:

Nas discussões sobre a evolução [no século XIX], mesmo os que estavam preparados para descartar o primeiro princípio singular — a ideia de Deus — com frequência retiveram, e mesmo enfatizaram, o outro princípio bastante semelhante a ele: a Natureza singular e abstrata, ainda muitas vezes, e em algumas formas novas, personificada. (idem, p. 93)

O discurso da racionalidade cientificista, cujo objetivo histórico era desmistificar a “natureza” e os processos naturais, fez, inversamente, uma nova mistificação ao transformá-la, dentro do próprio discurso racional, em um princípio regulatório abstrato cuja regra é a própria inconstância. As manifestações mais obscurantistas e perigosas dessa “racionalidade

mistificadora” expressaram-se, no fim do século XIX, nos discursos dos positivistas e dos darwinistas sociais e, no século XX, nas políticas de ideologia nazista. Nesse sentido, vale retomar o pensamento de Adorno e Horkheimer sobre o Esclarecimento europeu e sua automitologização em ciência positivista sob o signo do “mito dos fatos”:

Não alimentamos dúvida nenhuma — e nisso reside nossa *petitio principii* — de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade. A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, sua afinidade autodestrutiva com a paranoia racista, todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, n.p.)

Como acontece no discurso de Seligman, esse “racionalismo científico” deixa de “esclarecer” o mundo e a natureza, e passa a ser um mito ele mesmo, mascarando as relações sociais ao naturalizá-las em um comportamento animal geral. Dessa maneira, esse discurso racional-científico mostra-se, ele mesmo, irracional e mistificador ao ocultar as relações sociais, as relações de trabalho e as trocas monetárias sob o signo de uma natureza imutável. Todavia, a própria transparência das imagens sobrepostas mostra-nos quais são as relações materiais por trás dessa ideologia: o que vemos através de rios e algas é a divisão de classe entre os vagões, ou seja, as personagens da classe econômica (todas não nomeadas) e S sentando sozinho na primeira classe. Ao alienar das relações sociais certos fatores essenciais da complexidade da psique humana, como o inconsciente, essa racionalidade demonstra o seu caráter perigosamente instrumentalizador, reduzindo tal complexidade em características binárias e maniqueístas, como sensações “positivas” e “negativas”. Tal divisão está parodiada em vários discursos de Seligman, como na sua grosseira “teoria das unhas”, citada anteriormente, na qual ele divide a humanidade em dois grupos simplesmente pelo modo como

ela corta as unhas. Vale apontar que a ironia de tal “teoria” não é dada pela personagem, mas pela análise da estrutura formal da obra que, ao salientar o caráter ideológico do discurso da primeira, abre espaço para que os espectadores desconfiem de sua suposta racionalidade.

Como é notável no discurso de Seligman, a “natureza” passa por um processo de abstração que a desloca das relações sociais, mas para retornar como força seletora que, inversamente, abstrai os próprios homens e mulheres do processo social. A personificação da natureza, sob os discursos cientificistas, tem como custo a animalização dos homens e mulheres, de modo tal que “a aparente objetividade da racionalidade científica” revela-se, segundo Robert Kurz, “como selvagem irracionalismo, tão logo procure dissolver as relações sociais em fatores semifísicos e semibiológicos” (KURZ, 1998, p. 192).

Não é somente Seligman, todavia, que projeta uma ideologia sobre o conceito de natureza. Se, dentro do paralelismo que percorre todo o capítulo, Joe é a “pescadora”, ela também é a própria “isca”, algo que o próprio filme insinua um pouco antes da competição iniciar, ao justapor as roupas das duas garotas com a imagem de um anzol enfeitado. Talvez seja profícuo analisarmos a perspectiva de Joe a luz do conceito de “des-sублиmação repressiva”, de Herbert Marcuse. Segundo o autor, o estágio da racionalidade tecnológica da modernidade liquidou os elementos de oposição e transcendência da “cultura superior” (para ele, a arte e a literatura românticas e pré-modernistas, mesmo que ainda encontre alguns exemplos da “cultura negativa” nos surrealistas e em Bertold Brecht), sucumbindo ao seu caráter negativo (o que ela tem de melancólico e pessimista com relação ao tipo de “progresso” dessa realidade social) não pela sua rejeição, mas por sua incorporação e reprodução maciça em mercadorias. Tal oposição era, principalmente, contra o mundo dos negócios e tudo relacionado a este tipo de organização baseado na esfera do cálculo e da “normalidade” burguesa. Contudo, a conquista dos espaços pré-tecnológicos pelo avanço da técnica industrial, como a “natureza” e até mesmo o inconsciente, harmoniza a oposição entre arte e mundo dos negócios em um pluralismo pacificador (cf. MARCUSE, 1997, pp. 68-91).

Esse pluralismo encontra o seu denominador comum na forma mercadoria. “A conquista e a unificação dos opostos”, afirma Marcuse referindo-se ao caráter negativo da “cultura superior”, “ocorrem num campo crescente de satisfação. Esse é também o campo que permite uma dessublimação arrasadora” (idem, p. 82). Para Marcuse, a dessublimação repressiva (também chamada de dessublimação institucional ou controlada) é a absorção do princípio de realidade pelo princípio do prazer de modo que a sexualidade é liberada “ou antes, liberalizada sob

formas socialmente construtivas” (idem). Sendo assim, a dessublimação da energia pulsional não opera no sentido de uma modificação do Princípio de Realidade (para o autor, este é constituído essencialmente pela divisão social do trabalho e sua decorrente alienação), mas antes de uma liberdade controlada que o intensifica. Com o desenvolvimento da tecnologia industrial e o conseqüente desaparecimento de certas atividades laborais, “toda uma dimensão de atividade e passividade humanas foi deserotizada” (idem, p. 83). De tal forma que toda essa libido “liberada” pôde ser canalizada para os produtos compensatórios da sociedade industrial — suas mercadorias.

Em outras palavras, se por um lado a libido é “liberada”, por outro ela se torna escrava do círculo vicioso de consumo compensatório de mercadorias. Nesse círculo, o corpo e a psique tornam-se apenas um meio, pois o fim é a busca pelo gozo ininterrupto — em si mesmo inalcançável. O corpo, dissociado das “atividades erotizadas” (trabalho não alienado), e dos meios de produção que confeccionam os objetos da sua subsistência nessa sociedade, acaba por ser consumido pelo próprio desejo de consumo. Nesse sentido, é interessante observar o contraste no estilo de atuação de Joe: enquanto ela tem relações com os homens no banheiro, ela não aparenta sentir nenhum tipo de prazer, ao contrário, está sempre distraída, por vezes até observando as moscas que sobrevoam ao redor da lâmpada (figuras 11 e 12). Ora, o corpo e a busca pelo prazer aqui são apenas o meio, o objetivo é o saquinho de bombons.



Figuras 11 e 12. Joe observando moscas enquanto tem relações no banheiro do trem.

Nessa senda, podemos pensar a ambientação dessas seqüências em um trem como metafóricas, ou seja, uma espécie de denominador comum das duas ideologias sobre “natureza” que discutimos antes. Embora observemos, num campo, uma natureza racional e biologizante e, noutro campo, uma “natureza liberalizada” e dessublimada, elas acabam encontrando um ponto de contato: a abstração dos homens e das mulheres de qualquer agência nas relações sociais. Por um lado, a humanidade é um animal que age por instinto ou por algum impulso corporal incontrolável; por outro, o seu objetivo é reduzido à busca

eterna de prazer como única perspectiva de vida possível nessa sociedade. Todo o tipo de agência é, assim, anulada: não somos capazes de controlar nossos corpos e nem o mundo à nossa volta, como peixes na correnteza, ou como passageiros num trem irrefreável. Não é de se espantar, portanto, que a competição se encerre com a sedução de S, o passageiro rico e casado da primeira classe. Ele é o “peixe grande”, o objetivo final no qual o sexo oral pode ser visto como um comentário sarcástico: “neste momento, disseram-me que meu esperma está no seu auge.”⁴ O objetivo final da competição é quem chega no topo, isto é, na primeira classe. Sendo assim, como aponta Marcuse, a dessublimação repressiva não só não altera o princípio de realidade, como o reforça ao fazer do princípio do prazer um imperativo categórico.

Ao mostrar duas perspectivas aparentemente diversas em relação intersubjetiva, cada uma representada por uma personagem, fazendo destas menos um indivíduo psicologicamente verossímil que uma construção alegórica por meio de uma representação “não realista”, *Ninfomaniaca* busca uma outra exposição fílmica. Ao desnaturalizar o olhar do espectador através da montagem, o filme nos mostra o ponto de contato ideológico entre duas perspectivas que, à primeira vista, aparentam ser dissonantes. É sobre este ponto de contato que o filme parece clamar para que reflitamos, para que nos atentemos sobre a manipulação perigosa de tais discursos.

[4] Não só a letra “S” guarda um caráter irônico, mas também a escolha do ator Jens Albinus parece um comentário sarcástico do “diretor implícito”, pois o ator é o personagem principal do filme *O Grande Chefe* (*Direktøren for det hele*, 2007) que trata, de maneira cômica, das relações empresariais e do absurdo da performance no mundo do trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BJÖRKMAN, Stig. *Trier on von Trier*. Trad. Neil Smith. London: Faber and Faber, 2003.

KRUGER, Patrícia de Almeida. “Penetrando o Éden: ‘Anticristo’, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes”. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2016.

MARCUSE, Herbert. “A Conquista da Consciência Infeliz: dessublimação repressiva”. In: *O Homem Unidimensional: a ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo editorial, 2007.

WILLIAMS, Raymond. “Ideias Sobre Natureza”. In: *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIA CINEMATOGRAFICA

NYMPHOMANIAC. Extended director’s cut volume I and volume II. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Alemanha/ França/ Bélgica: Magnolia Pictures, 2013. 2 DVDs (148 e 178 min).

ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JÚNIOR – Desenvolve trabalho de mestrado sobre o filme *Ninfomaníaca* (2013), de Lars von Trier, no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Percurso Recentes da Produção Cultural Brasileira: Corpo e Trabalho na Literatura e no Cinema”, ministrada pela Profa. Dra. Ana Paula Sá e Souza Pacheco, no primeiro semestre de 2019.

POR ALGUM VIÉS DA LEMBRANÇA:

A MEMÓRIA POLÍTICA CIFRADA EM
ESTORVO, DE CHICO BUARQUE

— JOÃO VITOR RODRIGUES ALENCAR

RESUMO

Através da inquietante caracterização que o narrador faz da personagem de um amigo que não vê há cinco anos, buscaremos indicar como determinados materiais relacionados à memória de nosso passado ditatorial são representados de maneira cifrada pela forma com que a voz narrativa os reelabora e/ou reprime a partir de seu presente.

Palavras-chave: *Estorvo*; Chico Buarque; Literatura e sociedade; História; Ditadura civil-militar.

ABSTRACT

Through the analysis of the odd presentation of the character of a friend that the narrator has not met for five years, we will try to indicate how certain materials related to the memory of our dictatorial past are presented in a ciphered way by the form that the narrative voice re-elaborates and/or represses these materials.

Keywords: *Estorvo*; Chico Buarque; Literature and Society; History; Military dictatorship.

A estreia de Chico Buarque como romancista, com a publicação de *Estorvo* em 1991, causou estranhamento em alguns setores da crítica. Uma resenha publicada na primeira página do caderno cultural da *Folha de S. Paulo* dizia:

uma surpresa do ponto de vista literário, resultado de uma árdua experiência de escrita, sem concessões. (...) Maior estranheza causará ainda o universo inédito em que a prosa evolui: nada a ver com a ambiência carioca, nenhum rastro do folclore feminino, nenhum acento político, nenhuma nostalgia (LEITE NETO, 1991, p. 1, grifos meus).

Como se pode perceber, a resenha louvava o modo como o romance desmentia certas expectativas criadas em torno dos temas e das formas relativos à obra musical de Chico.

O caráter elogioso da resenha, no entanto, não escondia certos estranhamentos negativos. O primeiro deles vinha logo no título: “Bem diverso, mas menos fácil, talvez mais feio que o primeiro a ser cogitado: ‘Olho mágico’”. Imprevistos como esse despontavam em vários outros elementos do romance: no enredo, um “‘plot’ policial artificioso” se mistura abruptamente com uma aventura sem objetivo; nas descrições, “um surrealismo ‘retrô’” atravessa o “formato propriamente realista”; no estilo, algum “efeitismo literário” e alguma “adjetivação excessiva” apareciam em meio a “pontuação áspera, o fluxo seguro das palavras, o enxuto domínio da descrição” (idem, p. 1). Resumindo, é como se alguns aspectos inesperados irrompessem em meio ao zelo da feitura, trincando a obra, que quase se partia em registros literários tidos como incongruentes. Isso não chegava a apagar as muitas qualidades da obra, mas punha à mostra suas não poucas dificuldades.

Tudo se resolveria ao final da leitura:

Do próprio autor o fim escapa, como se este livro fosse um exorcismo de toda teleologia, do próprio destino da história, de toda culpa, de todo estorvo.

Que o leitor, então, não confunda renúncia com denúncia quando chegar à libertadora página final do livro (idem, p. 1).

A contraposição de “renúncia” a “denúncia” (feita num bonito trocadilho) aponta a preferência do crítico por um valor estético que ele imagina em oposição ao acento político, como se *Estorvo* marcasse o fim de um transe de denúncia ideológica por parte do autor. Tudo se passa como se,

com a queda do muro de Berlim, o fim da ditadura militar e o proclamado fim da história, fosse inaugurado o momento em que os artistas deveriam voltar-se ao trabalho puramente formal, cujo imperativo estético é o da coesão estilística — a que os deslizos apontados na resenha de *Estorvo*, na verdade, constituem a uma gaiatice de Chico que o crítico não parece ter compreendido. Nas poucas palavras do crítico, a hora histórica dos temas e formas legados pela canção de protesto, com destaque para o embate cultural com a ditadura civil-militar, havia acabado de passar com o processo de redemocratização.

Evidentemente, essa leitura é um sintoma narcísico de como parte da *intelligentsia* da época se enxergava nos romances que lia. No entanto, ela não deixa de tocar em algumas questões importantes: o que poderia explicar a guinada de um compositor popular, taxado como “de protesto”, para um romance tão insólito? Não haveria nenhuma relação entre esse passo artístico insólito, elaborado entre 1989 e 1991, com a suposta transição entre o suposto fim da ditadura civil-militar e o processo de redemocratização que lhe são contemporâneos?

Nossa hipótese é de que as dificuldades de leitura resultam do modo, ao mesmo tempo, coloquial e truncado com que a voz narrativa exprime ou nega (e, às vezes, exprime negando) as contradições presenciadas em cena. Para ilustrar e desenvolver essa hipótese, nos deteremos em algumas cenas em que o narrador apresenta a personagem de um amigo que não vê há cinco anos, tentando evidenciar como as fantasias do narrador (sobretudo suas lembranças) retomam um impasse concreto da história recente da intelectualidade brasileira no debate internacional da segunda metade do século XX. Como buscaremos sugerir, a instabilidade dessa exposição resulta das contradições históricas, sugeridas mas não explicitadas, que permeiam a relação entre eles.

O amigo do narrador tem um papel curiosamente destacado no relato. Ele nunca aparece no presente da ação: o narrador ronda seu apartamento, planeja visitá-lo, entregar coisas há muito emprestadas ou presenteá-lo com novas, mas o reencontro entre os dois nunca se realiza de fato. Sua figura é delineada apenas através do que o narrador lembra ou imagina — momentos vividos, histórias conhecidas, reencontros hipotéticos. O que é propriamente dito nessas fantasias e lembranças, mesmo em seus momentos decisivos — como no da separação entre os dois, que de tão marcante divide a já fragmentada história do narrador em um antes e um depois com a recorrente expressão “há cinco anos” (BUARQUE, 2004, p. 80) —, não dá a real dimensão da lacuna deixada pela sua ausência. Isso porque alguma coisa sempre perturba sua apresentação: são esquecimentos, inverossimilhanças, omissões, distorções que

transformam sua caracterização em algo a ser decifrado. Neste ensaio, veremos como seu retrato é esboçado, buscando descrever as linhas de força que o delineiam e desfiguram, a fim de tentar explicar os sentidos implicados em sua ausência.

Erudito e informado, o amigo é primeiramente apresentado por meio de um universo cultural que o distingue de todas as outras personagens do romance. No entanto, esse universo não é apenas exibido, como de costume, por um ângulo sério e enaltecido. O narrador diz, por exemplo, que o amigo vivia lendo jornais e revistas especializadas, para depois dizer “*que era tudo mentira*” (p. 43). Comentário em que a rotina de estudos e atualização, inicialmente descrita como algo notável, é abruptamente desclassificada pelas pequenas manias de uma teoria da conspiração. Logo em seguida, menciona que ele se correspondia com estrangeiros e publicaria em breve um “tratado polêmico *sobre não sei mais que matéria*” (p. 43). Agora, é a nobilitante participação no debate letrado internacional que, de repente, passa do louvor à depreciação. Nos dois casos, portanto, a descrição que começara elevada pela gravidade dos assuntos é subitamente rebaixada por algum despropósito que lhe acrescenta uma nota cômica e inusitada.

Depois desses exemplos, o narrador enumera uma série de disparates do amigo, fazendo com que suas recaídas no cômico degingolem de vez no caricato. Ele inventou uma língua chamada “Desesperanto”, com gramática e amplo vocabulário; construiu uma cidade inteira de “escultura comestível” de marzipã, que entretanto nunca veio a expor; e tinha “premonições” que de tão terríveis o deixavam mudo por semanas (p. 43). São falas que beiram a sinopse de *sketches* sobre as expectativas frustradas da cultura moderna: as esperanças depositadas na linguagem compõem na versão parodiada do Esperanto (língua internacional criada no final do século XIX para facilitar a comunicação entre os diferentes povos); no potencial de intervenção pública da arte satirizada em uma maquete comestível nunca exposta; e na promessa da crítica, que uniria teoria e prática, transfiguram-se “premonições” míticas que não só não levam à ação como ainda inibem a própria fala. Todo o potencial emancipatório e coletivo investido no pensamento dito avançado é invertido de modo burlesco, figurando apenas como fantasia individual e delirante.

Essa queda no caricatural, entretanto, é interrompida por uma lembrança aparentemente séria: “E parece que tinha em seu passado uma história conhecida e admirada por gente da sua geração. Dessas histórias ele nunca me falou, e por isso eu o admirava mais” (p. 43). Apesar da continuidade do registro descritivo e da conjunção coordenativa “e”, a forma e os conteúdos da exposição mudam radicalmente, passando do

modo tosco como expunham os ridículos do amigo para os cuidados com que se sugere algo desconhecido, mas louvável. No lugar de se deter na explicação desse misto de sentimentos contraditórios, o narrador apenas explicita e reafirma o interdito que o separa dele (“Dessas histórias ele nunca me falou, e por isso eu o admirava mais” [p. 43]). Assim, o retrato que oscilava entre registros aparentemente incongruentes (como o sério e o ridículo) vai insinuando uma espécie de fundo falso, o que deixa algumas perguntas no ar: que história poderia ser essa? Por que o narrador não gostaria de conhecê-la? Como ela se relaciona com essas drásticas oscilações de tom e ângulo da voz narrativa?

Em vez de responder a essas questões, o narrador muda novamente de assunto, passando a resumir alguns momentos vergonhosos que o amigo protagonizava: quando exagerava no álcool, declamava poemas em francês para o narrador no meio de um “bar lotado”, o que o deixava sem jeito e levava as outras pessoas a se retirarem aborrecidas, sobrando só os dois na mesa, “porque as poucas pessoas que suportam poesia não suportam francês” (p. 43). A mudança no plano dos conteúdos e da entonação é radical, indo do sóbrio reconhecimento das histórias envolvendo o amigo à desaprovação de seus atos e de seu repertório cultural, além de uma maldosa insinuação sobre sua sexualidade. Em meio a tantas rupturas, é possível pressentir uma sutil continuidade, pois, ao passar da história não contada do amigo para a sugestão de sua homossexualidade, o narrador permanece sempre tocando em assuntos considerados tabu. O desenvolvimento narrativo feito de rodeios, contudo, causa uma espécie de curto-circuito entre as formas e os materiais envolvidos na descrição. Afinal de contas, que papel a orientação sexual do amigo tem nessa história admirada e desconhecida? Por extensão, qual a relação desses dois aspectos com a aversão das pessoas no bar? E o que a poesia francesa teria a ver com tudo isso?

Mais uma vez, entretanto, tais dúvidas ficam sem resposta. O narrador passa a comentar outra situação, sem abordar francamente os episódios que acabara de citar: “Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade. Mas quando ele estava lúcido, e falava coisas que para mim eram revelações, os outros mal o ouviam, olhavam-no com a fisionomia embaçada” (p. 44). Ao dizer que considerava revelações as coisas que o amigo dizia, ele não só se contrapõe explicitamente àqueles que o ignoravam quando sóbrio, como de modo implícito também comenta as cenas em que ele estava embriagado, numa espécie de indireta àqueles que iam embora do bar (lembramos que, apesar de constrangido, o narrador era o único que permanecia na mesa com o amigo). Ainda que de forma vacilante e dúbia, o narrador toma posições.

São essas abordagens, feitas de desconversas e indiretas, que nos dão pistas para descobrir o grave segredo por trás de seu aparente ridículo.

Acabamos de ver o amigo sendo apresentado de diversas maneiras, algumas delas inclusive contraditórias: como intelectual, às vezes respeitável, outras risível; alguém reconhecido em sua época e desconhecido na atual; alguém que, quando embriagado, declamava poemas em bares lotados e, quando sóbrio, dizia coisas que eram, ao mesmo tempo, revelações para uns e absolutamente nada para outros. Assim, acompanhamos diversas maneiras como os olhares são refratados na memória do narrador — olhares cuja diferença de perspectiva, poderíamos sintetizar do seguinte modo: “alguns anos mais velho” (p. 43), este sujeito admirado por sua geração passa a ser malvisto e rejeitado pela seguinte; o narrador, de modo ambivalente, oscila entre dois pontos de vista, enquanto os relembra. Mudança cuja razão não é diretamente explicada, mas em que transparece uma estruturação temporal. O que aliás é logo explicitado pelo próprio narrador na conclusão que ele tira dos episódios no bar: “Era como se estivessem separados dele, não por uma mesa, mas por *camadas de tempo*” (p. 44).

Como ocorrera com as mudanças de tom da voz narrativa, os motivos da separação temporal não são explicados de maneira direta. Pelo contrário, a questão que envolve o amigo e opõe as duas gerações também é descrita por uma série de desconversas. Em suas entrelinhas, vão se delineando os contornos de um mesmo campo de temas tabu (do qual a homossexualidade é sugerida como a parte menos imperceptível), em que o narrador toca de forma velada. Durante toda a descrição do amigo, algo permanece discutido alusivamente pela circunlocução da voz narrativa, cujos rodeios giram sempre em torno de algo não dito. É este núcleo duro e oculto, ao mesmo tempo circunscrito e evitado pelas sinuosidades da prosa, que parece motivar os olhares polêmicos em torno do amigo. Resumindo, é como se seu retrato fosse esboçado entre o que é dito e o que permanece calado: juntos, esses dois planos vão esboçando volumes e figuras que resultam no perfil enviesado e fugidio com que o amigo é retratado.

Num primeiro momento, a perspectiva distorcida desse retrato vem do acúmulo de pontos de vista divergentes correlacionados em sua elaboração. Eles sobrecarregam o que parecia ser apenas a apresentação de alguém da esfera íntima do narrador, sugerindo, ainda que só indiretamente, antagonismos mais amplos. Dizendo de outro modo: em sua conversa fiada, mas melindrosa, tão distante de um monólogo interior conscientemente articulado, quanto de um fluxo de consciência caótico, o narrador não está apenas tocando em tabus privados e casuais; antes, ele encara as disputas da memória coletiva a partir da qual se constitui

sua própria identidade. Assim, é como se esses vários olhares, carregados de conflitos históricos não discutidos, fossem expressos pela forma fragmentada como o narrador relembra o amigo. A cada frase de sua variação de perspectiva, bem como do que ela continuamente aborda de forma velada, vislumbramos nova cisão temporal, separando o amigo das gerações posteriores. À medida que o narrador recorda esses momentos em vão, suas diferentes lacunas se tocam, delineando um *gap* geracional.

Essa dicção entrecortada, que retoma o passado não como um processo, mas de acordo com as gerações (ainda por cima apartadas por um tempo espacializado em “camadas”), pode ser interpretada como uma sintomática normalização dos choques com que a história se inscreve na memória do narrador. Não por acaso, ele encerra o retrato do amigo tentando expor a forma com que ele buscava interiorizar o que estava por vir numa linguagem com cadência e concatenação em tudo oposta às presentes cesuras da voz narrativa:

Às vezes eu pensava que ele preferia mesmo dizer coisas que os outros só pudessem compreender anos depois. As palavras que buscava, as pausas, e sobretudo o seu tom de voz, tão grave, faziam-me crer que ele era dessas poucas pessoas que sabem pensar e falar com o tempo dentro. (p. 44)

Logo em seguida esbarramos novamente nos limites e bloqueios com que o narrador retoma o passado: “Hoje, porém, quando procuro me lembrar do que ele falava, ouço puramente a sua voz, lisa de palavras” (p. 44); voz cuja gravidade é captada pelo compositor por trás de todas essas caracterizações indiretas.

Ao contrário das pessoas da geração do narrador, indiferentes às histórias do passado ou à tentativa de compreensão do futuro, o amigo buscava — mesmo que fantasiosamente — elaborar tais processos, articulando seus conteúdos e formas (pausas, tons e palavras) para revelá-los aos outros, ainda que estes mal o ouvissem. É a singularidade dessa postura, de quem buscava enfrentar os desafios da história, que parece sustentar a inexplicada estatura e retidão com que ele é visto pela sua geração e, às vezes, pelo narrador; conduta oposta à do olhar enviesado da posteridade, a partir do qual o narrador o apresenta com maior frequência.¹ Tentando equilibrar impulsos contraditórios, o narrador acaba num zig-zague que delinea uma lembrança visivelmente desfigurada do amigo. O caráter fugidio desse retrato não vem, portanto, somente da diferença entre as perspectivas contraditórias que a encerram (incluindo as do próprio narrador), mas também da incapacidade de enxergarem o ponto de fuga que estrutura seu horizonte e sua grave profundidade.

[1] A estatura e a retidão do amigo, mencionados acima em sentido figurado (como valor moral), aparecem em sentido literal durante um reencontro imaginário como critério de reconhecimento do amigo: “No caso de ele abrir a porta, talvez eu me surpreenda por encontrá-lo igualzinho a cinco anos atrás. Talvez ele me pareça apenas um pouco mais baixo do que era, dois centímetros se tanto, mas até será capaz de estar usando a mesma camisa social para fora da calça, com a mesma mancha de café no colarinho. Não terá perdido um fio sequer dos cabelos negros, que lhe cairão na testa exatamente como da última vez que o vi. Eu quase desejarei abraçá-lo, entrar como entrava no seu apartamento, espichar-me no sofá da sala e dormir até amanhã. Mas ao fitá-lo com maior atenção, talvez volte a me intrigar a sua estatura; meu amigo era mais alto, coisa à toa, mas era. Cinco anos depois, seria normal que estivesse encolhido de ombros, com o estômago dilatado ou um pequeno desvio de coluna. Mas ele estará ereto, como se lhe tivessem simplesmente serrado dois centímetros da canela. Aquilo não me parecerá honesto. E eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo.” (BUARQUE, 2004, pp. 44-45)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LEITE NETO, Alcino. “Chico Buarque lança seu segundo livro de ficção depois de dezesseis anos”. In: *FOLHA DE S. PAULO*, 27 de julho de 1991, Caderno Ilustrada (5), p. 1. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11402&keyword=Chico%2CBuarque%2CEstorvo&anchor=4099785&origem=busca>

JOÃO VITOR RODRIGUES ALENCAR – É professor da disciplina de Filosofia no Instituto Federal do Pará (*campus* Cametá) e desenvolve pesquisa sobre o romance *Estorvo*, de Chico Buarque, no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC/USP). Este ensaio foi apresentado como trabalho de conclusão de curso à disciplina “Percursos Recentes da Produção Cultural Brasileira: Corpo e Trabalho na Literatura e no Cinema”, ministrada pela professora Ana Paula Sá e Souza Pacheco.

“CAMADAS DE VIDRO” E O NARCISISMO CÍNICO: COMENTÁRIOS SOBRE MINISSÉRIE *CAPITU*

— GABRIEL CORRÊA

RESUMO

O artigo apresenta uma síntese parcial do caminho interpretativo em que é analisada a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho em 2008. A análise busca explicar as ligações entre a minissérie televisiva, a obra literária original e outras referências, em uma organização formal interna e específica, a qual traz a representação de aspectos da sociedade contemporânea. Para isso, a interpretação é realizada dentro dos pressupostos de uma adaptação literária, dos gêneros televisivos, das condições culturais e técnicas, e por meio dos aspectos específicos da linguagem audiovisual. As conclusões sobre o processo de resignificação do romance de Machado de Assis estão em perspectiva para uma comparação futura.

Palavras-Chave: *Capitu*; *Dom Casmurro*; Luiz Fernando Carvalho; Machado de Assis; Adaptação literária.

ABSTRACT

The article develops a partial synthesis of the interpretative path, through which the mini-series Capitu, directed by Luiz Fernando Carvalho in 2008, is analyzed. The analysis explains the links between the television mini-series, the original literary work and other references, in an internal and specific formal organization, which represents aspects of contemporary society. For this purpose, the interpretation is carried out within the assumptions of a literary adaptation, the television genres, the cultural and technical conditions of production, as well as through specific aspects of the audiovisual language. The conclusions about the reframing process of the Machado de Assis's novel are in perspective for future comparison.

Keywords: *Capitu*; *Dom Casmurro*; Luiz Fernando Carvalho; Machado de Assis; Literary adaptation.

I.

Na trilha sonora, os *riffs* da música "Voodoo Child", de Jimi Hendrix. Nas imagens, recortes de documentos, imagens e mapas antigos da cidade do Rio de Janeiro sobrepostos sendo rasgados. Uma linha de trem corta os mapas e vemos um *take* aéreo da cidade contemporânea. Do plano aberto, o enquadramento fecha no trem grafitado. A visão "subjetiva", na frente da locomotiva, é intercalada por imagens do "presente" e do "passado", até finalmente o trem parar na estação. É nessa "estética de videoclipe" que o narrador da adaptação audiovisual de *Dom Casmurro* é introduzido com exatamente as mesmas palavras do romance: "Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista... e de chapéu." A despeito da fidelidade textual, a fala é ilustrada com um tom de gracejo e com efeitos visuais sobre imagens antigas e genéricas.

Na sequência seguinte, vemos o interior de um trem suburbano da capital carioca onde dois atores estereotipadamente maquiados e vestidos com roupas antigas conversam com gestos exagerados, cercados de figurantes com contrastantes roupas modernas, tal como o cenário. Toda sequência é capturada com efeitos de cores e tons igualmente contrastantes, além de lentes de distorção e da descrição na voz arrastada do narrador... Três *takes* breves a interrompem, evocando um acontecimento central na vida do protagonista: seu casamento com Capitu e, daí, voltamos para dentro do trem suburbano. Irritado por ter sido ignorado pelo personagem mais velho, o jovem interlocutor recitador de poesia sai do trem gritando enfurecido, várias vezes: "Dom Casmurro!"

O narrador conclui essas sequências introdutórias da adaptação evocando uma série de metáforas, que ficam à disposição para o telespectador interpretar como quiser: "A vida pode ser uma ópera, ou uma viagem de mar ou uma batalha". Quando a nova trilha sonora (a ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*) ganha destaque, a câmera subjetiva cruza as cortinas vermelhas enormes e adentra no principal cenário usado na minissérie: um enorme salão antigo e com marcas de abandono.

Desse modo, a sequência introdutória do primeiro episódio de *Capitu* antecipa de forma resumida os elementos narrativos que caracterizam a forma audiovisual da minissérie. Para chegarmos à análise desses recursos e, principalmente, ao modo como o romance de Machado de Assis é ressignificado no formato audiovisual em pleno século XXI, é necessária uma apresentação mais geral da minissérie.

II.

A minissérie *Capitu*, em cinco capítulos, foi exibida em dezembro de 2008, ocasião do centenário da morte de Machado de Assis, no horário das 23 horas. Trata-se do último horário destinado para teledramaturgia, em uma programação estabelecida desde o início dos anos 1980. Uma espécie de espaço destinado ao ensaio de novas formas de narrativa televisiva que exploram o uso de fontes literárias, e à elaboração de produtos mais refinados para “um público mais exigente” (GUIMARÃES, 1995, p. 109). Além do romance original, os realizadores da minissérie consideraram parte da fortuna literária acumulada referente ao romance, e que pode ser percebida na dinâmica interna dos episódios. Tal referência é incorporada no processo de composição de alegorias, figurinos, interpretação etc. Durante os ensaios, foram realizados palestras e *workshops* com artistas e equipe técnica, conduzidos por críticos literários, historiadores, psicanalistas e escritores que dialogam com a obra machadiana (cf. CARVALHO, 2008).¹

O diretor Luiz Fernando Carvalho tem um histórico de trabalhos na televisão, tendo realizado novelas, minisséries e especiais, marcados pelo uso da linguagem em diálogo com elementos “cinematográficos”. Na longa carreira, desde os trabalhos como assistente de direção nos anos 1980, Carvalho esteve ligado às adaptações como *Quartas Nobres*, *O Tempo e o Vento* e *Grande sertão: veredas*. Seu primeiro trabalho como diretor foi uma das muitas adaptações do romance *Helena* (1987), também de Machado de Assis. Em entrevista, Carvalho relembra que estreou na direção de telenovelas com a ideia de usar uma linguagem mais próxima da cinematográfica. “Meu primeiro trabalho foi adaptar Helena, para TV Manchete, e naquela época eu repetiria para mim mesmo: Eu vou é fazer um filme!” (apud CARTER, 2018, p. 49). Nos anos seguintes, ele voltou à produção de telenovelas na TV Globo, sendo responsável por novelas que tiveram boa aceitação do público, como *Renascer* (1993) e *Rei do Gado* (1996). Dentre seus principais trabalhos, podemos citar seu único longa lançado até agora, *Lavoura Arcaica* (2001). Carvalho voltou posteriormente para produções de novelas e minisséries televisivas, transitando entre roteiros originais e adaptações literárias, dentre as quais *Capitu*. Nas últimas décadas, fez parte de seu estilo a reutilização de lugares-comuns na composição visual de seus trabalhos, tais como a recorrência: do símbolo de uma rosa, de sombras, do ponto de vista da infância contraposto ao da maturidade severa, da narração sob um “palco”, da menina inspirada no trabalho de Portinari, do *clown*, das danças, de videografismo e bricolagem, de objetos cênicos exageradamente falsos, da indefinição

[1] Quanto às referências cinematográficas, por outro lado, *Dom Casmurro* e outros livros do escritor, já tiveram outras adaptações audiovisuais nas últimas décadas. Luiz Fernando Carvalho parece, deliberadamente, não as usar como referência.

temporal, de lentes que refletem estados subjetivos, da linguagem teatral e da representação do mundo patriarcal (idem). São aqui citados apenas alguns dos elementos recorrentes no trabalho de Carvalho, todos presentes na minissérie *Capitu*.

Interessa ressaltar, nesse breve histórico, que Carvalho esteve quase sempre ligado às produções “criativas” da grade da emissora. Ao longo dos anos, a principal emissora de televisão brasileira estabeleceu o último horário teledramatúrgico para produções menores, mais curtas, artísticas ou experimentais, e que pudessem agradar um público mais exigente, dialogar com a tradição cultural estimada e servir como campo de experimentação para processos de produção que reverberassem de forma comercialmente mais segura para os demais programas da grade. Independentemente do sucesso comercial, Carvalho foi um dos poucos diretores televisivos, dentre os que atingiram grande audiência, que preservou um estilo “autoral”. Tal “privilégio” ocorreu pelo fato de ter ocupado um dos poucos espaços de experimentação na produção televisiva brasileira da época (idem, pp. 46-56).

III.

Nesse estilo pessoal, o diretor evita se referir à minissérie como “adaptação”, e prefere o termo “aproximação” com a obra original, o que já é um ponto de partida de independência para sua interpretação. Se, por um lado, a noção de “fidelidade” estaria descartada, por outro ela reaparece na fala do próprio diretor, na medida em que a relação com o texto original de Machado de Assis seria a de uma transposição muito “fiel”, tal qual nunca realizada em outra adaptação machadiana (CARVALHO, 2008, p. 75). Contraditório? Em partes, já que em toda a minissérie praticamente não há invenção textual dos roteiristas nem dos atores. No máximo, textualmente, há a atualização da linguagem original, de algum termo que tenha caído em desuso, ou a recriação de elementos do discurso indireto livre, transformados na voz direta dos atores. O que há, em geral, são lacunas do texto original, muitos trechos suprimidos e referências históricas ou literárias específicas não citadas. Por isso, a suposta fidelidade do roteiro não é tão literal e deve ser vista apenas como ponto de partida da produção.

Essa noção de “fidelidade” textual também é viabilizada por um aspecto central: o jogo cênico com os elementos de teatralidade já presentes nos diálogos do romance original. É como se, ao longo da prosa machadiana, essas pequenas cenas “teatrais” escritas por Machado servissem de retalhos para composição do todo narrativo (CARTER, 2018, p.

198-200). “Em *Capitu* é um uso teatral potencializado, ou seja, algo como uma ‘confissão de sua origem teatral’, uma vez que se trata de uma narrativa fílmica”. Diferentemente da linguagem cinematográfica ou televisiva convencionais, “*Capitu* potencializa seus elementos teatrais constitutivos, o que rompe com o realismo cinematográfico” (BECKER, 2010, p. 61). Visualmente, essa solução formal é bastante engenhosa, pois se de um lado praticamente não há palavra “inventada” pelos roteiristas e atores, por outro lado, em termos de trilha sonora, encenação, interpretação e montagem, há invenção em quase todo aspecto audiovisual colado às palavras. O resultado desse “choque” entre texto e registro audiovisual mostra que não pode haver nada mais “infiel” ao narrador do romance e, ao mesmo tempo, absolutamente fiel.

IV.

O narrador é “recriado” na forma audiovisual por meio do narrador do qual ouvimos não apenas a voz, mas o vemos falando, olhando em direção à câmera e interagindo com os personagens da história que narra, como uma espécie de assombração onipresente (CARTER, 2018, pp. 196-197). Compreendida como entidade ficcional, a “instância narrativa”

é uma voz, mas ela é uma voz com corpo (...). Artaud é que dizia: “Um corpo sem órgãos”. Então é isso: Dom Casmurro é para mim um corpo sem órgãos. Ele não tem organismos, os organismos são os outros personagens. O corpo sem órgãos não morre, ele (...) tem uma potência narradora, ele está aqui transcendendo, estamos no século XXI falando desse corpo do Dom Casmurro. Seus organismos — D. Glória, Bentinho, José Dias e os outros todos — são passíveis de morte e esquecimento; ele, não. Inclusive é essa potência que gera o texto. (CARVALHO, 2008, p. 81)

O narrador da versão televisiva também se refere aos telespectadores ainda como “leitores”, o que reafirma a origem literária dentro do enredo da minissérie. Apesar disso, esse novo narrador não deixa de ser uma criação audiovisual independente, pois ele é dotado de corpo, voz, e de todas as outras características inexistentes em um texto. Como aponta o crítico cinematográfico Marcel Martin, o velho Casmurro “invade” a tela para narrar sua história, o que pode soar como obsessivo e desequilibrado:

Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é

esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. (...) O primeiro plano corresponde (...) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. (apud BECKER, 2010, p. 67)

Trata-se, portanto, de uma “transparência”, mas simulada, na medida em que os elementos metalinguísticos remetem a uma instância criadora não realista, mesmo que eles componham diegeticamente a linguagem audiovisual assumida pela minissérie. Ou seja, ficção sobre ficção. Preserva-se, assim, o universo ficcional dentro de um suposto campo de memória, a qual é subjetiva por definição. Vemos as lembranças do velho Casmurro encenadas naquele palco para o telespectador. Assim, a narração audiovisual em primeira pessoa, que busca a promessa de reconstrução da experiência perdida unindo “as duas pontas da vida”, estrutura a *organização* que reverbera na estrutura temporal, espacial, na relação entre personagens e no enredo.

V.

Entrando na análise das partes, a começar pelo aspecto temporal representado: de um lado, a superfície do enredo está preservada no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, com as relações sociais de época, a estrutura da família patriarcal brasileira, a economia escravocrata, os meios de transporte característicos, a influência das novidades e tecnologias do período, o aparecimento das pequenas profissões liberais, as polêmicas e assuntos políticos do império, a determinante influência das práticas e da moral católicas etc. Por outro lado, esses elementos fazem parte do primeiro nível do enredo, pois na encenação, as referências temporais também são outras: a começar pela trilha sonora, que vai da música clássica do século XIX às referências de samba e rock do século XX e XXI. Outros elementos visuais misturam ainda mais as épocas e locais das referências utilizadas: inserções de imagens antigas do Rio de Janeiro, cenas de filmes e documentários — a maior parte estrangeiros do início do século passado —, trechos de filmes como *Otelo*, de Orson Welles. A própria concepção estética no figurino e na interpretação dos atores, apesar de remeter ao Rio de Janeiro do século XIX, se torna também pastiche resultante do aproveitamento de um campo de discussão televisiva e teatral estereotipado.

Usamos o termo “pastiche” na concepção de Fredric Jameson, a qual, aliás, parece descrever com precisão a forma como a minissérie dialoga com diversos elementos culturais que utiliza como referência:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, sem a comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor (...). No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. (...) Como isto talvez pareça muito abstrato, desejo apresentar alguns exemplos, um dos quais é tão presente que, raramente, ocorreria relacioná-lo às várias manifestações da arte erudita aqui discutida. Esta prática específica do pastiche não é “cult”, mas existe no próprio interior da cultura de massa e é genericamente conhecida como o “filme de nostalgia”. (JAMESON, 1985, p. 19)

A nostalgia toma conta do ar solene com o qual o narrador rememora sua vida passada, trazendo constantemente as “sombrias” da infância para o tempo da narração. A encenação se utiliza de um mobiliário antigo combinado com elementos “modernos”, como máquinas fotográficas, filmadoras, projetores, celulares, MP3 *players*, e de outros produtos tecnológicos que colocam o anacronismo no centro da encenação. Desse modo, o período histórico das principais referências forma um arco de um século e meio, cujas fronteiras internas são bastante misturadas.

Quanto à representação espacial, esta se coloca sobre o texto original principalmente por meio das alegorias incorporadas a partir do romance e dos comentadores. Para o crítico Ismail Xavier, o uso corrente da noção de alegoria é herdado “da tradição clássica (...). Etimologicamente *allos* (outro) + *agouerein* (falar em lugar público) — como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa” (apud BECKER, 2018, p. 37). Ainda segundo Xavier, “A alegoria permite uma ruptura com a necessidade de elementos mais verossímeis, ou seja, elementos que reproduzam a realidade na sua materialidade ou de modo naturalista” (idem). Na minissérie, as principais metáforas transformadas em alegorias visuais são: a da vida como uma ópera e dos desvios do destino como a intervenção de um contrarregra. Além delas há a constância dos símbolos em torno do olhar e do mar, e dos atributos de cigana em relação à Capitu.

Começando pelo “palco” principal: a produção se concentrou no edifício do antigo “Automóvel Clube do Brasil”, no centro do Rio de Janeiro, devido a “restrições” de orçamento. Porém, o diretor admite que

essa limitação permitiu dar a unidade visual que buscavam na minissérie. O resultado é que o antigo prédio abandonado e “em ruínas” se tornou um grande “palco” pelo qual passam os atores, no qual são montados e desmontados cenários, e que é completamente reformulado praticamente a cada sequência, por meio de recursos pouco usuais na televisão. Porém, a alegada “falta” de recursos é uma constante nas produções do diretor na TV Globo. Tais limitações atuam como estímulo criativo para soluções estéticas não usuais, mas que dão identidade para as produções (CARTER, 2018, p. 165). No enredo, vale enfatizar que quando Bento passeia pelos “espaços públicos” oitocentistas, o edifício do Automóvel Clube é decorado sempre da mesma forma: paredes cobertas por centenas de recortes sobrepostos de vários tipos de papéis e cores. Essa decoração é tão significativa dentro da minissérie que, dentre as dezenas de cenários, é uma das mais utilizadas e está presente inclusive nas vinhetas de abertura e de encerramento.

Nesse ponto, é importante colocar um parêntese para compreender que esses “signos teatrais” permitem justamente o oposto de uma representação realista, ou pelo menos de uma que almejasse a verossimilhança. A teatralidade dá forma às alegorias, as quais, por sua vez, dão o tom do enredo. O espaço cênico se transforma a cada sequência, sempre por meio da projeção de imagens e do uso de projetores, da manipulação de mobiliário antigo, de figurinos de época estilizados, de estruturas cênicas que remetem a animais, a carros, a bondes, a trens e navios, sem que haja em nenhum momento um mínimo de representação realista. Mesmo as imagens e as sequências rodadas fora do salão do Automóvel Clube Brasil, nas ruas do centro carioca, também não podem ser lidas como representações realistas, pois nelas também ocorre um estranhamento, mas sem prejuízo para o enredo. Interpretações estilizadas em meio a um cenário urbano contemporâneo, figurinos antigos entre figurantes de roupas modernas, montagens que mostram as mesmas ações ocorrendo em espaços diferentes: tudo isso não afeta o sentido de continuidade no enredo.

Recorrendo a Roman Jakobson em seu ensaio “Decadência do cinema”, deparamo-nos com a preocupação do autor em delimitar a matéria-prima da arte audiovisual: “Material cinematográfico são precisamente os objetos reais. (...) Outrossim, lembramos que o signo é, precisamente, material de todas as artes, assim, o âmago do trabalho dos cineastas consiste em transformar elementos do próprio mundo real (sonoro e imagético) em significante na composição do filme. Determina-se aí a essência cinematográfica em contraste com a teatral. Todo fenômeno

do mundo externo se transforma em signo na tela”. (apud NONATO, 2013, pp. 21-22)

No cenário principal do salão, são vários os objetos pendurados indicando a separação dos espaços — espelhos, lenços e tecidos, cortinas ou varais —, por meio dos quais os personagens e o narrador estabelecem contato visual entre as cenas, cruzando uma “fronteira” para interagir ou testemunhar o que se passa “do outro lado”. Esse procedimento segue literalmente a metáfora da vida como um teatro: inúmeras vezes o narrador e outros personagens atravessam entradas marcadas por cortinas que se abrem e se fecham para eles.

Da mesma forma, a fotografia da minissérie é especialmente marcada pelo uso, dos mais variados modos, de lentes de aumento, de grande angulares e filtros de distorção, que se colocam entre a câmera e a cena filmada. Essas lentes chegam inclusive a ser manipuladas como objetos cênicos pelo próprio narrador. Também são inúmeros os usos de feixes de luz, de difusão e contraluz, que se ressaltam mais do que os atores, os cenários e os objetos cênicos. Tudo parece muito propositadamente translúcido, sendo a luz capaz de captar a poeira no ar, as ranhuras dos tecidos, os detalhes das íris dos atores etc. O esquema de iluminação também cria nas paredes em ruínas inúmeros jogos de “inquieta sombras”, as quais são evocadas pelo narrador e emergem em seus momentos mais soturnos, ilustrando medos e memórias. Essas silhuetas (ou seja, “sombras”) são facilmente identificáveis e remetem aos personagens que assombram o velho Casmurro. Sobre as paredes, sobre o teto e até sobre o chão, são projetadas imagens de jardins, de cenários urbanos do centro antigo do Rio de Janeiro, dos escravizados de Dona Glória, do céu estrelado e até das ondas do mar. Para Carolina Moura,

Outro papel importante da iluminação nesta obra é conferir às cenas um caráter de espetáculo. Assim, o desenho da luz não obedece à realidade e vem acrescido de cor. Tinge um personagem ou todo um ambiente favorecendo uma emoção, uma ideia, um ponto de vista do protagonista em relação ao que está nos contando. Algumas vezes há também o teatral foco de luz. (MOURA, 2015, p. 338)

O mesmo pode ser dito sobre a interpretação dos atores, pois as relações entre os personagens se dão não apenas pelo diálogo ou pelo olhar com registro realista, mas muitas vezes por meio da dança coreografada, que sobrepõe sexualidade às brincadeiras de Capitu e Bentinho, homoafetividade à relação entre Escobar e Bentinho, ou que funciona

como solução para que os próprios atores manipulem os cenários em cena e recriem novos ambientes. A atuação farsesca não se restringe ao narrador, pelo contrário. Ela se aplica também a personagens como Dona Glória, cujas “pausas dramáticas” parecem traduzir em imagem as descrições da personagem feitas pelos especialistas durante a fase de ensaios sobre, por exemplo, como o narrador do romance “monumentaliza” a descrição materna (cf. CARVALHO, 2008).

As diversas referências musicais também criam um verdadeiro caleidoscópio de temas.² Além da já citada caracterização em múltiplas linhas temporais, a diversidade de músicas nos permite supor um certo apelo popular dentro das potenciais faixas de público televisivo. Elas também são usadas como ferramenta para caracterizar os personagens e os acontecimentos do enredo: a reiterada música “Elephant Gun” serve de “moldura” para os encontros do jovem casal Bentinho e Capitu, assim como o folk e o rock estão ligados à excitação juvenil do protagonista (nesse mesmo contexto, o fato de uma versão estilizada da música “Iron Man” ser a trilha de entrada do personagem Escobar é bastante sugestivo da influência do personagem sobre Bentinho). As músicas “clássicas” que remetem às operetas caracterizam comicamente situações que envolvem Tio Cosme, José Dias e prima Justina. Já o ritmo dos instrumentos de samba e o som da cuíca remetem à certa “brasilidade” das “afrancesadas” da Rua do Ouvidor. No caso das trilhas com trechos de Tchaikovsky e Samuel Barber, são referências a um tempo anterior, à extinta autoridade de Matacavalos e de parentes já falecidos. De forma semelhante, Carlos Gomes traduz uma sisudez anacrônica de certos hábitos e posturas solenes, uma vez que remete não apenas à música “clássica” brasileira, mas também aos seus diversos usos radiofônicos ao longo do século XX. Em suma, o efeito de sentido do qual participa cada canção parece se dar não apenas pelo enredo, mas também pelas referências que elas trazem consigo.

Quanto ao elenco, conforme previsto no *Projeto Quadrante*, ele é composto principalmente por atores “locais” que não fazem parte do circuito televisivo, e que não são rostos conhecidos do grande público. Com exceção das atrizes que interpretam Dona Glória (Eliane Gardini) e a versão adulta de Capitu (Maria Fernanda Cândido), o elenco como um todo era relativamente anônimo para um público televisivo da época. Esse conjunto se soma e se contrasta ao caráter de “estrelas” característico das duas personagens mulheres tão determinantes na vida do protagonista, versão brasileira do “star-system” hollywoodiano que, por si só, já é significativo em relação ao peso da influência delas sobre Bentinho. Por exemplo, não é uma opção uma personagem interpretada por Maria

[2] As referências vão da música clássica (Carlos Gomes, Tchaikovsky, Debussy, Brahms, Verdi, Alan Khachaturian e Samuel Barber) até as referências nacionais e internacionais populares contemporâneas (Fred Astaire, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Sex Pistols, Janis Joplin, The Bad Plus, Beirut, CocoRosie, Nelson Cavaquinho, Caetano Veloso, Marcelo D2 e Manacá — cuja vocalista é a atriz Letícia Persiles, que interpreta a Capitu jovem).

Fernanda Cândido carregar ou não consigo os símbolos de uma celebridade “global”. Ela é uma atriz famosa, ponto. Tal efeito é ampliado pela *mise-en-scène* que valoriza a entrada da personagem-título na história, estendendo ao máximo a expectativa, apenas na metade do penúltimo episódio. No trecho em que a atriz aparece pela primeira vez, ela se aproxima, precedida por suas sombras e silhuetas, estendendo ao máximo o suspense, como se ela viesse de várias partes simultaneamente, na contraluz e com um véu que impede visualizar seu rosto imediatamente com nitidez. A primeira troca de olhares com Bento é mais demorada, com ela observando-o de cima, em um *take* bastante longo — um dos mais longos de toda a minissérie, que é marcada por uma edição de imagens bastante entrecortada, rápida e dinâmica.

Já Bento adulto é interpretado por Michel Melamed, um ator com longa carreira no teatro e participações em programas de televisão, mas que ainda era um rosto relativamente desconhecido do público televisivo. Essa diferença é significativa na medida em que, segundo o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, uma das especificidades de qualquer personagem cinematográfico é se cobrir e carregar consigo os significados e valores que invariavelmente estão associados ao ator que o interpreta (cf. GOMES, 2009). Algo semelhante, agora relacionado à idade, pode ser dito sobre a diferença da aparência entre a atriz que interpreta a jovem Capitu e o ator que faz Bentinho. No enredo, ela é mais nova do que ele, mas entre os atores, a diferença de idade é muito maior e inversa, sendo a atriz Leticia Persiles anos mais velha que o garoto César Cardadeiro, e isso é determinante na representação da diferença de maturidade entre a menina-mulher e o menino-mimado.

Quanto à caracterização do figurino, a equipe trabalhou com a diretrix de ressaltar as características dos personagens por meio de suas roupas. O figurino de Capitu jovem, por exemplo, foi concebido como uma roupa clara e mais simples para as primeiras cenas, de forma que remetesse ao caráter infantil e mais pobre da personagem. Ao longo da trama, o figurino da atriz foi ganhando mais camadas de outros tecidos, saias volumosas sobre crinolinas, adornos nos cabelos, elementos que remetem à imagem de uma cigana, até chegar aos longos e volumosos vestidos da versão adulta. Metaforicamente, a intenção explícita da figurinista responsável foi se inspirar na imagem das ondas do mar, assim como na da “fruta dentro da casca”. A esse respeito, Mariana Millecco escreve:

Como suas roupas, Capitu só faz aumentar os territórios de seu domínio, conquistando a tudo e a todos. (...) Apesar de ter muitas camadas, o

vestido de Capitu possui certa leveza; há displicência em sua sedução, uma inconsequência aparente. (...) Suas camadas são enfeitadas com os caquinhos que ela reúne, são detalhes de florzinhas, fitas e rendas, pequenas intromissões e achados, coisas que Capitu junta e guarda ao longo do tempo, seus acúmulos, suas memórias em registro físico, literal e metafórico. (MILLECCO, 2017, pp. 111-113)

No segundo episódio, o capítulo “Curiosidades de Capitu”, vemos a personagem trazendo pela primeira vez adereços de “cigana”. No terceiro episódio, o capítulo “Dissimulação”, ela volta a aparecer com um vestido de menina-mulher ainda mais “madura”, ao questionar quem seria Escobar, aquele novo amigo de Bento. Mas é no último episódio, o capítulo “Enterro”, que o visual da personagem aparece “completo”: com um imenso vestido, cheio, quase todo preto, enquanto ela chora silenciosamente ao lado do caixão de Escobar.

Pensando na sobreposição de sentidos inerentes à linguagem audiovisual, os gestos e o tom de voz dos atores se somam aos diálogos originais, os quais, por mais fidedignos que fossem, teriam sempre acrescentadas as camadas de sentido dadas pela interpretação. É por meio dela que o narrador explicita várias vezes o tom irônico de muitas das colocações que no livro estavam apenas sugeridas, tais como aquelas sobre os elementos religiosos, e são invariavelmente referidas com claro tom de deboche por Michel Melamed. Ou seja, aquilo que era uma possibilidade no enredo do livro se torna certeza por meio da pré-interpretação do diretor e da corporificação dada na voz e nos gestos dos personagens.

Por exemplo, o velho Casmurro não poupa conotações obscenas no tom da fala e dos gestos no quarto episódio, ao se referir a Capitu como “uma mocetona!”. Mas, logo ele se corrige: “Mocetona é vulgar.” Ou então, no quinto episódio, o capítulo “Um Filho”, o narrador lembra que “as horas de maior encanto e mistério eram as de amamentação. Quando eu via o meu filho chupando o leite da mãe, e toda aquela união da natureza para a nutrição...” etc. Apesar da sequência começar com cenas singelas e sentimentais, ela termina com o comentário do narrador, ele mesmo, chupando o próprio dedo... Em seguida, no capítulo “O Regresso”, o narrador ainda se refere a Ezequiel: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação. Quando seria o dia da criação de Ezequiel?”. Nessa hora, passando a língua entre os lábios, ele parece imaginar uma resposta lasciva, antes de mudar o tom de sua fala para o melancólico e, em seguida, animar-se exageradamente e mudar de assunto. Outro exemplo é quando fala sobre os olhos claros do filho, parecendo ressaltar para o telespectador, por meio de gestos e expressões, que os próprios

olhos são castanhos.

Por fim, do mesmo modo, a maquiagem também é um elemento fundamental na caracterização dos personagens, principalmente quanto ao “semblante” do narrador. São tantas as possibilidades de sentido que precisaríamos de mais espaço para explorar sua caracterização e o conjunto de uma interpretação *clownesca* que contrasta com outros elementos, ressaltando o efeito de farsa que mistura elementos impressionistas, melodramáticos e de ópera bufa.

VI.

Chegando finalmente às possibilidades de leitura do enredo, existem interpretações cujos pontos já foram enfatizados pela crítica literária machadiana, os quais vale a pena citarmos de passagem. Resumindo uma das leituras mais difundidas, a do crítico Roberto Schwarz, foi identificada em um primeiro momento a interpretação (do ponto de vista ingênuo de Bentinho) sobre a infeliz história de amor infantil fadada ao fracasso, seja por causa da traição, seja por causa dos ciúmes. Em outro nível (do ciumento Bento Santiago), há também a leitura que considera o peso dos argumentos do bacharel narrador, o qual acusa e julga, transformando o romance em uma grande busca do “desastre/pecado original”, o qual condenaria a esposa e seria o álibi para todas as ações posteriores do protagonista. Há também a leitura, a contrapelo (do velho narrador Casmurro), que ressalta a posição de classe superior do patriarca, o qual reduziria os elementos de civilidade, individualização e esclarecimento, representados por personagens como Capitu e Escobar, a meras justificativas para suas ações impositivas e violentas, metaforicamente ou não (cf. SCHWARZ, 1997).³

No caso da minissérie, independentemente da leitura tomada pelo espectador sobre qual “enredo” seguir, tal escolha se torna visualmente mais difícil, pois essas três faces do narrador estão, não apenas em termos de enredo, mas também em termos de figuração, interpretação e etc., bem delimitadas e até interagindo entre si, fazendo com que a ênfase interpretativa isolada sobre qualquer uma delas se torne praticamente impossível.

Ainda sobre as possibilidades de leitura de outros aspectos do enredo, como já dito, a imagem da “fruta dentro da casca” serve de metáfora para sua caracterização, parecendo sempre haver um significado a ser retirado de dentro do outro, sem que isso exclua o significado “exterior”. Por exemplo, nas cenas no seminário em que Bentinho lamenta as saudades de Capitu, ele divide esses momentos com a tentação e o

[3] A partir daqui, Schwarz avança em sua leitura crítica sobre o aproveitamento do romance, mas, como procuraremos demonstrar, seus argumentos sobre o romance não encontrariam correspondência na minissérie.

despertar da sexualidade ao sonhar com as "afrancesadas" da Rua do Ouvidor, as quais perturbam seu sono adolescente. Importante ressaltar mais uma vez que não estamos tratando apenas do romance, mas da forma como essas relações se transformam em imagem na adaptação audiovisual. O paralelo do olhar que atravessa os lençóis nos varais, seja para ver as brincadeiras com Capitu, seja para observar as "afrancesadas", estabelece no primeiro plano da minissérie, mais uma vez, a afirmação de uma relação que é sugerida e precisa ser interpretada pela leitura do romance.

Aprofundando ainda mais essa cena da dança sedutora em volta de Bentinho, há outras coreografias significativas, por exemplo, da dança dos jovens seminaristas (dentre os quais Escobar é o dançarino destacado), os quais, assim como as "afrancesadas", também deixam mostrar as cintas-ligas que escondem sob a roupa de seminaristas. A possibilidade de interpretação da atração homoafetiva fecha um arco de possibilidades que vai de Escobar, passa pelas "afrancesadas" (presentes pontualmente na adolescência de Bentinho, e ostensivamente na velhice de Dom Casmurro) e vai até o amor do protagonista por Capitu. Essa cadeia de eventos, sugerida no romance, é visualmente concretizada na minissérie.

Outros exemplos não menos importantes são a representação das segundas e terceiras intenções de José Dias, os desmandos e a postura decadente de tio Cosme e de prima Justina, assim como a tragicomicidade no destino do funcionário público Pádua, seja nos percalços profissionais, seja nas intenções de casar a filha com o jovem herdeiro da Rua de Matacavalos. Mais uma vez, o que era uma construção interpretativa sobre esses personagens, e que só poderia se dar ao longo da leitura, aparece na forma audiovisual previamente corporificada, o que, por sua vez, também direciona as possibilidades de interpretação do telespectador.

O que ocorre então com as muitas possibilidades de leitura da minissérie *Capitu*? Inspirada pela tradição crítica em relação ao romance, mas independente dela, a minissérie apresenta uma história de amor infantil frustrada pelo ciúme, destinada a aproximar a obra clássica do grande público massificado. Mas também é uma história sobre o protagonismo feminino (dado pelo próprio título) que é negado e submetido à arbitrariedade do mando patriarcal. Outra possibilidade de leitura é a crítica às elites nacionais, representadas pela classe do protagonista. Ou, finalmente, uma forma cínica de crítica a esses elementos sociais, cujas conclusões estão pressupostas, de forma superficial, resultando no esvaziamento do potencial crítico das representações.

Questionar o cinismo que fundamenta a coexistência de todas essas possibilidades, por meio da análise das partes até aqui apresentadas da

minissérie, é o que faremos adiante.

VII.

Tentar compreender todos esses elementos apontados separadamente, e extrair deles uma resposta sobre o que a minissérie baseada no clássico centenário pode significar hoje, nos levou a pensar em uma imagem lançada pelo próprio diretor, ao tentar explicar o processo de criação artística de *Capitu*. Luiz Fernando Carvalho se refere à minissérie como uma estrutura em “camadas de vidro”, as quais se sobrepõem em busca de um significado:

Tudo isso me interessou muito. Aquela ideia de camadas que o texto traz e que nos dá a sensação de que não está acontecendo nada e quando nos damos conta, do meio para o final, principalmente no último terço do livro, somos tomados por uma emoção devastadora. (...) O conjunto desses planos narrativos todos, que ele [Machado] costura divinamente, e que talvez venha de sua experiência como cronista da época — cronista de jornal, digo —, fez com que ele conseguisse trançar a narrativa e passar, com sabor, de um tom para outro. (...) A escrita de Machado (...) dialoga bem com inúmeros movimentos, inclusive com as correntes do surrealismo, como o dadaísmo, que trabalha mais com assemblages, colagens, repetições, affiches, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador, dando um valor à costura, à construção de uma estrutura, quanto ao tempo. Na minha opinião, de certa forma, Dom Casmurro é montado assim, (...) como um Duchamp, por exemplo. Ele também está construindo as suas camadas de vidro, nos fazendo ver outras coisas, criando nas entrelinhas, no pensamento. (CARVALHO, 2008, pp. 78-80)⁴

A ideia das camadas não é nada original, aliás, ela reverbera ideias recorrentes na crítica literária sobre Machado de Assis (e esse é um dos principais motivos pelos quais ela é pertinente). O homem subterrâneo, a retórica de verossimilhança, a fenda que nos permite encarar os olhos do humor por trás da máscara, o pensamento histórico sob um “tecido infinitamente complexo de inverdades”, as leituras à contrapelo: diversas são as imagens usadas pela crítica para explicar uma ideia da “realidade” com uma ou mais camadas aparentes, que se dão tanto na linguagem utilizada quanto na sociedade representada.⁵

Como estamos tratando do trabalho de Luiz Fernando Carvalho, fiquemos com sua sugestão sobre as “camadas de vidro”. Nessa pers-

[4] Mais do que aproveitamento crítico, a citação deve ser lida como fonte de informações sobre o ponto de vista do diretor.

[5] Claro, estamos simplificando as referências às imagens usadas por críticos literários como Augusto Meyer, Silvano Santiago, Alfredo Bosi, John Gledson e Roberto Schwarz. Mas essas imagens alegóricas (simplificadas) parecem ser a forma como elas são recolocadas na minissérie, como uma espécie de “compêndio” da fortuna crítica machadiana. Não há espaço aqui para discorrer apropriadamente, indo para além da minissérie, sobre o aproveitamento crítico de cada uma dessas imagens neste curto espaço.

pectiva, o fato é que, na minissérie, sobre um texto original relativamente preservado, são sobrepostas soluções audiovisuais que não se anulam e que são inspiradas nesse mesmo original, assim como nas referências trazidas pelo próprio diretor e sua equipe, além das referências culturais indiretamente disponíveis no repertório geral.

Se pensarmos na própria estrutura da linguagem cinematográfica, é como se tais "camadas" dialogassem com a noção de "edição vertical", afinal, a linguagem audiovisual se materializa sempre em uma camada visual que se sobrepõe, formalmente, a outra, sonora ou não. Vale lembrar que essas duas "bandas" (sonora e visual), podem também ser subdivididas. Enquanto o som é a soma das vozes dos atores, dos sons ambientes, dos efeitos extradiagéticos e da trilha sonora, a parte visual é composta pelo movimento, juntamente com os enquadramentos, com a interpretação dos atores, com o uso das cores etc. Isso sem falar no próprio campo de profundidade em si, com vários níveis de distanciamento da câmera que estabelecem as relações entre enquadramento e encenação (cf. BAZIN, 2014).

Essa estrutura pode ser percebida a começar pelo fato de que, na adaptação de *Dom Casmurro*, o texto original é relativamente preservado sob todas as camadas de som e imagem. Quanto ao processo de criação, a equipe técnica e o elenco não receberam a descrição do trabalho a ser realizado, mas apenas as coordenadas de referências e improviso, cujo resultado final é organizado pelo diretor. Além disso, na linguagem final da minissérie, a forma se constitui como um trajeto que traz consigo, atravessando e acumulando, linguagens de diferentes suportes: a minissérie *Capitu* é um produto televisivo que se vale de recursos e de estética cinematográfica, a qual retrabalha signos e a linguagem teatral com o intuito de representar uma história originalmente literária. Apesar das possíveis semelhanças, evitamos o uso do termo "imagens híbridas", por compreender que, no fim das contas, as diferentes linguagens não aparecem em pé de igualdade, estando todas, por fim, emolduradas na tela da linguagem televisiva que se reinventa ao incorporá-las. Por exemplo, apesar das muitas referências à lógica teatral na representação, elas funcionam como parte integrante dos recursos técnicos da linguagem audiovisual que viabilizam as principais características da condução da narração. Como argumenta Carolina Moura,

O enquadramento do personagem [narrador] nestes momentos em que ele comenta algo conosco, é próximo, ou até, muito próximo, restringindo-se a partes de seu rosto às vezes. E é usada uma lente grande angular que causa uma deformação na imagem aproximando-a daquela

proporcionada apenas por um “olho mágico”. Isto é, embora o cenário seja majestoso e amplo, estes momentos de conversa com o espectador são muito íntimos e exigem proximidade, como se aquele que nos fala revelasse-nos o maior segredo de sua vida, o que de fato o é. Nesses momentos, inclusive, o tom da fala também é mais baixo, revelando a pouca distância entre ele e seu interlocutor, o que não acontece no teatro convencional. (MOURA, 2015, p. 322)

Essa forma se torna significativa também quando vista a partir do enredo. Já que estamos diante do espaço da memória e da narrativa do velho Casmurro, não se trata de pensar se a Capitu da Rua da Glória estava na de Matacavalos etc., pois, todos os personagens estão em última instância nas lembranças do narrador. Seria mais fácil perguntar (e comprovar) se o bacharel ciumento já não estava dentro do inocente e ex-futuro seminarista.

Da mesma forma, também se tocam os diferentes planos temporais: tanto na narração, fazendo o velho memorialista ir e vir entre o tempo da escrita e o tempo narrado, quanto na encenação, colocando o narrador fisicamente em épocas diferentes. As referências temporais se sobrepõem também na trilha musical, no figurino, ou nas imagens anacronicamente colocadas lado a lado, simulando uma continuidade impossível e dando status de atemporalidade para o todo narrativo. No fim, as referências mais parecem se equivaler na indiferenciação de significações mais profundas, afinal, o que importa se as imagens sobrepostas em preto e branco sejam das primeiras décadas do século XX na Europa, enquanto a narrativa se passa meio século antes no Brasil?⁶ O que importa se as máquinas digitais e espelhos antigos coexistem para representar os mesmos sinais de vaidade? Em termos narrativos, a relação que se dá entre elementos tão díspares cumpre a função de estabelecer um universo ficcional de todo distante da realidade, em que o mais significativo não é a origem das referências, mas o fato delas se contraporem a uma realidade histórico-socialmente localizável. Em outras palavras, apesar de tantas referências históricas e culturais concretas, o tempo-espço da minissérie se torna tão irreal quanto uma completa fantasia. Ressalta-se, porém, que não estamos falando de um universo fantasioso qualquer, mas de uma fantasia que é projeção de uma das referências mais estimadas na tradição literária nacional, a qual é mesclada a uma miríade de outras referências populares contemporâneas...

A estrutura em camadas está também na própria alegoria das ruínas arquitetônicas e históricas sobre a qual a minissérie também se vale. Independentemente dela aparecer como paródia de um conceito benja-

[6] “Mera” consequência do descompasso técnico entre Brasil e Europa, na virada dos séculos XIX e XX.

miniano que corre o risco de ser difundido em uso vulgar, o fato é que as locações secundárias no centro antigo do Rio de Janeiro e no antigo prédio abandonado do Automóvel Clube (que antes havia sido o antigo Cassino Fluminense, em meados do século XIX; local da Assembleia Constituinte Republicana, em 1890; e base para comícios como o de João Goulart durante o baile militar em 30 de março de 1964, por exemplo) caíram como uma luva para um cenário repleto de significações históricas latentes. Da mesma forma, cenários, figurinos e maquiagem são usados para, simbolicamente, agregar significados à superfície dos atores sem ofuscá-los. Igualmente, as luzes atravessam tecidos, rendas e frestas do cenário. Além disso, um dos principais elementos que estabelecem sentido na separação e junção entre os espaços cênicos são as grandes cortinas vermelhas, objeto teatral por excelência, que a todo momento correm, se abrem e se fecham, permitindo a entrada e a saída da câmera subjetiva, do narrador e dos demais personagens, cortinas que atuam verdadeiramente como reguladoras da interação entre os cenários. De acordo o teatrólogo Pavis Patrice, a cortina é

a barreira entre o que é olhado e quem o olha, a fronteira entre o que é semiotizável e o que não o é [o público]. Como a pálpebra para o olho, a cortina protege o palco do olhar; introduz, por sua abertura, no mundo oculto, o qual se compõe ao mesmo tempo do que é concretamente visível na cena e do que pode ser imaginado, nos bastidores, com os "olhos do espírito", como diz Hamlet, e, portanto, numa outra cena. (apud NONATO, 2013, p. 46)

O resultado de tudo isso, como vimos, é a representação do espaço subjetivo da memória do narrador, afinal são essas lembranças que dão vida ao enredo e à encenação. Mais do que isso, a centralidade desse ponto de vista está socialmente "autorizada" pelo próprio enredo, uma vez que Bento Santiago, desde antes do nascimento, é o centro das atenções e das disputas de todos aqueles personagens. De fato, Capitu é quem lhe dá vida existencial (afinal "não há" Bentinho narrado antes do seu amor ser denunciado por José Dias, assim como não existe Bento Santiago após a separação), e isso é visualmente concretizado na encenação da minissérie. Por outro lado, também não há história, memória e nem vida dos demais personagens sem narração do velho Casmurro. A vida social precede a existencial. As diversas camadas de sentido da história se estabelecem, portanto, a partir do protagonista criador, ou seja, dentro do universo ficcional que corresponde à narrativa de suas memórias.

Um tanto frágil, outro tanto doentio, o narrador-personagem trans-

parece todo tempo um claro deboche melancólico em relação às posturas inocentes da infância, mas quando trata das angústias não superadas na fase adulta, a interpretação é de ressentida e franca ironia. Já o trabalho de edição expõe metalinguisticamente a elaboração desse falseamento, corroborando com uma *mise-en-scène* igualmente farsesca, sobre a qual o narrador-protagonista parece nunca perder o controle sobre a representação de suas lembranças. Temas mais “sérios” podem trazer efeitos de sentido estereotipados quando somados a uma encenação e interpretação característica. Eles podem perder a sisudez quando contrapostos aos elementos cômicos e bufos, os quais parecem pedir para serem relidos em chave irônica. Não se trata da eliminação ou concorrência de interpretações e leituras, mas sim da sobreposição delas, cujos efeitos mais interessantes não devem levar a desconsiderar *a priori* uma leitura ou outra.

VIII.

Com tal transparência polissêmica, as principais questões levantadas pela minissérie são apresentadas no fluxo de lembrança que puxa o fio condutor da trama. A esse fio, se ligam a ironia e a paródia maledicentes em relação aos acontecimentos do enredo: as paixões e esperanças da infância, os comportamentos familiares arcaicos e ressentidos, enfim, um revisionismo interesseiro e parcial. Desse modo, a linguagem da minissérie *Capitu* é marcada por constantes e controlados efeitos de distanciamento. Mas não se trata de um “distanciamento” que revela ao público as condições reais de produção da minissérie, e que permitiria questionar os limites da representação. Pelo contrário: trata-se de uma simulação de distanciamento, a qual abre espaço para fazer correr em paralelo e de modo não explicitado, linhas interpretativas compreensíveis pelo espectador, pois elas já foram traduzidas em metáforas visuais desde o princípio.

Se o distanciamento brechtiano pode trabalhar em todos os níveis, inclusive nos aspectos produtivos e extraestéticos, no caso de *Capitu*, o distanciamento está longe do brechtiano, pois ele é simulado e pouco revela de novidade. Parece, aliás, ser o inverso disso. Citando um comentário de Roberto Schwarz sobre o conto “Pai contra a Mãe”, de Machado de Assis, tal distanciamento pareceria ser “protobrechtiano (quer dizer, maldosamente didático)” (SCHWARZ, 2015). Ou seja, ao dar forma audiovisual ao texto, incorporando parte da fortuna crítica do romance, dá-se corpo à ironia cínica, à interpretação grotesca, ao deboche rancoroso, à homossexualidade reprimida, à violência etc. A imagem televisiva “pré-interpreta” as lacunas e sombras ressentidas do narrador, em seguida

[7] Citando outro exemplo: em "Atualidade em Brecht", Roberto Schwarz comenta uma cena da peça Santa Joana dos Matadouros, na qual a personagem principal é golpeada pelos capitalistas. "Por engenhosos que sejam, os encadeamentos e sobressaltos (...) não abrem maiores perspectivas, para além de aprofundarem a mesma coisa, e pouco diferem de seus equivalentes na imprensa diária, cuja agitação faz parte da estática de nossos dias. Ao passo que os reflexos grotescos na literatura clássica vivem plenamente. Por quê? O riso diante dos golpes dos capitalistas (...), em especial quando vêm vestidos de alusões ilustres, talvez seja de um tipo novo. Não se trata, como antigamente, de detectar o interesse escuso sob a fórmula respeitada. Pelo contrário, o interesse antissocial é o ponto de partida notório, e a piada está na ingenuidade dos que ainda não sabem disso. (...) Nesse sentido, as citações clássicas deturpadas são uma espécie de análogo da disposição de reorganizar a legalidade em causa própria" (SCHWARZ, 1999, pp. 147).

[8] Citando outro exemplo: ao comentar a aparente "evasão da política", que na verdade se mostra "reconsideração e (...) uma distância em relação às políticas", algo completamente aplicável ao universo social fantasioso da sociedade fluminense representada na minissérie, Christian Dunker destaca que, a partir da Retomada do cinema nacional, a "teoria do desmascaramento, herdeira

as exibe com gracejo, preservando a forma crítica (inócua) e, agora, sem surpresa para o espectador. O resultado é que o conservadorismo ressentido não se afirma apesar de descartar e oprimir os focos de esclarecimento da realidade social representada, mas se afirma justamente por causa desse descaramento, da confissão vaidosa do crime, da opressão cínica e da exposição do Outro (da esposa, da família, da sociedade e da norma burguesa em geral). É nesse narcisismo cínico que está a força na qual o protagonista afirma a própria identidade. Politicamente, no Brasil contemporâneo, nada mais atual.⁷

Voltando ao tema: a viravolta, portanto, dada pela forma da minissérie é não haver mais a possibilidade de uma leitura inocente da trama, pois já está tudo explicitado. Muitas podem ser as ênfases do olhar do espectador: desde as infelicidades da história de amor infantil até a impossibilidade do desenvolvimento do indivíduo como ser autônomo esclarecido em uma sociedade moderna fundada sobre o signo patriarcal.⁸ O fato é que a transparência entre as camadas de sentido tira a profundidade delas, deixando tudo iluminado, ou seja, as leituras continuam múltiplas, mas todas têm agora um elemento em comum: são conscientemente cínicas sobre seu descolamento da realidade e de sua articulação, afinal, somente uma subjetividade cínica é capaz de conciliar essas contradições.

Ao contrário do romance, o narrador-protagonista de *Capitu* a todo momento parece explicitar a possibilidade de farsa e o logro de sua narração. Ele não se leva a sério do início ao fim, e faz questão que o leitor também não o leve. Pode ser que leve, ou não, tanto faz. O que é mais significativo é o efeito sadicamente pragmático do protagonista em expor os destinos infelizes de seus personagens e, sobretudo, a infelicidade de sua própria trajetória, que também não parece ser simulada. Trata-se de certa subjetividade que submete tudo (ela mesma, personagens, trama, referências, citações) a um processo narrativo de autoexposição espetacular, em que a própria possibilidade de farsa, pelo privilégio do ato ser exposta, torna-se instrumento de afirmação narcisista e cínica do narrador.

As diversas instâncias narrativas da minissérie ficam submetidas a um mesmo fim: pesam pouco as referências literárias ou históricas (algumas delas, totalmente subtraídas); pesa pouco o destino dos personagens, eles servem mais como meio para construção da personalidade do narrador; pesa pouco a veracidade dos fatos, pois eles são apresentados como potencialmente falsos ou deturpados desde o princípio da trama; pesam pouco possíveis alusões a temas como sujeição feminina na sociedade, marca do conflito e da condição da personagem-título. Tudo pesa pouco

em comparação à representação de uma subjetividade manipuladora que a tudo submete. Parodiando uma frase de contexto diverso: o casamento de Bento e Capitu acabou, mas a cada vez que ele é relatado, não acabou nem nunca acabará, pois é preciso derrotar de novo e sempre o ressentimento histórico dos vencidos (cf. ARANTES, 2014, p. 287). Assim, Capitu traz como representação central um conjunto social (incluindo a legitimação por meio do debate público) submetido ao cinismo da argumentação, em essência, plástico, que tem como resultado a manutenção espetacular de uma ordem social repressora, que se impõe por meio da autoridade das referências que evoca, atualiza, ignora e submete, ou seja, de uma ideologia cínica e acrítica. “Cinismo” esse que, segundo o crítico literário Terry Eagleton, reflete a noção de paródia nos objetos estéticos contemporâneos:

Nos artefatos mercantilizados do pós-modernismo, o sonho vanguardista de uma integração de arte e sociedade retoma de forma monstruosamente caricatural; (...) É como se o pós-modernismo representasse a cínica e tardia vingança da cultura burguesa contra seus antagonistas revolucionários, cujo desejo utópico de uma fusão entre arte e práxis social é tomado, distorcido e zombeteiramente voltado contra eles próprios como realidade distópica. O pós-modernismo, nessa perspectiva, arremeda a resolução formal de arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político. (EAGLETON, 1995, pp. 53-54)

Tentando sugerir a expansão do nosso horizonte de reflexão sobre a estrutura das camadas de significado que se sobrepõem, seria essa a mesma subjetividade cínica que relegou a “existência” de Capitu a um descartável detalhe, porém central, que dá forma à narrativa da minissérie? Em paralelo, tal lógica reflete igualmente o processo que relega a verdade do conhecimento histórico como mais um elemento submetido aos relatos memorialísticos díspares. Esses, por sua vez, compõem as inúmeras narrativas construídas com efeitos bastante práticos, mas sem o necessário compromisso factual, e que perpassam e formam nossa compreensão sobre a realidade. Trata-se da consciência cínica que cobre as lacunas de interpretação sobre diferentes processos sociais de identificação, os quais compõem nossa realidade social e, sem a fundamentação de uma consciência histórica, ficam à disposição de uma ideologia qualquer.⁹

Destacar a existência de uma autoconsciência narcisista e cínica como organizadora de tantas camadas de sentido era nosso objetivo para

do problema do declínio da figura paterna, exige outro tipo de anatomia da decadência, dos impasses da vida conjugal na forma-família, da asfixia institucional, que aparecem como capítulos ultrapassados da hipótese gasta sobre nosso liberalismo mal concluído. (...) É preciso reconhecer que agora sofremos de outra maneira”. Como exemplo dessa “mutação” que reconfigura “personagens que dão corpo social à função da imago paterna”, Dunker cita o filme *Lavoura Arcaica* (2001), também de Luiz Fernando Carvalho, no qual “vemos a típica anatomia moral da paternidade, dividida entre os exageros do poder endogâmico e o declínio de sua autoridade real; a novidade, porém, é que essa divisão não assume a função de denúncia ou desmascaramento, mas a intimidade impossível (...), espécie de estetização do fracasso da nomeação (...). Os cínicos da nova geração não estão interessados na crise da família, (...) não demandam a recuperação dos espaços íntimos, (...) mas as confissões pessoais e a câmera bisbilhoteira.” (Dunker, 2015, pp. 86-87). Ora, o que é o narrador da minissérie Capitu, representante máximo da crise moral da família patriarcal, senão esse novo cínico?

[9] Citando outro exemplo: interessante conjecturar se essa autoconsciência cínica do “centenário” narrador da minissérie, preso às tantas referências a um passado estilizado, porém esvaziado de conteúdo e cego às ameaças do futuro imediato, não seria do mesmo tipo de outros “personagens” que circularam

nos meios literários durante a primeira década deste século. Penso mais especificamente em um texto do cineasta João Moreira Salles e no protagonista de Leite Derramado. Ao comentar "O Andarilho", Paulo Arantes não deixa de ter no horizonte os narradores machadianos, para explicar que tipo de subjetividade parece ganhar asas no contexto social e econômico brasileiro de alguns anos atrás. Salles descreve o sujeito preso à sua realidade histórico-social e, por causa disso, onipotente sobre ela. Ao "Andarilho", "resta por certo a obrigação de ser brasileiro, ofício maçante para quem se sente em casa no mundo, esse de não poder deixar de se comprometer por um país que continuará a ser medíocre. (...) Nunca se viu nem se verá expectativas decrescerem tão drasticamente esbanjando tamanha animação. Aliás, já vimos e a semelhança é tanto mais impressionante porque não foi buscada pelo cineasta-repórter: Brás Cubas, sem tirar nem pôr, mas o Brás Cubas enfim decifrado por Roberto Schwarz, justamente um Brás Cubas especialista em "desmanchar expectativas no nascedouro", e no qual chega a ser grandioso "o ânimo vital da mediocridade". Tempo morto e agitação vertiginosa. (...) Mas nada disso justificaria um retrato retroverso do Brasil atual, muito menos congelado num Bentinho centenário como estilizado no Leite derramado: o preço, o epílogo previsível de uma imensa periferia-desmanche, igualmente estilizada até o osso." (ARANTES, 2014, p. 349).

formular algumas questões.¹⁰ Seria apenas a subjetividade cínica capaz de dar conta da coexistência de sentidos em desagregação, tão díspares e contraditórios, nas formas de representação contemporâneas? Pensando exclusivamente no formato televisivo, seria desse modo que produtores atualizam seu "fluxo" televisivo, propositada e estruturalmente polissêmico, com programação politicamente diversa? Seria pela ficção, que agrada ao público contrário a determinadas políticas, ao mesmo tempo que o noticiário da mesma emissora exalta as consequências econômicas dessas mesmas políticas? (cf. WILLIAMS, 2016). Seria desse modo, como mais uma camada dentre outras, segmentada e rebaixada, que a referência a um autor estimado pela tradição crítica se atualiza na cultura popular difusa (como folclore urbano moderno)? Ou seja, seguindo os questionamentos feitos pelo crítico Roberto Schwarz, seria esse o significado das "inquietas sombras" ressignificadas como projeto de nação não formada, cujas "partes vão se desligar umas às outras", já que o setor "avançado" está já integrado à "dinâmica mais moderna da ordem internacional"? O "processo formativo terá sido uma miragem que a bem do realismo é melhor abandonar", reduzindo a referência à tradição cultural a "um elemento que pode ser utilizado no mercado das diferenças culturais"? Sobre esse aspecto, nossa hipótese parece continuar confirmando um de seus diagnósticos, feito há mais de duas décadas, de que o "sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação" (SCHWARZ, 1999, pp. 57-58).

IX.

Sem acrescentar muito ao que já foi dito, um último olhar sobre o encerramento da minissérie exemplifica melhor a interação das ideias de teatralidade, da estrutura em camadas transparentes e do narcisismo cínico. Nos dois últimos capítulos do quinto episódio, "E bem, e o resto?" e "Final", começamos ouvindo a trilha melancólica de uma caixinha de música. O narrador arruma o relógio e algumas páginas escritas com trechos do início do romance, vemos os detalhes da caixinha, a pena e a tinta com as quais as memórias estariam sendo escritas, e finalmente, o protagonista-narrador começa a tirar a própria maquiagem em frente ao espelho. A trilha de nostalgia infantil, cercada de elementos que remetem ao tempo e ao próprio ato de escrever, simulam a união das "duas pontas da vida".

O narrador Casmurro reflete sobre a falta presente no centro simbólico de sua vida: "Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?". Ele se olha no espelho, em um gesto muito similar àquele que a Capitu jovem fizera

antes. “Talvez porque nenhuma delas tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada”. Sem as camadas de figuração, o ator representa qual camada da personalidade do personagem? Assim, em frente ao espelho, as três caracterizações do protagonista (Bentinho, Bento Santiago adulto e velho Casmurro) podem se encontrar.

Sendo o espelho um objeto que materializa a imagem humana, por analogia, ver-se refletido no espelho é um modo de o sujeito construir um saber sobre si mesmo, como se o espelho lhe devolvesse uma imagem de outros acerca dele mesmo. Para Jacques Lacan, a fase na qual o ser humano se reconhece como indivíduo é denominada justamente a fase do espelho, uma vez que “a criança distingue no espelho os objetos familiares da casa e também o seu objeto por excelência, a mãe, que o segura nos braços em frente ao espelho. Mas distingue sobretudo sua própria imagem. É daí que a identificação primária, [a formação do Eu] extrai alguns dos seus caracteres principais: a criança vê-se como um outrem, e ao lado de um outrem. Este outro outrem garante-lhe que o primeiro é mesmo ele”. (apud NONATO, 2013. p. 85)

Como bom narcisista que é, o personagem volta a mergulhar nostalgicamente no passado quando abre a caixinha com um pequeno espelho e vê refletida a regressiva e não superada imagem de Bentinho adolescente, sorrindo inocentemente. É nessa hora que a trilha estereotipada “Elephant Gun”, junto com todas as suas conotações amorosas adolescentes idealizadas, retorna junto com as saudosas “inquieta sombras” de sua vida.

A câmera passeia pelas fotos da penteadeira, mostra as fotos de Capitu e de Escobar, uma voz chama o protagonista (metamorfoseado em Bentinho jovem), que se vira para olhar, mas já a versão adulta de Michel Melamed que é mostrado olhando. No palco de sua memória, com luzes se apagando e se acendendo, marcando a entrada e saída dos personagens, eles surgem como imagens fantasmagóricas e se congelam sem vida nas sombras, enquanto o velho Casmurro, extasiado, busca cada um deles, em vão: a jovem Capitu cigana, que dança riscando o chão; a Capitu adulta que chama carinhosamente pelo marido; os três viúvos, muito alegres e todos de branco; assim como um igualmente extasiante José Dias.

Fim da música, corte para a vinheta do último capítulo. “Mas não é este propriamente o resto do livro.” Abrem-se as grandes cortinas vermelhas e o velho Casmurro está do lado de lá do cenário que serviu para representação das cenas que se passaram na casa de Matacavalos. Através da lente distorcida, vemos a silhueta do ator se aproximar completamente travestido. A câmera se aproxima e ele levanta o véu que cobre o rosto. O

[10] Não estamos falando sobre “princípio de composição” ou “redução estrutural”, essas ideias seriam outra coisa. Nossa aproximação com esses dois conceitos exigiria mais reflexão e fundamento.

protagonista, exagerando uma tendência de sua própria caracterização, maquiagem e figurino, ao longo de toda a minissérie,

veste saias, lenço e brincos como os de Capitu — lembrando uma cigana —, sua barba evoca Escobar, seu colar é idêntico ao que dona Glória usava; além disso, em suas mãos estão os óculos de tia Justina e a bengala de Tio Cosme [além do terço de Dona Glória]. De modo concreto, deparamo-nos com uma multiplicidade identitária: Dom Casmurro é construído por essas outras personagens. Talvez ele tenha perdido sua identidade; talvez ele esteja constituído, naquele instante, por todas as “inquietas sombras” que habitam suas reminiscências. Por fim, as cortinas fecham-se: o espetáculo da memória é encerrado. (BECKER, 2010, p. 73)

Sobre a caracterização do narrador, o diretor explica que está “materializada nesta cena a composição de uma personagem incerta, vazia, constituída pelas outras figuras, pelas personagens que já não existem mais ou que continuam a existir tão-somente dentro dele” (2008, p. 81). Enquanto isso, o narrador cita a famosa passagem bíblica do capítulo IX, versículo I: “Não tenhas ciúmes da tua mulher...” etc. Porém, em um movimento retórico muito característico do narrador autoritário e cínico, ele acusa Capitu em seguida, não apesar da citação que fez, mas por causa da passagem bíblica evocada. “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.” Após um longo *take*, que segura a tensão e novamente destoa da edição entrecortada de toda a minissérie, o narrador, como sempre, desconversa, anunciando a “História dos Subúrbios” e as cortinas se fecham sobre ele. Em uma última tomada, de suas costas, por de trás das cortinas, vemos ele sozinho desabando tristemente sobre si mesmo. Sobre esse último *take*: trata-se de um literalmente “apagar das luzes” do espaço cênico utilizado. Em seguida a cortina se fecha. “A maioria das vezes que a cortina aparece está em movimento de abertura, porém, aqui ela se fecha, indicando que a história chegou ao fim, que acabou o espetáculo e a espetacularização de si empreendida pelo narrador.” (NONATO, 2013, p. 91).

De volta para fora daquele espaço cênico, voltamos a ver a tomada aérea dos “subúrbios” do Rio de Janeiro contemporâneo, com as mesmas sequências do caminho do trem que misturam passado e presente. Na trilha sonora, um samba de Nelson Cavaquinho que canta a chegada do Juízo Final, e que lembra a promessa do “Serás feliz, Bentinho”, com a esperança de ver, em um futuro incerto, o “Sol brilhar mais uma vez” e o

“Amor ser eterno novamente”. Esperança, muito bonita, mas que, no final, trata-se também de uma referência musical popular brasileira estimada do passado, que traz expectativas simbólicas tão descoladas da realidade quanto o último mergulho fantasioso do narrador nas idealizações da infância e da vida que não viveu (ou na lógica de significação fantasiosa que percorre a minissérie toda).

Não é de hoje que Carlos Gomes, Nelson Cavaquinho, Machado de Assis, Luiz Fernando Carvalho, entre outros (junto com o conhecimento de áreas não artísticas, ou com referências inescapáveis da indústria cultural), compõem o vasto e complexo campo de referências do debate público corrente, utilizados fortemente como instâncias legitimadoras de novas produções culturais contemporâneas. Assim sendo, diegeticamente na minissérie como um todo e nesta última sequência em especial, as memórias do narrador e as caracterizações dos personagens se somam umas às outras, as referências artísticas, sociais e históricas também se sobrepõem, criando encenações espetaculosas, fechadas em si mesmas e fadadas a se sustentarem sobre a superfície contraditória de falsas esperanças nostálgicas, infantilizadas ou utópicas, as quais apenas o ressentimento cínico é capaz de suportar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BECKER, Caroline Valada. *Dom Casmurro e Capitu: poéticas da palavra e da imagem*. Trabalho de conclusão de graduação - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BIANCHI, G. S.; COCA, A. P. "Diálogo e Ruptura. O Processo de Híbridação entre linguagens na criação da microssérie Capitu". In: *Rumores*, n. 18, v. 9, 2015.

CARVALHO, Luiz Fernando (org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CARTER, Eli Lee. *Reimagining Brazilian Television. Luiz Fernando Carvalho's contemporary vision*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.

EAGLETON, Terry. "Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo". In: *Crítica Marxista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Salles. "A personagem cinematográfica". In: ROSENFELD, Anatol et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão. Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. 1995. 1v. (várias paginações). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

MILLECCO, Mariana. "No princípio era o texto. Dom Casmurro no papel, Capitu na tela". In: *Machado Assis em linha*. São Paulo, n. 20, v. 10, pp. 110-133, abril, 2017.

FILIPECKI, Beth. Entrevista a Mariana Millecco e Ana Cláudia Suriani da Silva. *Machado Assis em linha*. São Paulo, n.20, v. 10, pp.147-153, abril, 2017.

MOURA, Carolina Bassi de. *A direção e a direção de arte. Construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. 2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NONATO, Livia Martins. *Teatralidade na obra audiovisual Capitu*. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. (Entrevista). "Passado Remexido" [Entrevista a Sylvia Colombo]. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo 18 mai. 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão. Tecnologia e Formação Cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

GABRIEL CORRÊA – Desenvolve pesquisa de doutorado sobre Adaptações Literárias no Brasil e na Rússia, pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Autor de *“Há diferença? Se há diferença, desmancha-se”*. *Representação histórica nas crônicas Gazeta de Holanda, de Machado de Assis*. (Prismas, 2017). Ensaio apresentado à disciplina “Percursos Recentes da Produção Cultural Brasileira: Corpo e Trabalho na Literatura e no Cinema”, ministrada pela professora Ana Paula Sá e Sousa Pacheco, no primeiro semestre de 2020. Contato: gabriel@usp.br.

SIMBOLOGIA E REALISMO NO LIBRETO DE A *VILLAGE ROMEO AND JULIET*, DE FREDERICK DELIUS

— JULIANA LOPES

RESUMO

O presente artigo propõe a análise da ópera *A Village Romeo and Juliet*, de Frederick Delius, que a compôs e escreveu o libreto com base na novela de Gottfried Keller, *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), obra que integra o período da segunda metade do século XIX na Alemanha, conhecido como *Realismo Poético*. A análise se estrutura da seguinte maneira: primeiramente se retoma características gerais da narrativa de *Romeu e Julieta na aldeia* e seu posicionamento dentro do *Realismo Poético*. Já que a dimensão simbólica é um dos principais aspectos desta novela de Keller, no segundo capítulo é proposta a análise da releitura de tais símbolos na linguagem operística. O terceiro capítulo discute a relação entre os atributos realistas da ópera de Delius e sua atmosfera lírica e/ou simbólica. Por último, procura-se compreender como Delius elaborou um dos temas mais elevados da história da ópera: o *Liebestod* (morte de amor).

Palavras-chave: Realismo; Simbologia; *Liebestod*.

ABSTRACT

This article proposes the analysis of the opera A Village Romeo and Juliet, by Frederick Delius, who composed it and wrote the libretto based on the novella by Gottfried Keller, A Village Romeo and Juliet (Romeo und Julia auf dem Dorfe), a work that integrates the period of the second half of the 19th century in Germany, known as Poetic Realism. The analysis is structured as follows: firstly, general characteristics of the narrative of A Village Romeo and Juliet are resumed and their positioning within Poetic Realism. Since the symbolic dimension is one of the main aspects of this novella by Keller, in the second chapter is proposed the analysis of the re-reading of such symbols in operatic language. The third chapter discusses the relationship between the realistic attributes of Delius' opera and its lyrical and / or symbolic atmosphere. Finally, it seeks to understand how Delius developed one of the highest themes in the history of opera: Liebestod (death of love).

Keywords: Realism; Symbolism; *Liebestod*.

INTRODUÇÃO

A Village Romeo and Juliet — Lyric Drama in six scenes¹ foi uma ópera composta e escrita por Frederick Delius, em 1899, cuja estreia aconteceu em Berlin, em 1907. Inicialmente, Delius tentou escrever o libreto em alemão — a língua materna de seus pais — para se aproximar mais da obra que foi sua inspiração, a novela de Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeu e Julieta na aldeia*). Mas devido à dificuldade com o idioma, ele decidiu, por fim, escrevê-lo em sua língua materna, o inglês. Embora a versão inglesa seja a principal e de maior divulgação, há ainda a versão oficial em alemão que o próprio Delius compôs com o auxílio de sua esposa, a alemã Jelka Delius (cf. LEE-BROWNE, 2014, p. 117).

A análise deste artigo irá se concentrar no libreto em sua versão inglesa, apesar de a versão alemã ser retomada, eventualmente, para ampliar as possibilidades de interpretação. Como encenação da ópera, elegeu-se o filme de Petr Weigl, de 1992, que tem como objeto o libreto na versão em inglês². Embora o foco da análise seja o libreto, a composição musical e a encenação serão incorporadas de modo complementar, uma vez que a forma da ópera une organicamente os três níveis. Como a obra de Delius é baseada na novela de Gottfried Keller³, o cotejo entre a forma novelística e a operística será realizado ao longo de todo o texto. Mesmo que a comparação seja inevitável e motivada, têm-se como pressuposto a autonomia da ópera de Delius e seu processo ativo de reelaboração, o qual deixa evidente que não se trata de uma simples transposição de formas artísticas.

Já no *Realismo Poético* — período no qual se origina a novela de Gottfried Keller — a relação entre o elemento realista e o simbólico representa uma associação não convencional dentro do contexto literário da segunda metade do século XIX. Dada esta particularidade, a análise é ensejada na medida em que esta já complexa relação adquire outro caráter quando inserida no formato da ópera, uma forma na qual a representação realista é tradicionalmente um aspecto controverso devido à sua característica superficial declarada.

ADAPTAÇÃO DE UMA ADAPTAÇÃO

A fonte de inspiração para o libreto de Frederick Delius foi a novela de Gottfried Keller, *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), a segunda narrativa que compõe o ciclo novelístico *A gente de Seldwyla* (*Die Leute von Seldwyla*), publicado em 1856⁴. As cinco novelas do ciclo são independentes, mas possuem como o mesmo marcador espacial

[1] Todas as referências do libreto, seja em inglês ou alemão, são retiradas de: Delius, Frederick. *A Village Romeo and Juliet. Lyric drama in six scenes after Gottfried Keller. Kieler Opernchor und Philharmonisches Orchester. Klauspeter Seibel*. 1995.

[2] O filme de Petr Weigl encontra-se disponível no Youtube. O vídeo disponibilizado no site não possui, contudo, os dois primeiros minutos do filme, os quais embora sejam bem curtos e iniciais, são muito significativos para o que Petr Weigl quis propor. Importante ressaltar que o que aparece nestes minutos iniciais também não está previsto no libreto de Delius.

[3] As citações da novela são feitas a partir da tradução de Marcus Mazzari, seguindo a edição de 2013. Quando for necessário recorrer ao original, em alemão, as citações serão retiradas da edição de 2006.

[4] Ao primeiro volume, publicado em 1856, é seguido o segundo volume publicado quase vinte anos depois, em 1874, o qual também se passa em Seldwyla.

a cidade fictícia de “Seldwyla”, localizada em “algum lugar da Suíça” (cf. KELLER, 2006, p. 11). Já no primeiro parágrafo de *Romeu e Julieta* na aldeia, o narrador explica ao leitor o motivo da apropriação da história shakespeariana que surge em seu título, conectando-a com um fato verídico. A inspiração para Keller foi, provavelmente, uma notícia de jornal na qual se relatava um caso ocorrido no dia 16 de agosto de 1847, em que foram encontrados os corpos de dois jovens que se mataram com um tiro. O contexto desta morte trágica, informou o jornal, era que ambos eram filhos de famílias pobres, as quais tinham uma inimizade mortal e eram contra a união do casal. (cf. HONOLD, 2018, p. 61). As palavras iniciais da novela expressam como o processo de reelaboração e adaptação se justifica tanto pela durabilidade e perpetuidade do assunto “*Romeu e Julieta*”, como pela sua qualidade de atualização:

Narrar esta história seria uma imitação ociosa se ela não se baseasse num acontecimento verídico, demonstrando quão profundamente se enraíza na vida humana cada uma daquelas fábulas sobre as quais as grandes obras do passado estão construídas. O número de tais fábulas é limitado, mas elas sempre afloram em nova roupagem e, então, obrigam a mão a fixá-las. (KELLER, 2013, p. 7)

A obra de Keller está inserida no contexto do Realismo alemão, cuja estética se diferencia das literaturas nacionais da época, como o Realismo francês e o inglês, por não pressupor a representação de uma referencialidade direta e imediata na literatura — uma abordagem oposta à teoria realista de língua francesa da época, a qual tencionava uma representação objetiva da vida tanto quanto possível⁵. Na estética alemã de metade do século XIX, se estabelece outra relação entre a realidade e a arte; esta não pretende imitar a realidade, mas torná-la um tema de comunicação literária; “não se trata de mimesis, mas da transformação poética do real” (cf. PLUMPE, 1996, p. 49). O pressuposto essencial do Realismo de língua alemã se baseia, portanto, na reelaboração da matéria crua do Real por meio do elemento poético, um processo que é denominado como “transfiguração poética” (*Verklärung*). Ao escritor se confia a tarefa de efetuar a transição da realidade para a literatura, e a de criar a qualidade poética; tal tarefa, porém, não deve ultrapassar limites não realistas, tampouco produzir efeitos fantásticos ou mágicos. A “mão” que seleciona a matéria disponível, como explica o narrador kelleriano, promove a qualidade poética de diversas formas, por isso o Realismo alemão ser referido, por vezes, como Realismo Poético (*Poetischer Realismus*).

Em *Romeu e Julieta* na aldeia, o estabelecimento do pressuposto

[5] Este é o primeiro requisito do Realismo que Jules Champfleury, um importante teórico francês da época, propõe em seu texto *Le réalisme*, em 1857. (cf. DAHLHAUS, 1985, p. 60).

poético ocorre já em seu título, sob a forma da intertextualidade. Baßler (2015, p. 60) explica que, além do componente realista, a diegese do Realismo Poético deve ser munida também com significado poético, uma lógica que é exemplificada pelo título que Keller escolheu, o qual combina poesia (Romeu e Julieta) e realismo (na aldeia). Ambos não são elementos aparentemente tão fáceis de combinar, ainda mais dentro do pressuposto realista do século XIX, mas Keller consegue urdir ambos de modo exemplar. Para Kaiser (cf. 1981, p. 297), tanto o título como a explicação do parágrafo inicial da novela são indícios de como seu autor não realiza a criação poética a partir de sua própria autoridade enquanto poeta, mas antes aponta a própria realidade dada como inspiração, ou seja, foi o fato verídico o ensejo para a obra literária, e não somente a tragédia shakesperiana. Fábulas como a de Romeu e Julieta estão profundamente enraizadas na vida humana “porque a vida humana é tão fabulosa (*fabelhaft*) quanto elas” (idem).

Segundo Koebner (cf. 1997, p. 207), a reelaboração poética da novela também pode ser identificada a partir de uma variedade de elementos poéticos que são encontrados em toda a extensão da narrativa, os quais criam uma série de alusões, sinais de maus presságios e numerosas correspondências que dividem o mundo narrado em uma estrutura simbólica na qual quase não sobra espaço para um detalhe aleatório ou uma circunstância accidental. Desse modo, o leitor precisa ficar atento a estas indicações simbólicas que a narrativa insinua, pois elas podem revelar vários significados.

Alguns destes elementos com carga altamente simbólica são considerados como *Leitmotive*, já que além de possuírem a função metonímica no enredo, também adicionam uma carga extra e simbólica ao plano referencial, contribuindo para o desenvolvimento da ação e ao mesmo tempo criando um aprofundamento simbólico que ajuda a construir relações internas de significado no texto. O *Leitmotiv* possui um aspecto rememorativo e antecipatório, e seu uso no caso da novela de Keller promove uma rede de alusões proféticas com um forte simbolismo sobre morte e destruição que rondam os eventos narrados tanto em relação aos pais como aos filhos. Além do motivo principal, que seria o adjetivo “*wild*” (selvagem), há também os *Leitmotive* da pedra, o campo inculto, o violinista escuro, a boneca, a papoula vermelha, o “Hand in Hand” (de mãos dadas), os dentes e mesmo os próprios elementos topográficos, como o rio e a cidade.

A novela se inicia com a descrição quase idílica das atividades de Manz e Marti em seus respectivos campos de cultivo. Entre os campos dos dois camponeses encontra-se um terceiro campo, sem dono oficial.

Na verdade, o dono deveria ser o “violinista escuro”, um personagem fundamental na novela, que herdou a propriedade de seu avô. Mas o violinista não possuía certidão de batismo — os pais eram apátridas que vagueavam pelo mundo — e conseqüentemente não possuía direitos civis e o direito à propriedade, fato que denuncia a injustiça social praticada pelos sistemas da sociedade de Seldwyla. Sem um motivo aparente, Manz e Marti começam a invadir paulatinamente este campo central para adicionar uma parte ao seu próprio, arremessando no campo intermediário os resíduos — pedras e ervas-daninhas — de seu arado: “E eles deram meia-volta e abriram um belo sulco no terreno do meio, sem dono, de tal modo que voaram pedras e ervas.” (KELLER, 2013, p. 20). Marti tenta justificar o ato iníquo da invasão: “— É verdade que ele [violinista escuro] não tem culpa por não ter sido batizado. Mas será que devemos tornar ambulante nossa pia batismal e conduzi-la para lá e para cá entre as florestas. Não, ela tem seu lugar fixo na igreja (...)” (p. 15).

Com o tempo, os campos de cultivo de Manz e Marti tornam-se mais largos e, em contrapartida, resta ao terreno central apenas um pequeno pedaço, repleto de pedras “cada vez mais amontoadas”, as quais “formavam uma verdadeira crista ao longo de todo a extensão do campo” (KELLER, 2013, p. 21). A ação de integrar aos poucos porções de terra do campo central torna-se uma competição acirrada entre os vizinhos. Nessa obstinação excessiva, eles vão exaurir suas economias a fim de em reivindicar para si a posse do que sobrou do terreno. A briga familiar se aprofunda e torna-se uma inimizade mortal, a qual irá culminar, anos mais tarde, no suicídio duplo dos filhos.

Um dos principais elementos textuais que traz uma carga simbólica complexa é o adjetivo “wild” (selvagem), cuja recorrência na novela produz um importante campo semântico. O narrador descreve a crescente degradação geográfica do campo do meio, um ser “inculto e abandonado”⁶ (KELLER, 2013, p. 8), como um dado da história, porém essa mesma degradação também pode ser considerada, no nível do discurso (*récit*), um símbolo da degradação moral e espiritual dos fazendeiros, antes “homens sólidos” e “bem construídos”, que após a rapinagem do terreno central e a subsequente disputa, “devoram um ao outro como dois animais selvagens”⁷ (KELLER, 2013, p. 114). A selvageria ilustrada no campo também se entranha nos filhos, primeiramente no sentido erótico em Vrenchen, quando já adolescente encontra Sali: “a condição de noiva inflamava-lhe o sangue, de maneira tanto mais selvagem e indômita quanto mais desesperançada se sentia” (p. 118), na forma de um “selvagem desejo” (p. 124), e posteriormente na forma de culpa, quando os amantes “são acometidos por uma sensação dolorosamente selvagem” (p. 120) ao passar perto da

[6] No original: “verwilderte[s] Wesen” (KELLER, 2006, p. 72)..

[7] No original: “auffressen wie zwei wilde Tiere” (KELLER, 2006, p. 136)

casa arruinada dos pais, em seus últimos momentos. Este mesmo sentimento perturbador é o impulso para a ação final, quando ambos são “tomados por uma disposição selvagem” (p. 126). A selvageria encontra seu ápice, então, na cena final, quando os jovens tomam uma decisão drástica, como um indício do embrutecimento (em alemão *Verwilderung*⁸) das paixões, como comenta o narrador, emulando o discurso moralizador de um jornal da época.

Já o *Leitmotiv* da pedra (*Stein*) surge, inicialmente, conectado à ideia do elemento inulto, posto que o campo selvagem está coberto por pedras que são arremessadas como resíduo do arado de Manz e Marti. Este *Leitmotiv* irá surgir conectado à ideia de morte e destruição quando Sali e Vrenchen, em suas atividades infantis no campo do meio, constroem um túmulo de pedras para a boneca que eles destroem. Depois da briga dos pais e com o acúmulo residual do arado de ambos, se ergue uma “encarpada crista de pedras” (KELLER, 2013, p. 22) no campo central, uma imagem que se torna simbólica e fisicamente o objeto de separação das crianças; a pedra será, ainda, o objeto de destruição e vingança com o qual Sali ferir mortalmente o pai de Vrenchen. Finalmente, a pedra também vai figurar como impossibilidade de realização do amor romântico dos jovens, nas palavras de Vrenchen: “isso seria sempre e sempre uma base ruim (em alemão *Grundstein*) para nosso casamento e nunca, nunca poderíamos levar uma vida despreocupada” (KELLER, 2013, p. 74).

O papel duplo do *Leitmotiv* — movedor da ação e criador de significado simbólico — faz com que o alto grau de simbologia da narrativa não se imponha ao caráter realista. A narrativa do Realismo Poético proporciona os dois elementos existirem de modo harmônico e simultâneo. O aprofundamento simbólico adiciona uma camada de sentido ao evento narrado, ele não exclui a dimensão realista e metonímica. Além disso, a narrativa de Keller mantém-se dentro do discurso realista ao trazer como ponto de discussão críticas sociais à ganância estimulada pela posse, a marginalização de indivíduos, as injustiças e o julgamento da sociedade capitalista — pré-capitalista no caso de Seldwyla. Exemplos da presença realista são as leituras de Benjamin (2005) e Lukács (1993) sobre esta novela de Keller, que expõem, por meio de uma abordagem materialista, a questão da propriedade; ambos os críticos não veem o Liebestod (morte de amor) como o “acontecimento inaudito”⁹, mas sim a invasão injusta de Manz e Marti em um terreno que não era seu por direito (Cf. MAZZARI, 2013, p. 138), demonstrando como o aspecto sócio-histórico não deve ser negligenciado e possui um papel fundamental na trama.

Lukács (1993, p. 196) observa que nas novelas de Keller existe uma forte ligação entre o destino privado e a vida pública, pois os destinos par-

[8] O termo tem o sentido de “tornar-se “selvagem”.

[9] Goethe descreve a estrutura central da novela em uma conversa com Eckermann, de 25 de janeiro de 1827, com a seguinte observação: “Pois o que é uma novela senão a ocorrência de um evento inaudito?” (ECKERMANN, 2016, p. 224)

[10] Segundo Kaiser (1981, p. 689), a relação entre indivíduo e sociedade na obra de Keller está marcada por fortes rupturas.

ticulares de suas personagens estão organicamente ligados a ocorrências mais ou menos importantes na vida do povo, ou seja, os componentes sociais exprimem-se na trama das paixões pessoais e nos acontecimentos contingentes da vida das personagens. Em *Romeu e Julieta na aldeia*, um exemplo mais plástico¹⁰ desta interação social ocorre quando Vrenchen e Sali vão à quermesse da cidade, mas recebem, ao final, os olhares julgadores dos cidadãos de Seldwyla, uma reação que os faz partir em busca da taverna chamada *Paradiesgärtchen* (Jardinzinho do Paraíso) que se localiza na região periférica da cidade, um lugar com toda a conotação simbólica e moral que o nome evoca, seja como a queda do homem, seja como o pecado. Há, aqui, a intenção de pensar o indivíduo enquanto cidadão, seja em uma relação negativa ou positiva com os agentes sociais.

A novela de Keller traz pontos importantes de análise na percepção de uma diegese ao mesmo tempo poética e realista. A estética bivalente do *Realismo Poético*, contudo, pode ser considerada problemática de acordo com o ponto de vista que se toma ao pensar a literatura realista do século XIX enquanto uma arte que deve reproduzir, tanto quanto conseguir, aspectos do mundo referencial. Ao analisar a adaptação que Frederick Delius fez da novela para a ópera, esta possível “tensão” entre o aspecto realista e o simbólico e/ou traço poético produz um efeito diverso, na medida em que a linguagem operística não é tradicionalmente mimética e possui um código artístico artificial declarado. Delius fez uma interpretação livre da história de Keller, com adições, omissões e algumas reinterpretações. Assim, com a transposição da forma da novela para a forma operística pode-se depreender novas relações de significado.

LEITMOTIVE E SIMBOLOGIA NO LIBRETO DE A VILLAGE ROMEO AND JULIET

A técnica do *Leitmotiv* pode ser percebida na obra de Delius não tanto em seu uso como procedimento musical¹¹, mas sim em seu papel narrativo — e poético — no libreto. O compositor se inspirou na obra de Keller e deu forma ao seus próprios *Leitmotive* — que possuem uma base comum com a forma novelística, porém na ópera adquirem características particulares. Em *Romeu e Julieta na aldeia*, de Keller, um dos principais motivos é o campo selvagem devido ao seu potencial trágico, pois é a partir dele que se origina a história de declínio dos pais e o amor avassalador dos filhos. No libreto de Delius, o campo é o primeiro elemento a ser apresentado no Prelúdio da primeira cena, descrito em toda sua exuberância natural: “Time: September. A piece of land luxuriously overgrown on a hill” (1995, p. 57). A riqueza do local inspira as personagens, já que tão logo são apresentados em seu labor, os camponeses Marti e

[11] “Aside from shared elements of basic musical syntax such as the widespread use of reminiscence motifs and tonally ambiguous half-diminished chords, the opera [*A village Romeo and Juliet*] does not in fact seem especially Wagnerian.” (GRIMLEY, 2018, p. 204)

Manz mostram-se seduzidos pelo campo selvagem, um sentimento que transparece na fala de Marti e, em seguida, justifica sua ação: “A shame it is/ to let such good land lie waste/ The next turn I take,/ another furrow I’ll reclaim” (DELIUS, 1995, p. 58). O campo selvagem torna a ser um espaço importante quando Sali e Vrenchen, agora adolescentes e com os pais em uma inimizade mortal, combinam de se encontrarem lá depois de anos separados:

Vrechen

Will you not wait for me there?

Sali

In the wildland?

(DELIUS, 1995, p. 75)

O libretista também mostra em sua obra o campo selvagem como um espaço pleno de tensões destrutivas e amorosas, o qual se torna o palco tanto do conflito inicial e fundador desta história, como do ponto de viragem — *Wendepunkt* em termos de novelística — nos destinos dos pais e dos filhos que acontece a partir do terceiro ato, já que será nele que Sali irá ferir Marti mortalmente, dando início à história dos dois jovens. A sua importância fica evidente não somente enquanto espaço dramático, mas também como motor de desenvolvimento dos eventos narrados. O potencial simbólico do campo selvagem como essência e representação da justiça e injustiça — e do primitivo e bárbaro que figura no comportamento dos personagens —, é trabalhado habilmente por Delius, que explora plasticamente este espaço em momentos decisivos e essenciais para a história.

No livreto, o atributo de “wild” irá surgir nas descrições dos ambientes, mais especificamente, na decadência da casa de Marti e depois nos arredores da taverna, que no libreto se chama *Paradise Garden*; estes espaços serão analisados mais de perto no capítulo seguinte. O adjetivo também aparece personificado como o “wild beast”, como será visto mais adiante, na pequena história que Sali e Vrenchen inventam em suas brincadeiras no campo selvagem enquanto seus pais trabalham. E ele surge ainda no comportamento do violinista escuro ao fim da ópera, quando ele toca seu violino: “The Dark Fiddler appears on the veranda of the inn, playing wildly and passionately on his fiddle” (Delius, 1995, p. 102).

O violinista escuro é outro *Leitmotiv* que Delius importou da novela de Keller. Entretanto, na ópera ele parece ser mais importante e adquirir, pode-se dizer, o mesmo estatuto das personagens principais devido tanto à sua aparição sempre conectada aos destinos de Sali e Vrenchen, como

seu vínculo com o *Leitmotiv* do campo selvagem por ser o herdeiro “não oficial”. No nível da história, trata-se de um tipo social marginalizado e que não possui certidão de batismo nem direito civil, e, portanto, não pode reivindicar a posse do campo selvagem. Já na primeira vez em que surge no libreto, quando Sali e Vrenchen ainda crianças estão brincando no terreno selvagem, sua figura está envolta em uma atmosfera de mistério, algo ignoto, que os personagens pressentem através do vento. Quem percebe primeiramente é Vrenchen: “How strange the wind sounds” (DELIUS, 1995, p. 60), e depois Marti e Manz:

Marti

The wind sounds strange
In the wildland

Manz

Is the wind indeed?
No, 'tis someone singing.
(DELIUS, 1995, p. 61)

A chegada do violinista é pressentida, ao longe, não somente pelos personagens, mas também pela orquestra, que sinaliza a entrada deste ser estranho, cuja harmonia emula seu caminhar vagoante, revelando a característica errante de seu modo de vida e o distúrbio que ele causa ao seu redor, como explica Mellers (2001, p. 15):

This dark ambiguity is hinted at as the children wander, while their fathers eat, to the edge of the wood, lured by distant music — the fiddling of the Dark Stranger, who spins a cantilena in swinging 6/4, still in E major. When he appears on the scene, however, we're disturbingly aware of his ambivalence, for although he communes with the wild woods and untamed winds, his main tune emulates, in its dotted 6/8 rhythm, his limp — itself a kind of Fall in that he, like Lucifer, had been ousted from Eden. Gradually, his music merges into a dragging, nagging, peg-legged dance rooted on G.

Sua figura simbólica dúbia, oriunda desta atmosfera do desconhecido, se intensifica ao longo da ópera, pois além de um errante – *wanderer* – injustiçado pela sociedade e por Marti e Manz, o violinista escuro condensa traços dionisíacos e demoníacos, aspecto que já ocorre na novela. Como representante da pulsão dionisíaca, o violinista é um músico que vive fora do mundo burguês/camponês, e se opõe a tudo o que Manz e Marti simbolizam enquanto cultivadores de suas propriedades, nas palavras do próprio violinista quando se refere a si mesmo: “O wan-

dering sower/ no farmer like thee” (DELIUS, 1995, p. 61). Porém, seu culto à Dionísio se sobressai principalmente quando está com seu grupo de vagabounds na taverna nos entornos de Seldwyla, chamada *Paradise Garden*. Lá, não somente a música, mas a vida da libertinagem e o êxtase da vida são expressos de forma direta:

The Dark Fiddler

Come and live with us

And taste the cream of life!

Let others drink the sour milk

Of toil and strife

(DELIUS, 1995, p. 97)

Já sua simbologia demoníaca reside primeiramente em sua presença estranha, e, em um segundo momento, em suas premonições¹² que ocorrem já no primeiro ato: “None knows when father times / will avenge such a wrong” (DELIUS, 1995, p. 63) e no terceiro ato quando reencontra Sali e Vrenchen adultos: “I knew we’d meet again” (DELIUS, 1995, p. 70). E, não menos importante, o violinista escuro é o grande sedutor que procura convencer Sali e Vrenchen a vir com ele e sua trupe para uma vida fora da sociedade burguesa. Ele faz o convite no terceiro ato, quando os jovens estão no campo selvagem, e, depois, o reitera no *Paradise Garden*: “But take my advice/ and wait no longer/ follow me and my friends up to the mountains” (DELIUS, 1995 p. 95). A oferta não é despretensiosa; revela-se, antes, como uma proposta existencial, pois o que o violinista está oferecendo aos jovens, explica Mellers (2001, p. 15), é que eles escolham entre modos de vida, entre “Wilderness” ou “Civilization”. Na proposta do violinista reside a dicotomia na qual se estrutura toda a novela, e a qual é responsável por destruir as vidas dos pais e dos filhos, em um movimento de queda e expulsão do mundo dito “civilizado”. Delius potencializa a já ambígua figura do violinista ao fazê-lo aparecer no primeiro ato — o que não ocorre na novela —, quando Sali e Vrenchen ainda são crianças. Com seu surgimento, portanto, não somente materializa-se a injustiça dos pais em meio à infância de Sali e Vrenchen¹³, mas intensifica-se o aspecto trágico que está imbuído na atmosfera narrativa desde o início.

Diferentemente de Keller, Delius acrescenta outra camada ao violinista por apresentá-lo com um caráter cruel e impiedoso diante de Sali e Vrenchen. No primeiro ato, ele oferece de forma complacente seu campo para as crianças brincarem: “play and dance/ in and out of my untitled Garden/ as you will/ all day” (DELIUS, 1995, p. 62), mas seu tom indica um caráter irônico, quase malicioso. Quando está entre sua comitiva desvairada no *Paradise Garden*, o violinista abandona o tom amistoso

[12] Sua presença também funciona, por vezes, como catalisador dos eventos narrados, já que sua aparição está conectada à momentos que antecipam os conflitos da história, como antes da briga de Manz e Marti, no primeiro ato, e da briga mortal entre Sali e Marti, no terceiro.

[13] Na novela de Keller, o violinista escuro não surge fisicamente, mas é mencionado nas cenas iniciais através dos diálogos dos dois camponeses, que tentam justificar a injustiça cometida, como mostra a fala de Marti: “E como é que podemos saber, por esse mundão de Deus, se ele é de fato o filho do filho do trombeteiro? No que me diz respeito, se acredito reconhecer o velho nesse rosto escuro, digo então a mim mesmo: errar é humano, e a menor tirinha de papel, um pedacinho de uma certidão de batismo, tranquilizaria a minha consciência mais do que dez fisionomias de pecadores” (KELLER, 2013, p. 14).

e ele e seu grupo desprezam Sali e Vrenchen por eles não quererem ter uma vida “livre” como a dele:

The wild girl

I'm afraid out sort of life
 Would never do for you,
 You're far too respectable.
 Vagabonds are we.

The vagabonds

(mocking)
 Ha ha ha ha ha
 (DELIUS, 1995, p. 98)

Os *vagabonds* vão aparecer mais uma vez com a mesma risada impiedosa, “Ha ha ha ha ha” (DELIUS, 1995, p. 102), enquanto espreitam pela varanda da taverna o momento em que os jovens entram no barco que selará seus destinos. Essa atitude perversa e ao mesmo tempo insana não ocorre na trupe do violinista na novela de Keller, que se contenta apenas em comemorar avidamente o casamento não convencional dos jovens. Na narrativa novelística, o grupo tampouco testemunha o momento em que os jovens decidem entrar no barco.

A dubiedade aparece no libreto de Delius não apenas no violinista escuro e no campo selvagem, mas também em três momentos idílicos, os quais marcam, por sua vez, as três fases da história de Sali e Vrenchen. O primeiro idílio refere-se ao período da infância e da inocência, representado no primeiro ato, quando Sali e Vrenchen ainda crianças brincavam em meio à atividade dos pais. Porém, trata-se, assim como na novela, de um idílio duvidoso e ambivalente, afinal, “as investidas iníquas sobre a terra do violinista projetam sua sombra também sobre as brincadeiras infantis” (MAZZARI, 2013, p. 136). Delius simboliza este aspecto dúbio do primeiro idílio por meio de uma pequena narrativa — uma “Binnenerzählung” (narrativa interna) — que Sali e Vrenchen narram enquanto estão brincando:

Sali

I'll slay the robber chief
 And free the fair princess!
 Hark" I hear her calling

Vrenchen

Don't leave me here alone,

 Give me your hand and lead me.
 And when the dragon comes

And all the fierce wild beasts
The wood makes me afraid

Sali

Don't be afraid
I' ll slay them all.
(DELIUS, 1995, p. 59)

A narrativa que as crianças narram para si é uma forma de manifestação do amor absoluto que elas viverão — sob a imagem do rei e da princesa. Mas nela há ainda a antecipação da morte da “wild beast”, a qual Sali garante que irá abater, tornando subentendido a morte de Marti¹⁴. Esta pequena história substitui o que na novela é representada com o motivo da pedra¹⁵ e da boneca que surgem quando Sali “assassina” a boneca de Vrenchen com uma pedra durante suas brincadeiras no campo selvagem, sugerindo, em um profético “Vorspiel” (pré-jogo), os desdobramentos trágicos da trama.

O segundo idílio, ocorrido no terceiro ato, acontece quando os jovens combinam de se verem no campo selvagem e configura o amor romântico. A expectativa da paixão juvenil de Sali e Vrenchen se revela, porém, como uma tentativa de retorno ao primeiro idílio:

Vrenchen, Sali

Our childhood's happy days,
They seem so long ago!
Come let us play again
Out there upon the wildland.
(DELIUS, 1995, p. 72)

A ilusão da atmosfera idílica é interrompida pela intromissão de Marti nos devaneios dos amantes e, em seguida, pela briga entre Marti e Sali, que será a ruína mental e psicológica para o primeiro, e a ruína moral, desenhada na forma de culpa, para o segundo. Interessante notar que, antes da aparição de Marti, a ilusão do idílio dos amantes também é rompida pela aparição do violinista escuro. Mais uma vez, sua figura surge como elemento desestabilizador do idílio e um aviso recorrente para que Sali e Vrenchen não possam esquecer o ato pernicioso dos pais. Neste segundo idílio, o motivo da papoula vermelha (Mohnblume), “in full blossom” (DELIUS, 1995, p. 69), aparece na descrição do cenário¹⁶, simbolizando o crescimento e florescimento da paixão. Tanto no segundo como no terceiro idílio, os jovens tentam esquecer, tornar-se “inconscientes” da culpa dos pais, e retornar ao mundo pré-catástrofe da infância. Aqui, a associação entorpecente da flor da papoula intensifica este estado

[14] No filme de Petr Weigl, logo após a fala de Sali, a filmagem corta para o rosto de Marti..

[15] “O monte de pedras na parte superior do campo é o monumento da petrificação da alma, a separação artificial, o deserto humano, a perturbação do equilíbrio entre a natureza e a ordem” (REMAK, 1996, p. 160).

[16] Na novela, a papoula vermelha também não escapa à ambiguidade: ela é uma representação do amor e felicidade dos jovens, e, ao mesmo tempo, da morte. Kaiser (1981, p. 301) explica seus desdobramentos na novela: “Uma única flor de papoula remanescente torna-se a coroa da boneca então destruída por Sali. Quando os jovens se encontram novamente no campo infeliz, a montanha de pedra da culpa amontoada lá carrega uma “quantidade incontável de papoulas” ... é por isso que a pequena montanha parecia vermelha de fogo na época. As papoulas são as flores paradisíacas do amor e da felicidade, mas também dos sonhos e da morte; papoula é um antigo símbolo de sono, sonho e morte.”

“esquecido de si mesmo”, que também figura no modo de vida “livre” e “inconsciente” do violinista escuro, cuja cama está “among red poppies” (DELIUS, 1995, p. 71).

O terceiro e último idílio manifesta-se na forma da taverna *Paradise Garden*. O nome e a descrição do local oferecem, de modo oportuno, a ideia de um paraíso terrestre que funciona como um espaço não urbano, em contraposição ao traço civilizador da cidade; o local é selvagem, abandonado, tal como o campo-objeto da destruição dos pais:

To the right is dilapidated old country cottage with a rased veranda, sorrounded by a completely overgrown Garden. Traces of its former beauty are to be seen everywhere, although the cottage is now in decay and is used as an inn. (DELIUS, 1995, p. 93)

Contudo, tal qual os dois primeiros, este paraíso terrestre conjuga igualmente o elemento idílico e o trágico, já que é o último lugar para o qual os jovens tentam ir depois de perceberem que não se encaixavam em mais nenhum dos lugares da sociedade. A ligação deste último idílio com os dois anteriores acontece através da figura do violinista, que agora aparece com seu grupo e tenta convencer Sali e Vrenchen a viver como eles, mostrando-lhes o modo de vida da libertinagem, cuja característica é potencializada pelo ambiente selvagem e não civilizado do local do terceiro idílio. Em uma forma de espelhamento, o *Paradise Garden* também se conecta com o primeiro idílio — da infância de Sali e Vrenchen — ao trazer em seu material tonal o mesmo que define a entrada de Sali e Vrenchen pela primeira vez¹⁷ no primeiro ato, como mostra Glimley (2018, p. 207):

Much of its (*Paradise Garden*) tonal material, for example, is drawn from Sali and Vreli’s initial entry as children in the first scene (Ex. 5.5): this is the first appearance of E major, a key later associated with their desire for freedom and their separation from the patriarchal world of authority which surrounds them (frequently revolving around B flat), and toward which their entry is subsequently drawn: indeed, E major and B flat operate as symbolic poles through much of the work.

Estes momentos considerados como idílio funcionam como um local de encontro dos jovens, onde eles vão tentar reestabelecer a felicidade de outrora. No nível simbólico, porém, são lugares que comprovam a impossibilidade de alcançarem o que pretendem — sua união. A impossibilidade de uma completude também se configura em outros espaços,

[17] O surgimento deste tom (E major) e o último desejo do casal vai reaparecer pela última vez quando eles encontrarem seu leito nupcial, como mostra Grimley (2018, p. 210): “But E major and the fairy music is recalled one final time, after fig. 99, as Sali glimpses the barge that will carry him and Vreli away down the river: ‘See, our wedding bed awaits us!’”

como na casa paterna de Marti, a qual Vrenchen precisa abandonar e, juntamente com ela, deixar o último resquício de seu ligamento com o campo. A busca pelo passado também surge em outro momento essencial, quando eles adormecem junto à lareira, em seus últimos momentos na casa paterna da Vrenchen. Esta então afirma antes de dormir: “We’ll talk of bygone days” (DELIUS, 1995, p. 79)¹⁸. No sonho que os jovens têm em conjunto nesta última noite sob o teto de uma casa, eles se casam na antiga igreja de Seldwyla e recebem toda a solidariedade das pessoas da cidade, materializando seus desejos de pertencimento à sociedade burguesa de Seldwyla. Ao acordar, o sonho e a fantasia se findam e a impossibilidade é mais uma vez confirmada¹⁹.

Após acordarem, os jovens decidem seguir as pessoas que estão indo à feira na vila, trocando uma ilusão (sonho) por outra (feira)²⁰. A feira estabelece uma relação essencial com o sonho por ambas serem uma possibilidade de ilusão e negação da realidade. Em certo sentido, a feira também possui um parentesco com o *Paradise Garden*:

The sixth scene takes place at the inn — a converted, now decrepit, once grand house — within the Paradise Gardens. Its relation to the “real” fair the lovers have just escaped from is subtle, for the fair is a human contrivance that deliberately purveys (and sells) illusion, whereas the inn is a half-magical place where drink may release the unconscious life. (MELLERS, 2001, p. 19)

A feira é representada de modo carnavalesco, um “mundo de engano”, o qual deliberadamente vende ilusão de felicidade, representada através dos jogos de sorte:

Wheel of Fortune Woman

Come, my pretty lovers,
Turn the wheel of fate!
(DELIUS, 1995, p. 90)

Também a feira se revela insuficiente aos jovens. Ao fim, eles percebem que se trata de um lugar no qual é impossível manter a ilusão de felicidade. A culpa, seja pelo pai de Vrenchen, seja pelo rumo incerto que suas vidas tomaram, vêm à superfície na forma do julgo da sociedade, revelando quem eles são — ou o que os jovens acham que são —, como presente Vrenchen: “Maybe they know from where we come/ And who we are” (DELIUS, 1995, p. 90).

[18] No libreto em alemão fica mais explícito: “Wir träumen von alter Zeit” (DELIUS, 1995, p. 79.)

[19] Na encenação do sonho, o diretor colocou justamente imagens da infância ao fim da cerimônia de casamento.

[20] Como nota Mellers (2001, p. 18): “(...) since the young people exchange one illusion for another as they wander desultorily, hand-in-hand, into the fairground.”

LYRIC DRAMA E REALISMO

No libreto de Delius, a dimensão simbólica revela tanto a complexidade dos lugares — notada sobretudo nos espaços idílicos — como das personagens, traço que se sobressai no violinista escuro. Segundo Lee-Browne (2014, p. 118), Delius tinha consciência desta característica em sua ópera: “In *A Village Romeo and Juliet*, Delius aspires to a level of poetic symbolism rather than realism, always a difficult ambition to bring off in the opera house.”. A opção pelo caráter poético e simbólico levou a ópera de Delius a atingir momentos de alto lirismo, potencializados pelo elemento trágico da história.

Tanto no segundo ato, quando os jovens se encontram pela primeira vez depois de anos, como no ato seguinte, em que eles se reencontram secretamente no campo selvagem, ou ainda a cena em que Vrenchen está sozinha na casa miserável do pai depois de Sali ter praticamente matado seu pai e, não menos importante, o “*The Walk to the Paradise Garden*”, momento em que eles se dirigem à taverna onde se encontra o violinista escuro e sua trupe, são exemplos de cenas que se destacam e adquirem uma atmosfera intensamente lírica, demonstrando que não é um acaso que o subtítulo da ópera seja “*lyric drama*”. O subtítulo de Delius evoca outras óperas com teor lírico expressamente declarado, as quais também foram designadas como “*drame lyrique*”, como a obra *Werther* (1892), de Massenet, e *Hamlet* (1868), de Ambroise Thomas, considerados os compositores de maior expressão do *drame lyrique*, segundo Dahlhaus (1989, p. 280). Para *drame lyrique*, ou a versão em inglês, *lyric drama*, Dahlhaus (1989, p. 397) estabelece a seguinte definição:

Drame lyrique: French operatic genre of the second half of the nineteenth century, generally performed at the Théâtre Lyrique in Paris. It differs from opéra comique by the seriousness of its subject matter, and from grand opera by its lyric character.

A elaboração lírica proposta pelo *drame-lyrique* polemiza com as correntes naturalista e realista da segunda metade do século XIX, que já habitavam o meio operístico por meio da influência do Verismo, na Itália, e da influência dos escritores franceses no âmbito da literatura realista e naturalista. Dahlhaus (1989, p. 333) exemplifica a tensão entre a vertente realista e o *drame lyrique* com um caso do fim do século XIX: “Gustav Charpentier and Alfred Bruneau attempted to found musical naturalism by drawing from Zola their idea of the roman musical in opposition to Massenet’s drama lyrique”. A definição da ópera como um *lyric drama*

leva a crer que Delius tinha em mente dar destaque ao caráter lírico para não se restringir somente à representação realista — uma característica controversa na ópera, como destacou Lee-Browne anteriormente.²¹

O contexto cultural artístico segunda metade do século XIX levava a tensão entre o caráter artificial da ópera e o atributo realista a outro nível de discussão com a estreia de *Carmen*, de Bizet, em 1875, e com *A Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, em 1890. As características realistas destas obras se destacaram no meio operístico com a representação de tipos sociais marginalizados, como ciganos, operários e prostitutas, e com a atenção às cenas cotidianas. Os atributos realistas que circulavam entre as óperas do período também podem ser encontrados em *A village Romeo and Juliet*, sem esquecer que a ópera de Delius também se baseia em uma narrativa que se insere no princípio do Realismo.

O primeiro ponto a ser retomado neste sentido é a escolha do assunto, pois segundo Dahlhaus (1989, p. 282) este é um importante indício para pensar a arte em termos realistas: “*In its historical definition, however, realism was intimately connected with the choice of subject matter, which many contemporaries took to be indecent and suspect, both aesthetically and morally, by the standards of their day.*” A este respeito, o que chama atenção na ópera de Delius é o fato de seu subject matter serem pessoas comuns e pobres — os camponeses Manz e Marti e seus respectivos filhos. É também em um ambiente prosaico que acontece a espacialização da ópera — o campo —, com a representação inicialmente de uma atividade cotidiana, o arado destes homens simples. Seja pela representação de uma classe comum, seja pela ambientação, a verve realista fica subentendida em um dos principais componentes operísticos, que é a escolha do assunto. Além do mais, em Delius os sujeitos marginalizados, mais especificamente o violinista escuro, recebe tanta atenção quanto os personagens principais da história, tornando a crítica social subjacente na história de amor dos filhos tão mais significativa quanto o Liebestod (morte de amor).

Cumprе ressaltar, entretanto, que o teor realista da ópera de Delius se destaca nas descrições das cenas, sobretudo nos prelúdios que antecedem a ação em cada um dos seis atos. O cenário descrito no prelúdio do segundo ato não apenas descreve o local e deixa subentendido as consequências que ocorreram off-stage, mas também contribui para estabelecer sentidos e ações, função que se encontra nas descrições que escritores realistas fazem em suas obras, como Balzac e a descrição da pensão Vauquer, já que “description of environment is already action in Balzac”, como afirma Furst (1995, p. IX). Uma destas descrições pode ser encontrada no segundo prelúdio:

[21] A discussão realista já estava presente em óperas anteriores de Delius, como demonstra Lee-Browne (2014, p. 66): “The subsidiary characters of Wapanacki and Talum Hadjo are likewise bland and uninteresting. Although Delius told Jutta Bell in 1896 that he did not ‘believe in realism in opera’, there has to be a measure of credibility in plot and character or the audience’s sympathies will never be engaged.”

Prelude

Six years later

Outside Marti's house; round about the house everything has run wild with neglect, several panes of glass are broken and the windows are pasted up with paper. (DELIUS, 1995, p. 66)

[22] Vrenchen: Our lovely fields/ have all now long been sold,/ our house is falling in decay,/ the horses, cows gone away (p. 67)

A passagem temporal de seis anos — na novela de Keller são doze anos — pressupõe tanto a passagem de anos para os filhos, que agora são adolescentes, como as consequências da briga dos pais ocorrida no fim do primeiro ato. Com isso, o espectador percebe através da descrição do cenário a decadência e pobreza que acometeu a família de Marti ao decorrer destes seis anos, processo que é condensado sob a figura da casa e suas janelas quebradas. Porém, esta descrição também mostra a selvageria que se entranhou no espírito de Marti — que negligenciou sua casa e tudo “*run wild*”. Embora surja nos diálogos de Sali e Vrenchen algumas explicações da história anterior²², o cenário mostra plasticamente a mudança que se passou no exterior e no interior das personagens, mais especificamente em Marti. A representação da casa enquanto símbolo de uma vida honesta, mantida com zelo e dedicação também aparece na novela de Keller como forma de demonstrar a decadência material, moral e espiritual. Delius então recupera, a partir de Keller, a casa dos dois camponeses como símbolo de sua respeitabilidade social e identidade, o que explica o fato da casa e seus donos emularem o estado físico um do outro. Tudo isto fica subentendido na descrição da cena e nas consequências “invisíveis” do primeiro ato. Na estrutura operística, o que acontece off-stage não possui tanto destaque quanto o que aparece no “enredo visível”, como afirma Dahlhaus (1989, p. 280), uma tendência que o libreto de Delius parece não seguir e que indica, por sua vez, como o elemento realista, antes tão incomum na forma operística, influencia o movimento pantomímico:

In opera librettos, dramatic logic resides in the consistency of the visible plot, which must in principle be intelligible in pantomime. This is something quite different from the logic of narrative.

Vale ressaltar que a importância da descrição do ambiente para estabelecer sentidos é evidenciada na encenação de Petr Weigl (1992) quando ele adiciona, já nos primeiros frames de seu filme, a imagem das casas de Manz e Marti — uma ao lado da outra —, delicadamente

adornadas; trata-se de um indício do cuidado e da riqueza material e moral que são encontradas naquele local, características que são confirmadas pelos arredores repleto de flores e de um quintal viçoso. Esta abundância é potencializada pela presença das crianças, que se preparam para levar o almoço para os pais no campo de cultivo. Sali e Vrenchen se encontram em frente ao portão de aparência também esmerada, e então a cena se inicia onde começa o libreto de Delius — na descrição dos campos onde trabalham Manz e Marti. Ao inserir a imagem da casa e das crianças antes mesmo do trabalho dos pais, Weigl fortaleceu a conexão entre o primeiro e segundo ato, a qual, devido à passagem de anos, pode ficar enfraquecida e prejudicar a unidade de ação dramática. Porém, ao fazer isso, ele também forneceu mais informações sobre a decadência e desenvolvimento do processo de selvageria (*Verwilderung*) das personagens.

No quarto prelúdio, a caracterização do ambiente mostra mais uma vez as consequências de acontecimentos anteriores do *off-stage*. Dessa vez, entretanto, o quarto prelúdio é um contraponto ao prelúdio do segundo ato, pois se este último demonstra a decadência exterior como reflexo da pobreza, o quarto simboliza a decadência no interior da casa, o que ilustra o processo decadente visto de modo interno, revelando a solidão e abandono material e espiritual na qual agora não os pais, mas Vrenchen se encontra:

Prelude

The interior of Marti's house. Everything is bare; only a bedstead and a bench are left. Vrenchen sits alone before a small fire. It is almost dark. The door remains open throughout the whole scene, so that one looks out into the twilight. (DELIUS, 1995, p. 74)

O sexto e último prelúdio descrevem o *Paradise Garden*. Em suas características, percebe-se o mesmo traço selvagem do campo central — *completely overgrown* (no libreto em alemão *Verwilderte Garten*) mesclado à paisagem em ruínas, o que representa, de certa forma, a vida das pessoas que ali estão — a selvageria e a decadência de uma vida “livre” e marginalizada. O que mais chama atenção nesta ambientação é a referência ao rio e à embarcação que Sali e Vrenchen utilizarão mais tarde. A adição destes elementos no último prelúdio é uma antecipação dos fatos inevitáveis.

Prelude

The curtain rises to reveal the Paradise Garden. To the right is dilapidated old country cottage with a rased veranda, sorrounded by a completely overgrown Garden. Traces of its former beauty are to be seen everywhere, although the cottage is now in decay and is used as an inn. A river flows in the background, and there is a barge full of hay moored to the bank. The garden overlloks a long valley, through which the river winds its way. There are mountains in the distance. The Dark Fiddler and the Vagabonds appear. (DELIUS, 1995, p. 93)

Os prelúdios do libreto de *A village Romeo and Juliet* parecem fugir de uma função meramente pictórica, fazendo cada aspecto ali descrito possuir um sentido e significado relevante com o que se passou anteriormente, e com o que ocorrerá mais adiante. Este uso da função descritiva se assemelha à importância espacial para a estética realista, na qual “*sus diminutas descripciones de habitaciones no dan jamás la impresión de elementos puramente accidentales.*” (LUKÁCS, 1965, p. 78).

No filme de Petr Weigl, pode-se ver a ênfase do atributo realista após a cena em que o barco de Sali e Vrenchen começa a vagar pelo rio. Logo em seguida, surge na tela a imagem de um trecho de jornal, no qual se noticia que dois cadáveres foram encontrados no rio. Aqui, a alusão à novela de Keller e ao fato real no qual ele se baseou fortificam o teor realista colocando em evidência a factualidade da história ali narrada, que é confirmada pela fonte verídica de um jornal.

O LIEBESTOD DE FREDERICK DELIUS

A Village Romeo and Juliet evoca uma comparação inevitável com *Tristan und Isolde*, de Wagner, devido ao tema do Liebestod — dos amantes que preferem a morte à vida. De fato, ambas as óperas se assemelham por “abordar a impossibilidade de alcançar a identidade entre carne e espírito no mundo temporal” (MELLERS, 2001, p. 13), entretanto, o modo como cada um dos compositores desenvolveu a temática é praticamente oposto: a ambientação naturalista²³ de Delius se diferencia drasticamente do teor mitológico da história wagneriana, com suas personagens nobres e míticas. Além do mais, o Liebestod em Delius não se configura enquanto aniquilamento da individualidade²⁴, como em Wagner, e tampouco ocupa-se com as possíveis causas filosóficas e psicológicas de tal ação. Pelo contrário, a questão de certo e errado, ou a moral e a ética, não possuem um papel significativo em sua ópera, com exceção do violinista escuro,

[23] Não no sentido da escola naturalista, mas no sentido de se passar em um ambiente natural como o campo.

[24] O aniquilamento ocorre quando Tristão e Isolda juram amor no célebre dueto entre os dois. Eles se desfazem da própria identidade para então serem uno: “Tristan: Tristão Tu,/ eu Isolda,/ não mais Tristão/”. Isolda responde: “Tu Isolda,/ Tristão Eu,/ Não mais Isolda”. E então ambos juntos: “Eternamente infinitos,/ unidos em um só ser./ Ardentes do coração. / O supremo prazer do amor” (WAGNER, 2011, p. 54)

cuja existência é pautada pela injustiça social e ética desde seu primeiro surgimento (cf. GRIMLEY, 2018, p. 206). Não há no libreto de Delius um julgamento do ato per si praticado pelos jovens, mas sim um enfoque nos fatores exteriores — os espaços e suas impossibilidades que os levaram ao suicídio. O que se pode perceber no libreto de Delius — e em Keller — é o conceito de Liebestod moldado pela inviabilidade social²⁵, o que explica por um lado o foco que o libreto coloca nos filhos e suas tentativas fracassadas de união e inserção na sociedade.

Delius se inspirou em Keller por pensar o suicídio dos amantes com uma justificativa social e como um ato que traz consigo uma contradição temporal: paradoxalmente perpétuo e momentâneo, o suicídio torna evidente que a decisão pela morte, motivada pelo sentimento amoroso impossibilitado de se realizar no mundo temporal, reside na tensão entre o efêmero e o eterno. Assim diz Sali na ópera:

Sali

Aye, let us die together.
To be happy one short moment
And then to die —
Were not that eternal joy?
(DELIUS, 1995, p. 101)

Em Keller e Delius, a crença na vida eterna e a esperança de estarem junto no além-mundo não surge como uma possibilidade, uma recompensa pelos sofrimentos desta vida. A indiferença moral do suicídio transparece, na novela, nesta fala de Sali:

— Para nós, Vrenchen, há um caminho: vamos celebrar o casamento neste instante e depois partimos deste mundo — mais adiante está a profundidade das águas, li ninguém mais nos separa e nós nos teremos unido, se por um breve momento ou por um longo tempo, isso será indiferente para nós. (KELLER, 2013, p. 124)

É importante relembrar que Sali e Vrenchen decidem morrer porque não conseguem deixar sua infância para trás. A retomada da infância também tem um papel no Liebestod de *Tristan und Isolde*, mas possui uma função totalmente diferente, como explica Mellers (2014, p. 20): “*The village Romeo and Juliet surrender life because they cannot leave their childhoods behind; Tristan relives his childhood so that Tristan-Isolde may become, in dying, mutually animus and anima.*”. O suicídio dos jovens camponeses marca a sua escolha tanto pela inviabilidade do retorno à infância — o

[25] Na novela de Keller, este aspecto fica mais evidente quando o narrador explica que os amantes optam pela morte devido à impossibilidade de terem uma vida burguesa, tal qual como era a dois pais antes de sua decadência: “Mas Sali e Vrenchen tinham ainda presenciado a honradez de seus lares nos delicados anos de infância e lembravam-se claramente de que haviam sido criancinhas muito bem cuidadas e que seus pais se assemelhavam então aos outros homens, respeitados (...). Desejavam avidamente viver em alegria e felicidade, mas apenas sobre um chão bem constituído, e este lhes parecia inalcançável (...)” (KELLER, 2013, p. 116).

que ficou explícito nos idílios ilusórios —, como pela impossibilidade de uma vida conjunta impedida por suas condições materiais e morais, como fica claro na fala de Vrenchen: “*we can never be united/ and without you I could not live.*” (DELIUS, 1995, p. 101).

A irrealização de seus desejos também ocorre devido ao ferimento praticamente mortal que Sali causou ao pai de Vrenchen. De modo geral, portanto, há duas forças que impedem a realização do desejo dos amantes: a impossibilidade de ter um local para viverem juntos — sem o julgamento pernicioso da sociedade de Seldwyla — e a culpa de terem praticamente matado Marti. A culpa de Vrenchen é mostrada no libreto no quarto ato, logo após ter deixado o pai em um hospício, uma culpa tão grande a ponto de fazê-la ter desejado a própria morte:

Vrenchen

Ah Sali, I should have died,

Had you not come.

(DELIUS, 1995, p. 75)

O sentimento culposo também transparece na impossibilidade de vaguear “livre” e despreocupadamente pelo mundo, que Vrenchen expressa logo após a fala acima:

Vrenchen

Oh, if it were possible

To wander free and careless,

Like gipses on the great

Onward, ever on.

(idem)

A culpa ainda se materializa quando os jovens estão na feira e recebem os olhares julgadores dos cidadãos de Seldwyla, os quais o fazem se sentirem oprimidos, como demonstra a reação de Vrenchen: “*Aye, let’s go I feel oppressed/ by all thoese staring eyes*” (DELIUS, 1995, p. 91). A causa de tal olhar poderia ser simplesmente um fator material, suas roupas, como pressupôs Sali. Vrenchen, entretanto, sabe que a razão desse ato é mais profunda:

Vrenchen

Why do they stare at us?

Sali

Maybe they think we're poorly clad
 To be at such fair
Vrenchen
 Maybe they know from where we come
 And who we are.
 (DELIUS, 1995, p. 90)

A percepção da culpa se alterna, tanto em Delius como em Keller, com o estado inconsciente e, portanto, livre desta força aniquiladora que é a consciência. Na novela, nos momentos em que Sali e Vrenchen estão juntos, como no campo selvagem antes do aparecimento de Marti, ou mesmo na feira da vila e no *Paradise Garden*, o narrador descreve o estado dos jovens como se eles estivessem esquecidos de si. No campo selvagem, o narrador comenta: “Pois a aparição e as palavras do violinista escuro arrancaram-nos do venturoso esquecimento em que se compraziam como duas crianças”. (KELLER, 2013, p. 60). Na feira, antes de “acordarem” e notarem o olhar julgador do povo, o estado néscio retorna: “esquecidos de si mesmos numa entrega mútua sem reservas, Sali e Vrenchen asso-mavam aos olhos desse povinho rude como seres tão estranhos” (KELLER, 2013, p. 105). E por último, o mesmo estado retorna enquanto estavam no *Paradise Garden*: “dançaram sem interrupção, esquecendo-se de si e do mundo em meio aos rodopios, cantos e ruídos” (KELLER, 2013, p. 110).

Em Delius, os momentos de esquecimentos de Sali e Vrenchen são representados na forma de uma felicidade momentânea, que para eles se afigura como a verdadeira felicidade que eles desejavam. Isto acontece quando estão na feira, seduzidos pelo seu poder de ilusão — antes de os moradores de Seldwyla descobrirem a presença deles. Vrenchen é quem mais esboça este sentimento: “*O Sali, see what beautiful/ beautiful things!*”. E na mesma cena, ela diz: “*I am so happy, O Sali, / See, what life and bustle*” (DELIUS, 1995, p. 86). A mesma esperança de felicidade acontece no *Paradise Garden*, quando estão em êxtase enquanto dançam, e antes de recusarem o convite da vida apátrida²⁶:

Vrenchen, Sali:
 Life with these good people
 Might be kinder than with those we knew,
 And as long as you are near
 What matters where we go?

 On the mountains let us wander hand in
 Hand

[26] A recusa se fortalece quando uma integrante do grupo do violinista explica seus modos de viver. “The slim girl: Come with us and live in freedom/ And when you tire of each other why, / there are others waiting for you!” A vida libertina abala a consciência burguesa de Vrenchen, que transparece em sua resposta: “That could I never do!” (DELIUS, 1995, p. 98)

And sees the purple mists
 Arise from shadowland
 Wandering, ever wandering.
 (DELIUS, 1995, p. 96)

Nestes episódios, afirma Mellers (2001, p. 19), Sali e Vrenchen encontram-se inconscientes de sua consciência, em uma forma de presença alienada. Este estado inconsciente de si aparece não somente nos jovens, mas também em Marti depois do acidente com Sali, quando ele fica “*happy, happy, happy*” (DELIUS, 1995, p. 43), como um indício da inconsciência da própria culpa que antes o devorara através de um processo de selvageria; a falta de consciência também é parte constitutiva da trupe do violinista escuro, cujos membros são “felizes” e, por isso, “livres”. Porém, diferente do grupo do violinista e de Marti, os jovens amantes não conseguem alternar o estado consciente da culpa e inconsciente da felicidade, com afirma Mellers (2001, p. 20): “*Gradually, Sali and Vrechen admit that the Vagabonds life could never be theirs, since they cannot shuffle off consciousness and conscience. That is their plight, and that of modern, post-Renaissance people*”.

Delius demonstra o jogo de estar consciente e inconsciente conectado a um local e suas determinações sociais. Sali e Vrenchen têm momentos de inconsciência tanto no idílio da infância e da juventude, como no terceiro idílio, *Paradise Garden*, sem contar suas felicidades momentâneas nos lugares ilusórios, a feira e o sonho. Nesse sentido, a ópera de Delius traz questionamentos sobre o lugar do ser — consciente — no mundo:

‘returning to place is thus not a returning to a stable and fixed spot on earth, but rather a freeing up of the essential questionability of beings and being, of thing and place, of self and other’. It is this same fragile process of opening-out and being-in-place (...) that underpins *Brigg Fair* and *A Village Romeo and Juliet*. (MALPAS APUD GRIMLEY, 2018, p. 214)

Estar em um lugar — *being-in-place* — é o processo que marca a trajetória dos jovens protagonistas e do violinista, o qual tem seu direito negado por Seldwyla. Aos olhos de uma sociedade implacável, nem o violinista e seu grupo, nem Sali e Vrenchen, são cidadãos, pois não possuem propriedade. Assim, o primeiro sentido de “estar em um lugar”, em sua conotação física e concreta, lhes é negado. Após esta primeira recusa, eles então partem em busca de outros sentidos do *being-in-place*, seja ele ilusório (idílio e a feira) ou metafísico (sonho). No caso do violi-

nista, ele encontrou como alternativa a vida livre e inconsciente, na qual sua cama está “among red poppies”, como indica o libreto de Delius; porém para Sali e Vrenchen, a busca destes outros sentidos é seguida pelo fracasso e insuficiência. O último *being-in-place* que resta a eles é, na verdade, o não lugar da morte.

CONCLUSÃO

Delius conseguiu capturar a essência dúbia da novela de Keller, explorando as características ambíguas do violinista escuro e dos espaços que marcam as vidas das personagens, como o campo, a feira e o *Paradise Garden*, além de ter recuperado alguns *Leitmotive* e símbolos essenciais da narrativa de *Romeu e Julieta na aldeia*. No caso do violinista, Delius ampliou o potencial trágico e dúbio de sua figura ao dar-lhe mais enfoque do que ele possui na forma novelística e acrescentar-lhe o traço de crueldade em relação à decisão dos jovens. Este comportamento impiedoso do violinista e sua trupe — figurado na forma de uma risada algo insana —, acentua, por um lado, a selvageria²⁷ e, por outro, potencializa o sentimento de que os jovens não possuem lugar no mundo, afinal foram rejeitados pela sociedade e não encontram tampouco seu lugar fora dela.

O compositor também explorou os espaços físicos da história, utilizando-os não apenas enquanto aspecto pictórico, mas como lugares plenos de sentidos e significados que ultrapassam a simples função de cenário. Ao equipar estes espaços com complexidade e conectá-los intimamente com os personagens que por ali passam, tanto Keller como Delius revelaram forças que estão latentes, porém encobertas pelo véu do mundo natural. E Delius soube, além de preservar este sentido já encontrado em Keller, potencializá-lo, como vemos em Grimley (2018, p. 206):

Alongside its obvious commitment to social critique, Keller’s work is no less shaped by the affective character of the landscape in which his stories are set, and by the vagrant, dispossessed status of his protagonists. This is, unsurprisingly, the element that appealed most to Delius in his redacted version of Keller’s text.

Além da ambiguidade dos espaços, deve-se atentar que a simbologia que Delius recupera de Keller não torna a sua obra “simbolista”²⁸. A ambiguidade e a simbologia em Delius possuem uma função que está intimamente conectada com o ambiente natural e suas personagens. O caráter simbólico, aliado à atmosfera lírica que perpassa vários momentos

[27] A selvageria, aqui, é tomada no sentido que se estabelece na novela de Keller, de perda de “humanidade”, e não somente apenas no sentido de um comportamento animalesco.

[28] A selvageria, aqui, é tomada no sentido que se estabelece na novela de Keller, de perda de “humanidade”, e não somente apenas no sentido de um comportamento animalesco.

da ópera, elevam e transmutam o subject matter de *A village Romeo and Juliet*, que são pessoas comuns e rebaixadas. Ao conjugar uma temática tradicionalmente elevada, o Liebestod, com a simplicidade de seus personagens, dando-lhes uma roupagem lírica comum da forma da ópera, Delius conseguiu produzir uma relação adequada entre o objeto comum da realidade e o tratamento poético e elevado da arte, um vínculo tão caro ao Realismo Poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwIOBfXRuDE>

Acesso: 04/11/2019.

BASSLER, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850-1950: Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015.

BENJAMIN, Walter. "Gottfried Keller". In: *Selected Writings*. Vol. 2, translated by Rodney Livingstone; edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, pp. 51-61.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. English translation by J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

DAHLHAUS, Carl. *Realism in nineteenth Century music*. English translation by Mary Whittall. Cambridge, London: Cambridge University Press, 1985.

DELIUS, Frederick. *A Village Romeo and Juliet. Lyric drama in six scenes after Gottfried Keller*. Kieler Opernchor und Philharmonisches Orchester. Klauspeter Seibel. 1995.

ECKERMANN, Johann. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

FURST, Lilian. *All is true. The claims and strategies of realist fiction*. Durham, London: Duke University Press, 1995.

GRIMLEY, Daniel M. "Village". In: *Delius and the Sound of Place*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 179-215.

HONOLD, Alexander. "Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74)". In: Amrein, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, pp. 53-91.

KAISER, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

KOEBNER, Thomas. "Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe." In: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen*. Band 2,

Stuttgart: Reclam, 1997, pp. 203-235.

KELLER, Gottfried. *Die Leute von Seldwyla*. Editado por Thomas Böning. Vol. 10. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

KELLER, Gottfried. *Romeu e Julieta na aldeia*. Tradução, posfácio e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEE-BROWNE, Martin; Guinery, Paul. *Delius and his Music*. Woodbridge: The Boydell Press, 2014.

LUKÁCS, György. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte: 1965.

LUKÁCS, György. "Gottfried Keller [1939]". In: *German realists in the nineteenth century*. Translated by Jeremy and Paul Keast. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, pp. 157- 247.

MAZZARI, M. "Tragédia amorosa à luz da 'dialética do movimento cultural'". In: Keller, Gottfried. *Romeu e Julieta na aldeia*. Tradução, posfácio e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.

MELLERS, Wilfrid. "A Village Romeo and Juliet as a Parable of Childhood, Love and Death". In: *Singing in the Wilderness: Music and Ecology in the Twentieth Century*. Chicago: University of Illinois Press, 2001, pp. 13-21.

PLUMPE, Gerhard. "Einleitung". In: McInnes, Edward; Plumpe, Gerhard (org.). *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1996, pp. 17-83.

REMAK, Henry, H. *Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann*. New York: P. Lang, 1996.

WAGNER, Richard. *Tristão e Isolda*. Tradução de Mariana Portas. São Paulo: Moderna, 2011.

JULIANA DANIELE APARECIDA LOPES – É mestranda do Programa de Língua e Literatura alemã da USP. Ensaio apresentado à disciplina "História e Teoria do Libreto: Entre Literatura e Música", ministrada em 2019 pelos professores Jorge Mattos Brito de Almeida e Helmut Paul Erich Galle. Contato: juliana.daniele.lope@usp.br

E. T. A. HOFFMANN E O IDEAL DE ÓPERA ROMÂNTICA:

O LIBRETO DE *UNDINE* À LUZ DE SEUS ESCRITOS CRÍTICOS

— BEATRIZ TERRERI STERVID

RESUMO

Neste artigo é desenvolvida uma breve análise da ópera *Undine* (1816), do compositor e escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), com libretto de Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843), com o intuito de verificar as relações entre essa obra e a reflexão sobre ópera realizada por Hoffmann em seus escritos críticos. Em muitos de seus ensaios de caráter ficcional, bem como em suas resenhas de crítica musical, Hoffmann desenvolve uma discussão sobre questões concernentes ao gênero operístico, fazendo uso do termo “romântico” para designar seus ideais estéticos. Tendo em vista que *Undine* é considerada uma das primeiras óperas românticas alemãs, propomos uma análise das seguintes questões: em primeiro lugar, o que Hoffmann entendia por “ópera romântica”? Em segundo, em que medida *Undine* reflete seus ideais estéticos, especificamente quanto ao libretto e a sua relação com a música? Espera-se evidenciar essa provável relação entre teoria e prática como um caminho possível de investigação das raízes do Romantismo na ópera de tradição alemã.

Palavras-chave: E.T.A. Hoffmann; Ópera romântica alemã; Libretologia.

ABSTRACT

This article offers a brief analysis of the opera Undine (1816), composed by the German composer and writer E.T.A. Hoffmann (1776-1822), with libretto by Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843), in order to verify the relationship between this work and the reflection on opera carried out by Hoffmann in his critical writings. In many of his fictional essays, as well as in his music criticism, Hoffmann develops a discussion on issues concerning the operatic genre, using the term “romantic” to designate his aesthetic ideals. Considering the fact that Undine is held as one of the first German romantic operas, we propose an analysis of the following questions: what did Hoffmann mean by “romantic opera”? And to what extent does Undine reflect his aesthetic ideals, specifically regarding the libretto and its relationship with music? It is intended to point out this probable relationship between theory and practice as a possible way of investigating the roots of romanticism in the opera of German tradition.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; German romantic opera; Librettology.

INTRODUÇÃO

A pesar de ser mais conhecido pelas suas obras literárias, E.T.A. Hoffmann dedicou-se igualmente à música, atuando como compositor, regente, diretor e crítico musical. Se na reflexão sobre música presente em seus textos literários podemos localizar a busca do autor pela integração de seus interesses artísticos, foi provavelmente na ópera que Hoffmann encontrou o meio ideal para tal, visto tratar-se de um gênero cuja essência reside na integração das artes.

Antes mesmo de iniciar em 1808 sua carreira como escritor, Hoffmann já havia composto cinco *Singspiele*: *Die Maske* (1799), cujo libreto também havia sido escrito por ele; *Scherz, List und Rache* (1801; libreto de Goethe); *Die lustigen Musikanten* (1805; libreto de Clemens Brentano); *Die ungebetenden Gäste, oder Der Kanonikus von Mailand* (1805; libreto de Rohrmann); e *Liebe und Eifersucht* (1807), a partir da tradução de W. A. Schlegel da comédia *La Banda y la Flor*, de Calderón de la Barca.

Enquanto nessas obras há uma predominância do cômico, nas suas óperas posteriores vemos a presença de uma temática ligada ao sobrenatural e ao fantástico. Por mais que a forma ainda seja a do *Singspiel*, a designação dada às suas últimas óperas já indica uma mudança em suas intenções estéticas: *Der Trank der Unsterblichkeit* (1808), com libreto de Julius von Soden, recebeu o nome de *romantische Oper* [ópera romântica] e *Aurora* (1811-1812), com libreto de Franz von Holbein, foi denominada *große romantische Oper* [grande ópera romântica]. Já à *Undine* (1816), com libreto de Friedrich de la Motte Fouqué, foi dado o subtítulo de *Zauberoper* [ópera mágica], termo usado para designar um tipo de *Singspiel* de tradição vienense com elementos fantásticos e mitológicos.

Simultaneamente à composição dessas últimas óperas, Hoffmann publicou no *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ), um dos primeiros periódicos da Alemanha especializados em música, várias resenhas e ensaios de crítica musical, além de “narrativas musicais” como *Ritter Gluck* (1809). Em seus ensaios, em especial naqueles que constam na coletânea *Kreisleriana* (1814-1815), encontramos a defesa da música como arte “romântica” a partir da reflexão sobre seu caráter transcendental e da crítica à prática musical destituída de reflexão e de consciência sobre a verdadeira essência da música. Em alguns deles são abordadas questões que dizem respeito especificamente à ópera e nos quais Hoffmann desenvolve suas ideias acerca do que ele considera uma “verdadeira ópera”, o que seria para ele sinônimo de “ópera romântica”.

O texto em que essas ideias foram mais desenvolvidas é *Der Dichter und der Komponist* [O poeta e o compositor], lido frequentemente como

um tratado de ópera romântica, embora relativizado devido ao seu caráter ficcional (cf. SCHER, 2004b). Por meio do diálogo entre poeta e compositor, Hoffmann apresenta a necessidade de se conceber a música a partir do texto, o que levaria a certas exigências na composição do libreto, principalmente em relação a sua temática, enquanto em outros escritos Hoffmann enfatizaria a importância de se pensar no desenvolvimento dramático e na criação do chamado “efeito total” a partir da relação íntima entre todos os elementos da ópera.

Embora não conste como libretista de *Undine*, coube a Hoffmann a iniciativa de transformar em ópera o conto homônimo de Fouqué, como também toda a estruturação do libreto, cabendo a Fouqué a versificação. É da experiência dessa parceria na elaboração do libreto que Hoffmann encontrou a principal inspiração para escrever “sobre as exigências que o compositor faz, com toda a razão, ao poeta de uma ópera” (HOFFMANN APUD ALLROGGEN, 2009, p. 415)¹. Publicado em 1813 no AMZ, a concepção de *Der Dichter und der Komponist* coincide com o início do período de composição de *Undine*, ainda que sua intenção de escrever esse texto já tivesse sido exposta anteriormente, em 1809, em uma carta ao editor do periódico, de onde provém a citação acima. Portanto, as reflexões estéticas de Hoffmann nasceram diretamente de sua prática de composição, da mesma forma como é de se supor que tenha havido a tentativa de materializar na sua produção operística as ideias desenvolvidas em seus escritos críticos.

Tendo em vista que *Undine* é considerada uma das primeiras óperas românticas alemãs (cf. CANNON, 2012, p. 113), propomos uma análise das seguintes questões: em primeiro lugar, o que Hoffmann entendia por “ópera romântica”? Em segundo, em que medida *Undine* reflete seus ideais estéticos, especificamente quanto ao libreto e a sua relação com a música? Apesar de a complexidade da questão demandar um estudo bem mais detalhado, esperamos que esta breve análise do libreto, à luz dos escritos críticos e reflexões estéticas de Hoffmann, possa evidenciar essa provável relação entre teoria e prática como um caminho possível de investigação das raízes do Romantismo na ópera de tradição alemã.

A ÓPERA ROMÂNTICA SEGUNDO E. T. A. HOFFMANN

Em sua introdução ao estudo da ópera, Robert Cannon (2012, p. 7) define ópera como “uma forma dramática cuja linguagem primária é a música”. Segundo o autor, deve-se entender ópera a partir da relação entre drama e música, já que se trataria de uma forma artística cujo desafio reside “no conflito em potencial entre esses elementos, cada qual

[1] Todas as traduções dos trechos citados são de nossa autoria, salvo indicação contrária.

com suas prioridades e estruturas”. Apesar de a história da ópera oscilar entre uma predominância da música ou do drama, para Cannon não se trataria de dominação, mas do “equilíbrio que é apropriado para aquilo que o compositor está tentando alcançar e o significado que ele ou ela quer criar” (idem, p. 7).

Ao analisarmos o posicionamento de Hoffmann quanto à relação entre a música e as outras artes, seja expresso em escritos críticos, seja em textos literários de caráter ensaístico, nos deparamos com a defesa da superioridade da música instrumental. Em “Beethovens Instrumentalmusik” [a música instrumental de Beethoven], texto formado a partir das resenhas à *Quinta Sinfonia* e aos *Trios Op. 70* de Beethoven, a música instrumental é tida como modelo superior de arte autônoma. Para Hoffmann, por se esquivar de “toda ajuda, toda mescla com alguma outra arte (a poesia)”, a música instrumental “exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela” e, portanto, deve ser reconhecida como “a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o infinito” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

É por meio do termo “romântico” que Hoffmann realiza sua defesa da música instrumental, considerada em “Beethovens Instrumentalmusik” como a única arte “verdadeiramente romântica”. No emprego desse termo, Hoffmann teria partido da definição dada por Jean Paul de que “o Romântico é o belo sem limitações, ou o infinito belo, assim como há um [infinito] sublime” (apud VIDEIRA, 2009, p. 150). Essa concepção tem como base, por sua vez, o pensamento desenvolvido na filosofia da natureza de Schelling, para quem seria por meio da unidade estabelecida na obra de arte que poderíamos apreender o “absoluto” ou “infinito”. A partir dessa perspectiva, a arte que estaria mais apta a expressar o indizível do infinito, a própria essência da arte, seria a música: “A música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos precisos para se entregar a uma nostalgia inexprimível” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

São criticados todos os “pobres compositores instrumentais que se esforçam arduamente por representar certas sensações e até mesmo acontecimentos”, por assim ignorarem a “ínsita essência” da música, a arte que “diretamente se opõe à plasticidade” (idem, p. 52). Essa visão acerca da música instrumental marcou o que Dahlhaus (1994, p. 12) chama de uma “mudança de paradigma” na música², agora não mais pensada em termos de representação de objetos e sensações externas a ela, mas sim em relação a sua própria estrutura, de onde provém, nos

[2] Devido a sua incapacidade de imitar a natureza ou transmitir conceitos, a música foi considerada uma arte inferior, engrandecida apenas quando unida à palavra, concepção que paulatinamente foi mudando ao longo do século XVIII, em um processo de legitimação estética da música. Sua consolidação foi possível no primeiro-romantismo alemão graças a reflexões filosóficas que ensejaram a valorização de sua “imprecisão” (cf. VIDEIRA, 2009).

termos de Hoffmann, sua “essência característica”, superior à palavra porquanto ela seria capaz de nos suscitar uma “nostalgia inexprimível” [unaussprechlichen Sehnsucht] e, então, nos transportar ao “reino do infinito” [Reich des Unendlichen]. Desse modo, a resenha de Hoffmann à *Quinta Sinfonia* de Beethoven teria marcado o início da estética musical romântica, o que não se deve apenas a sua defesa da música instrumental a partir da reflexão dos primeiros românticos — visto estar presente também em escritos como os de Wackenroder e Tieck —, mas especialmente devido a uma análise musical detalhada, com a exemplificação daquilo que Hoffmann considerava “romântico” na música instrumental de Beethoven.

É importante notar, porém, que com o emprego do termo “romântico” não se trata da denominação de um movimento ou estilo artístico, já que Hoffmann chama de românticas as obras de Haydn, Mozart e Beethoven, compositores clássicos segundo a historiografia musical. Trata-se antes da caracterização de uma determinada concepção ideal de arte e de uma postura ideal diante dela, traduzida em uma qualidade estética que supostamente poderia ser encontrada em qualquer época ou cultura (cf. PIKULIK, 2000, p. 78). Essa postura está expressa na literatura de Hoffmann como busca incessante por transcendência ou, nas palavras do autor, pelo “reino espiritual do infinito” [*Geisterreich des Unendlichen*], frequentemente posto em oposição ao “tormento terreno” [*Qual des Irdischen*], que pode ser superado momentaneamente por meio da experiência musical.

Não somente no tratamento da música instrumental, mas também em suas reflexões sobre ópera Hoffmann emprega o termo “romântico”, o que indica que seu ideal estético “romântico” não era exclusividade da música instrumental. Já em “Beethovens Instrumentalmusik” encontramos uma indicação de que música e palavra poderiam se unir na criação de uma obra “romântica”:

No canto, onde a poesia alude a certos afetos através da palavra, o poder mágico da Música atua como o maravilhoso elixir filosófico que, com algumas gotas, faz com que qualquer bebida seja mais saborosa e mais sublime. A Música reveste toda paixão — amor, ódio, ira, desespero etc., como nos é apresentado pela ópera — com a luz púrpura do Romantismo e mesmo aquilo que é sentido na vida nos leva além da vida para o Reino do Infinito. (HOFFMANN, 2006, p. 52)

Apesar de ver na música instrumental de Beethoven o auge de expressão da essência da música, Hoffmann não desconsidera a música vocal, defendendo que a palavra aliada ao “romantismo” da música faz

com que aquilo que sentimos na vida (e que é representado no drama da ópera) nos leve “além da vida para o reino do infinito”, ideia que seria desenvolvida em *Der Dichter und der Komponist*.

A narrativa se inicia com a apresentação do contexto em que se desenrola o diálogo entre o poeta Ferdinand e o compositor Ludwig, através do qual Hoffmann expõe sua teoria de “ópera romântica”. Semelhante àquilo que o próprio autor havia vivenciado durante a batalha de Dresden em 1813, mesmo ano de escrita do texto, a cidade está sendo bombardeada e é, por fim, ocupada pelas tropas inimigas. Porém Ludwig permanece alheio à situação: sentado ao piano, “completamente absorto e imerso no maravilhoso e colorido mundo da fantasia”, ele terminava uma sinfonia que, “em linguagem divina, fala das esplêndidas maravilhas da longínqua terra romântica” e que então penetra nossa “vida estreita e mesquinha” (HOFFMANN, 2001, pp. 94-95).

Novamente Hoffmann associa o conceito de “romântico” à ideia de “reino do infinito”, uma esfera ideal acessível por meio da arte, e coloca-o em oposição à esfera terrena, tomada pela realidade da guerra. Para Charlton (1989, p. 172), a guerra teria se tornado “uma confirmação de uma de suas convicções como artista romântico: a de que ele precisaria expressar ‘a influência de naturezas mais elevadas em nossas vidas’, uma influência que provocaria a compreensão de ‘uma dimensão romântica’”. Portanto, a necessidade de uma reflexão sobre ópera romântica parte da preocupação do autor com a “relação entre vida externa (ação, política, guerra) e vida interior (reflexão, teoria, arte)” (idem, p. 172), e podemos inclusive afirmar que o próprio conceito de “romântico” em suas reflexões estéticas é moldado a partir do confronto entre real e ideal. A arte romântica seria aquela que nos põe em contato com um “reino espiritual”, sem suspender, entretanto, a oposição com a realidade, visto que a essência de tal arte estaria justamente na “nostalgia inexprimível”.

Esse ideal artístico, aliado à compreensão da música como linguagem superior, própria da “dimensão romântica”, levaria a exigências concretas em relação ao libreto, o que seria o tema da conversa entre os dois amigos. Porém, antes mesmo do início do diálogo, o problema central já se encontra materializado nas figuras contrastantes do poeta (drama) e do compositor (música): enquanto o músico Ludwig, imerso em sua fantasia, permanecia alheio aos acontecimentos, o poeta Ferdinand participava ativamente da guerra e, ao se encontrarem novamente, apesar do enorme júbilo, era como se estivessem diante de estranhos. Somente quando Ferdinand retira sua espada e seu capacete, é que então os dois amigos conseguem encontrar o mesmo sentimento de união de outrora: “o esplendor dos velhos tempos envolveu-os com todas as suas várias

cores e luzes e todas aquelas aparições graciosas, que a união de seus esforços artísticos havia evocado como numa poderosa magia, retornavam em esplêndido fulgor de nova juventude” (HOFFMANN, 2001, p. 98).

Música e palavra ou música e drama não são pensados como opostos incompatíveis — como a defesa da música instrumental poderia indicar — mas, ao contrário, como elementos que podem colaborar juntos na criação de uma obra “romântica”. Justamente a questão da unidade por meio da união entre música e texto será o principal enfoque de Hoffmann em sua reflexão sobre ópera romântica. A discussão entre os amigos se inicia a partir do questionamento de Ferdinand sobre o fato de Ludwig ainda não ter composto uma ópera por falta de um libreto adequado, apesar de “não lhe faltar a mais vívida imaginação para a criação do material” e de a “linguagem estar suficientemente a seu dispor” (HOFFMANN, 2001, p. 98). De forma paradoxal, Ludwig defende que libretista e compositor não podem ser a mesma pessoa, se há a pretensão de que música e texto formem uma unidade. Embora boa parte da fortuna crítica tenha posto em relevo a questão da divisão do trabalho entre poeta e compositor, a nosso ver o ponto central da discussão está nas consequências para o libreto da exigência apresentada por Ludwig de que na “verdadeira ópera” deveria haver uma unidade perfeita entre música e drama.

Em vários outros escritos de Hoffmann vemos a importância dada à unidade não somente entre música e texto, mas entre todas as partes da obra de arte. Ao desenvolver a análise sobre a *Quinta Sinfonia*, por exemplo, Hoffmann enfatiza aquilo que deve ser valorizado em Beethoven e reconhecido como postura “romântica”: sua “genialidade reflexiva” [*besonnene Genialität*] ou “elevada reflexão” [*hohe Besonnenheit*], notada pelo ouvinte que se atenta ao tratamento dado ao tema e que é capaz de perceber a “íntima relação” [*innige Verwandtschaft*] entre cada frase e entre os temas dos três movimentos da sinfonia (cf. HOFFMANN, 2006, p. 57). Trata-se, portanto, da defesa de uma unidade profunda, estabelecida a partir de elementos heterogêneos e do aparente fragmentário.

A mesma postura reflexiva, responsável pela criação da unidade na obra, é enfatizada em um fragmento de “Höchst zestreute Gedanken” [Reflexões extremamente dispersas], inserido na primeira parte da *Kreiseriana*: em um comentário à anedota sobre Mozart, segundo a qual ele teria composto a abertura de *Don Giovanni* no mesmo dia de sua estreia, Hoffmann defende “que a abertura de todas as aberturas, em que todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente” deve ter sido necessariamente composta junto com o *todo* [*das Ganze*] da obra, visto que “o mestre levava o ‘Don Giovanni’ (...) há muito tempo em sua alma” e então o “organizou e aprimorou” (idem, p. 64). Assim como na

análise da *Quinta Sinfonia*, a unidade criada a partir da “íntima relação” entre abertura e restante da ópera é indicada como prova da “genialidade reflexiva” do compositor.

Em “Der vollkommene Maschinist” [O maquinista completo], também presente na *Kreiseriana*, Hoffmann apresenta sua defesa da necessidade de se criar a ilusão, tanto no teatro quanto na ópera, por meio do que ele chama de “efeito total” [*Total-Effekt*], já que o “espectador deveria ser levado, como em asas invisíveis, do teatro para a terra fantástica da poesia” (idem, p. 73). Seria por meio da unidade entre todos os elementos da ópera que o efeito total se realizaria, não somente a unidade entre música e texto, mas também destes com o cenário, efeitos visuais e sonoros. Já em “Höchst zerstreute Gedanken”, encontramos a ideia da íntima relação entre som, cor e cheiro, uma unidade anterior à própria obra de arte:

Não apenas em sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente se escutei muita música, encontro uma correspondência das cores, sons e aromas. Parece-me como se todos, de forma igualmente misteriosa, fossem criados a partir do raio de luz e então se unissem em um concerto maravilhoso. (HOFFMANN, 2006, p. 63)

Ideia semelhante é exposta em *Der Dichter und der Komponist*. Ao Ferdinand apontar para a dificuldade que o poeta encontra em apresentar um libreto que agrade ao compositor e corresponda às intenções que este pretende realizar na música, Ludwig defende que para criar um libreto adequado não seria necessário nenhum conhecimento de teoria musical. Bastaria ao poeta conhecer a “essência da música” [*das Wesen der Musik*], o que não dependeria de teorias, muitas vezes prejudiciais à compreensão dessa essência. Isso seria possível porque “o segredo da palavra e do som é um”, já que eles provêm do mesmo reino espiritual:

Naquele reino longínquo que muitas vezes nos envolve em estranhos pressentimentos e do qual maravilhosas vozes soam e descem até nós e acordam todos os sons que dormiam no peito apertado e, agora despertados, os lançam alegremente ao alto como em raios ardentes, de forma que nós somos agraciados com a glória desse paraíso — ali poeta e músico são os membros mais íntimos de uma igreja: pois o segredo da palavra e do som é um, o mesmo que lhes confere a grandiosidade mais elevada. (HOFFMANN, 2001, p. 102)

Em seguida, Ludwig define a “verdadeira essência da ópera”: “A

verdadeira ópera parece-me ser apenas aquela em que a música nasce diretamente da poesia como produto natural daquela” (idem, p. 102). Assim, para que a unidade seja alcançada, a música deveria partir da poesia. Em sua resenha a uma obra de J. F. Reichardt, verifica-se essa mesma exigência, em um elogio à habilidade do compositor em unir música e palavra: “Alguém que, como R. [Reichardt], for capaz de entrar na poesia e então buscar sempre unir poema e música da forma mais íntima, se acostumará em breve a enxergar ambas como partes integrantes de uma obra ou até mesmo de uma arte” (HOFFMANN, 1967, pp. 203-204).

A questão da unidade entre música e drama na ópera é também desenvolvida no texto “Über einen Ausspruch Sachini’s, und über den sogenannten Effekt in der Musik” [Sobre uma afirmação de Sachini e sobre o denominado efeito na música], publicado em 1814 no AMZ e posteriormente na segunda parte da Kreisleriana. Nesse texto Hoffmann critica a tradição de opera seria, afirmando que os italianos não haviam desenvolvido a ideia de que “a ópera deveria surgir como uma totalidade na palavra, ação e música e que essa totalidade inseparável deveria agir no ouvinte como uma impressão total” [*Totaleindruck*]. A música era apenas “acompanhante aleatória do drama” e “permanecia superficial e insignificante no real desenvolvimento da ação”, ganhando relevância apenas nas árias, em que o foco estaria somente na exibição do virtuosismo do cantor (HOFFMANN, 2006, p. 439).

Se por um lado houve na formalização da opera seria de Zeno e Metastasio, no início do século XVIII, a tentativa de conferir à ópera maior valor dramático e libretos de melhor qualidade, visto que ela havia se tornado simples atração musical, por outro, a participação ativa da música permaneceu restrita às árias, praticamente independentes do restante da ação. Elas ainda eram o principal atrativo da ópera, cuja função era a exibição do virtuosismo do intérprete (cf. CANNON, 2012, p. 50). Portanto, ao criticar o desenvolvimento da opera seria, Hoffmann define aquilo que para ele era essencial na ópera: o equilíbrio e integração entre música e drama, com a participação ativa da música, cujo verdadeiro efeito [*Effekt*] resultaria justamente dessa integração. Com isso, é feita a crítica não somente à separação entre música e drama, mas também à ópera como espetáculo de exibição de virtuosos, na qual não raras vezes o drama era negligenciado. A mesma crítica pode ser verificada na sua resenha de 1811 à ópera *Sofonisba de Paer*:

Como se sabe, a música italiana moderna bajula os ouvidos por meio de melodias agradáveis e oferece ao cantor a oportunidade de exhibir suas habilidades artísticas em todo seu brilho. Mas aquilo que é de

fato dramático, a expressão da ação, da situação, é negligenciado no mesmo grau em que os compositores alemães o fazem de principal elemento e, assim, esquecem do cantor e do que sua garganta é capaz. Considerando essa tendência da música italiana, Paer é certamente um dos melhores compositores que vivem hoje. (HOFFMANN, 1967, p. 68)

Se a música de Beethoven era para Hoffmann o modelo mais elevado de música instrumental, as óperas de Gluck — um dos principais responsáveis pela reforma da ópera séria com a ênfase em seu desenvolvimento dramático — seriam, para ele, desde o início de sua carreira como escritor e crítico, o modelo ideal de drama musical, ou ainda, de unidade entre drama e música: “A verdade de que a ópera deveria surgir como uma totalidade na palavra, ação e música foi dita pela primeira vez de forma clara por Gluck em suas obras” (HOFFMANN, 2006, p. 441).

Na resenha (1810) à *Iphigénie en Aulide*, Hoffmann aponta essa obra de Gluck (pertencente à fase em que buscou a reforma da ópera séria) como exemplo de “verdadeira ópera séria” [*die wahre Opera seria*] e extrai trechos que evidenciam a ligação entre drama e música na ópera. Ao fazer isso, o autor critica os compositores da época por negligenciarem a unidade entre música e drama e diz temer que, dessa forma, “em breve o que de mais elevado a literatura aliada à música pode realizar no palco desaparecerá completamente” (HOFFMANN, 1967, pp. 61-62). Para que música e drama possam constituir um todo, a ópera deveria possuir uma estrutura de continuidade, ou seja, a ação não poderia ser interrompida:

Enquanto a maioria de nossas óperas modernas são apenas concertos que são dados vestindo figurinos no palco, a ópera de Gluck é o verdadeiro drama musical, em que a ação avança sem parar de momento a momento. Tudo que impede esse avanço, tudo que enfraquece a tensão do ouvinte e distrai sua atenção para aquilo que é secundário — poder-se-ia dizer, da forma para o ornamento — é cuidadosamente evitado e, assim, a mais elevada precisão resultante disso sustém o todo de forma enérgica e potente. (HOFFMANN, 1967, p. 64)

Diferentemente dos compositores que:

ao invés de pensarem em todas as partes do drama e depois o colocarem em notas musicais, não se atentam à matéria, ao caráter e à situação e enfileiram cenas atrás de cenas, que só servem para permitir ao cantor apresentar o que brilha e impressiona. (idem, p. 62)

Gluck utiliza em suas óperas uma estrutura na qual as árias, destituídas dos “*longos ritornellos*”, são muitas vezes “apenas a tempos interrompendo os recitativos”, “com a intensificação da expressividade”. Os coros, igualmente, “não são nunca levados, por meio de repetições inúteis, a uma duração que retira o ouvinte da situação e do momento da ação” (idem, p. 64).

Em diversas partes dessa resenha, Hoffmann acentua a “simplicidade” [*hohe Simplizität*] de Gluck, sua elevada precisão e clareza [*höchste Präzision/ höchste Klarheit*] e sugere que os novos compositores estudem profundamente sua obra antes de comporem suas próprias, o que Hoffmann certamente fez antes de compor *Undine*. Um dos aspectos que mais teria impressionado Hoffmann em *Iphigénie en Aulide* parece ter sido a qualidade dos recitativos, que conferem fluência ao desenvolvimento dramático. Porém, já no início da resenha ele aponta para um problema na performance operística na Alemanha de sua época, o qual impossibilitaria a devida apresentação das óperas de Gluck: a forma mais comum de ópera era aquela em que o canto é interrompido pelo diálogo falado, levando “a inabilidade dos cantores para a recitação” (idem, p. 61).

Para Charlton (1989, p. 175), a questão do uso de diálogos falados ao invés do recitativo não era tão problemática para Hoffmann, por se tratar de uma prática comum no *Singspiel*. Porém, apesar de ele próprio não ter abdicado dessa prática em suas óperas, em diversas ocasiões o uso de diálogos falados é criticado, como na resenha à *Ariodant* de Méhul: “a ópera dilacerada pelo diálogo é um absurdo que toleramos somente por hábito. Nós precisamos estar no elevado reino poético cuja linguagem é a música, mas a todo momento somos arremessados para baixo e tocamos a terra” (HOFFMANN, 1967, p. 311).

Se a verdadeira ópera é aquela na qual a música nasce diretamente da poesia, a qualidade da música dependerá inevitavelmente da qualidade do libreto. Assim, essa exigência traria consequências não somente à estrutura dramática da ópera, caracterizada pela uniformidade e continuidade da ação, mas também para outros aspectos do libreto, como enredo e qualidade poética. Em *Der Dichter und der Komponist*, Ludwig afirma que “verdadeiros compositores, que vivem na sublime e sagrada música, escolhem apenas textos poéticos” (HOFFMANN, 2001, p. 101). Isso é reiterado posteriormente em 1815 no comentário sobre os libretos de Kotzebue, no qual Hoffmann aponta para os defeitos dos libretos, em relação à estrutura e “ideia do todo”, concluindo que no texto haveria um “demônio antimusical” do qual fugiria toda música: “posso afirmar que nunca meu íntimo esteve tão vazio de música quanto na leitura das óperas do Sr. K.” (HOFFMANN, 1967, p. 262).

A qualidade poética do texto diria respeito menos aos detalhes de sua linguagem do que ao conceito ou ideia geral da ópera, como podemos verificar na resenha à ópera *Das Waisenhaus* de Weigl, publicada em 1810: “O plano, a ideia da ópera dada pelo poeta precisa inspirar o compositor” e isso seria suficiente na criação da ópera, pois “tudo o que é fraco ou apagado nas palavras dadas pelo poeta parece com os sons”. Para Hoffmann, esse seria o motivo pelo qual grandes compositores foram capazes de criar obras-primas com textos ruins:

em todos os casos há uma ideia romântica por trás de todo, como é exigido na ópera, e foi apenas a realização de tal ideia que falhou, na maioria das vezes elaborada com pouco cuidado, e a *Zauberflöte* é o exemplo mais claro disso. (idem, p. 52)

O assunto adequado à ópera, ou antes, à união com a música é exposto de forma mais detalhada no diálogo entre poeta e compositor. A fim de que “o poeta nunca possa correr o risco de errar” (Hoffmann, 2001, p. 101), Ludwig sugere que seria possível fazer tal especificação levando em conta apenas a essência da música instrumental. Já que ela é “a misteriosa língua do reino espiritual longínquo, cujos acentos ressoam em nosso íntimo e despertam uma intensa vida mais elevada” (idem, p. 103), a única maneira de unir música e poesia, e assim criar uma “verdadeira ópera”, seria por meio de um texto que tratasse justamente desse reino espiritual romântico:

Mas a música deve agora entrar na vida (...) e falar de certas paixões e ações. Pode-se falar do comum com palavras sublimes? Pode então a música anunciar outra coisa que não seja a maravilha daquela terra de onde ela soa e vem até nós? O poeta se prepara para o calmo voo ao distante reino do romantismo; lá ele encontra o maravilhoso, que deve ser levado para a vida, vívido e brilhando em cores intensas, de forma que nós acreditemos de boa vontade que, como em um sonho de bênçãos, nós próprios saímos da vida cotidiana e mesquinha e passeamos nos caminhos floridos da terra romântica e compreendemos apenas sua língua, a palavra ressoada em música. (idem, p. 103)

Portanto, a ópera romântica seria “a única verdadeira, pois apenas no reino do romantismo a música está em casa” (idem, p. 103). Ela deveria tornar visível a “atuação de naturezas mais elevadas” em nós [*die Einwirkung höherer Naturen*] e revelar diante de nossos olhos “uma existência romântica” [*ein romantisches Sein*], na qual a “linguagem é potencializa-

da”, ou melhor, é música/canto, visto que é retirada diretamente do “reino romântico” (idem, p. 104).

Porém, ele assevera que não se trataria meramente de enredos com “fadas, espíritos, milagres e transformações”. Em muitas produções, completamente destituídas da ideia romântica, tratar-se-ia apenas de “espíritos sem espírito”, “milagres após milagres, sem causa e efeito”, somente para a satisfação e divertimento do público. Para conceber uma verdadeira ópera romântica, o poeta precisaria ser genial e inspirado e ter acesso à “força mágica da verdade poética” [*die Zauberkraft der poetischen Wahrheit*], “pois apenas ele traz para a vida as maravilhosas aparições do reino espiritual” (idem, pp. 103-104).

Os “contos de fada” de Carlo Gozzi (1720-1806) são apontados como exemplos de textos adequados para servirem de modelos literários a libretos, por conta da “verdade poética” que vai além do simples enredo fantástico. Após Ludwig contar os acontecimentos narrados no conto *Il corvo* (1761), os dois amigos realçam seus aspectos mais importantes para uma ópera romântica: o “destino misterioso” que governa a vida das personagens, o autossacrifício, as ações nobres, destituídas das trivialidades cotidianas presentes nas peças moralizantes.

Já na resenha de 1810 dedicada a *Das Waisenhaus*, a ópera de Weigl é considerada um exemplo de ópera antiromântica devido à matéria tratada: nela seriam apresentadas simples “cenas da vida vulgar burguesa” [*Szenen des gemeinen bürgerlichen Lebens*], incompatíveis com a natureza elevada da música (HOFFMANN, 1967, p. 53). Entretanto, também óperas que não possuem figuras fantásticas e elementos mágicos poderiam conter a essência romântica, como seria o caso das óperas trágicas antigas, que apresentam, segundo Ludwig, o “verdadeiro heroísmo da ação” e a “força interior das personagens e situações”, governadas por uma força superior. O que as torna românticas seria a “ligação com os deuses, que desperta o ser humano para a vida mais elevada”, intimamente relacionada com a música (HOFFMANN, 2001, pp. 110-109).

Quanto à linguagem do texto, Ludwig defende que o poeta não deveria adorná-la desnecessariamente, mas sim buscar simplicidade, pois as nuances de expressão seriam criadas pela música. Ao invés das palavras, seriam as ações e situações que inspirariam o compositor. Portanto, o poeta deveria se esforçar para “ordenar as cenas de tal modo que a matéria se desenvolva de forma clara e precisa diante dos olhos do espectador” (idem, p. 114).

Enquanto o poeta deveria estar inspirado pela música e “compor” internamente enquanto escreve, o compositor obtém inspiração no drama. Para isso ele deveria apreendê-lo de uma só vez, o que leva Ludwig a de-

fender que o compositor não poderia ser responsável pela elaboração do libreto. No texto “*Über einen Ausspruch Sachini’s...*”, Hoffmann descreve os meios pelos quais o compositor pode criar uma ópera de “muito efeito”. Já que a música deve nascer do texto e constituir uma unidade perfeita, de onde provém seu “efeito”, o compositor deveria vivenciar internamente todo o drama da ópera, o que nos remete ao “princípio serapiôntico”, segundo o qual o poeta deve ver e acreditar naquilo que irá narrar:

Leia o poema, eleve com toda a força seu espírito, entre nas situações da ação com toda a potência de sua fantasia: você vive nas personagens do poema, você mesmo é o tirano, o herói, os amantes; você sente a dor, o êxtase do amor, a humilhação, o medo, o pavor, a indizível agonia da morte, o deleite da transfiguração abençoada (...). No fogo da inspiração que consume seu peito, se acendem notas, melodias, acordes e de seu íntimo flui o poema na maravilhosa linguagem da música. (HOFFMANN, 2006, p. 442)

Na narrativa de moldura da coletânea *Serapions-Brüder* (1819) — na qual *Der Dichter und der Komponist* é novamente publicado — a discussão entre os irmãos da sociedade acerca da separação das figuras do libretista e do compositor relativiza o ponto de vista apresentado por Ludwig, visto que o debate não termina em um consenso. Entretanto, em nenhum momento a necessidade de unidade profunda entre música e drama, e com isso de um libreto que permita essa integração com a música, é posta em dúvida. Como vimos, em vários de seus escritos críticos Hoffmann reitera a importância de um libreto adequado na criação de uma ópera romântica, principalmente quanto a sua estrutura e temática, aspectos que deverão ser contemplados na análise do libreto de *Undine* a seguir.

UNDINE: DA LITERATURA PARA A ÓPERA

Poucos meses após ter lido “Undine”, “conto de fadas” (Märchen) de Fouqué, publicado em 1811, Hoffmann escreve a seu amigo Hitzig, em julho de 1812: “*Undine* me dará uma excelente matéria para uma ópera”. Em carta posterior, datada do mesmo mês, Hoffmann complementa: “Você sabe que a versificação não me é nem um pouco fácil. (...) Será que haveria, entre seus nobres amigos poetas, algum que possa ser convencido a assumir a adaptação de ‘*Undine*’ para mim?” (apud Kohlhasse, 1998, p. 247). Com a intermediação de Hitzig, que consegue convencer o próprio autor de “Undine”, no mesmo ano Hoffmann e Fouqué começam a trabalhar juntos na elaboração do libreto: em agosto Hoffmann lhe envia a estrutura da “ópera mágica em três atos” [*Zauberoper in drei Akten*],

apresentando a cada cena o desenvolvimento da ação e da música, e em novembro ele recebe de Fouqué o libreto completo.

Portanto, a ambiguidade na suposta defesa da divisão do trabalho entre compositor e libretista não se encontra apenas em *Der Dichter und der Komponist*, mas também na própria elaboração de *Undine*. Kohlhasé (1998, p. 247) aponta para a possibilidade de se considerar Hoffmann o coautor do libreto, visto que somente a versificação teria sido confiada a Fouqué. Isso facilita a comparação dos ideais estéticos de Hoffmann com aquilo que foi realizado em *Undine*, além de reforçar o que a análise das ideias expostas nos escritos críticos já havia indicado, isto é, a importância conferida à temática e à estrutura da ópera.

O fato de *Undine* não ter recebido o subtítulo de *romantische Oper*, como suas duas óperas anteriores, não deve nos levar à conclusão de que as intenções estéticas de Hoffmann tenham sido diferentes daquelas propostas por Ludwig em *Der Dichter und der Komponist*. As razões que levaram Hoffmann a escolher *Undine* para servir de modelo literário a uma “ópera romântica” são facilmente compreendidas a partir das especificações feitas nesse texto e em seus escritos críticos. Trata-se de um conto marcado pelo elemento fantástico e sobrenatural, que se entrelaça de forma misteriosa à esfera mundana, revelando a ação da esfera espiritual ou de “naturezas mais elevadas” em nossas vidas.

Undine é um “espírito elementar” que vive na água, mas que deseja possuir uma “alma”, o que só pode ocorrer se casar com um humano. Seu pai faz com que a pequena *Undine* seja adotada por um casal de pescadores que havia recentemente perdido sua filha no lago próximo de onde moravam. Alguns anos depois, o cavaleiro Huldbrand aparece no promontório onde fica a casa do pescador e é obrigado a ali ficar devido a uma tempestade que causou o alagamento da região e, com isso, o isolamento da casa. Huldbrand se apaixona por *Undine* e logo após o casamento lhe é revelada sua origem, o que causa surpresa, mas a princípio não muda seus sentimentos. Após retornarem à cidade, eles acolhem em seu castelo a jovem nobre Berthalda, já há muito tempo apaixonada por Huldbrand. *Undine* sente forte afinidade com a moça e não dá ouvidos às advertências de seu tio Kühleborn, que coloca várias vezes Berthalda em perigo na tentativa de apartá-la do casal. Mesmo sendo mal compreendida, *Undine* protege a jovem e o cavaleiro dos ataques de seu tio. Porém, a revelação de que Berthalda é a filha perdida do pescador e o sentimento cada vez mais forte de que *Undine* não pertence ao mundo humano faz com que Huldbrand se aproxime de Berthalda e se afaste cada vez mais de *Undine*, até o momento em que esta se vê obrigada a deixá-lo. No dia em que Huldbrand e Berthalda se

casam, Undine cumpre com a lei dos espíritos aquáticos que a obriga a tirar a vida do esposo infiel, dando-lhe o beijo de morte, apesar de ainda amá-lo. Em seu velório, ela se transforma em uma fonte de água e envolve para sempre seu amado.

Muitos dos elementos ressaltados no comentário sobre *Il corvo* de Gozzi estão presentes no conto de Fouqué. Assim como na história de Millo e Jennaro, há em *Undine* um “destino misterioso” que liga todos os eventos e personagens e que não pode ser explicado racionalmente. Apesar de o mistério da origem de Undine e do desaparecimento de Berthalda ser revelado, permanece até o final o enigma acerca daquilo que conduz o desenrolar dos fatos e acerca da essência dos seres espirituais que a todo tempo se confundem com a esfera humana.

Fouqué teria partido da obra de Paracelso *Liber de nymphis, sylphis pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus* (1591) [Livro sobre ninfas, sílfides, anões, salamandras e outros espíritos], em que ele descreve e categoriza os “espíritos elementares”, cada um habitante de um elemento natural (a água, o ar, a terra e o fogo). Entre os espíritos do elemento água existiriam as “Undinen”, espíritos femininos que buscariam uma alma por meio da união matrimonial com um humano. Esses seres, que podem ser entendidos como personificações da natureza, estão presentes na mitologia de diversos povos, em resposta ao mistério acerca de sua essência.

Na visão romântica, seria por meio da “sensibilidade e da capacidade imaginativa” que o homem poderia compreender o “significado profundo” da natureza (VOLOBUEF, 1999, p. 121). Sua personificação na literatura revela mais do que a busca por compreendê-la, mas principalmente a busca por compreender a interioridade humana em sua relação com ela. No conto de Fouqué, essa relação é de conflito: natureza e homem se encontram apartados pelos ditames sociais, pelas regras da civilização que os impedem de acessar sua “sensibilidade”. Natureza e civilização são postas como dois polos que, apesar de conviverem, se revelam incompatíveis.

Se as ações de *Undine*, cujo nome provém da palavra latina unda (onda), em um primeiro momento são marcadas pela rebeldia, impetuosidade e indisciplina, identificando-se com o aspecto indomável da água, após a concretização de seu amor por Huldbrand suas principais características passam a ser a afabilidade e o altruísmo, incorporando a natureza em seu lado mais elevado, ou ainda, a verdadeira “essência” do que significa ser humano. Mesmo após o casamento, ela não se deixa submeter às regras sociais, conservando sua ingenuidade e espontaneidade. Berthalda, por sua vez, representa o polo oposto: a frieza das relações sociais, os interesses mesquinhos, a vaidade e o orgulho. Huldbrand

hesita entre essas posturas opostas. Segundo Volobuef (2005, p. 15), mais do que um dilema amoroso, trata-se da decisão pela “sujeição às imposições sociais (...)” ou pelo desenvolvimento de “uma esfera mais intimista, na qual prevaleceriam os valores verdadeiramente humanos”. Dessa forma, haveria em Undine uma “apologia da Natureza” que estaria ligada à crítica do autor “às convenções sociais e ao rigor hierárquico que teriam, a seu ver, empedernido o homem, privando-o do prazer diante das coisas simples e verdadeiras” (VOLOBUEF, 2005, p. 13).

Portanto, assim como exigia Ludwig, o fantástico e maravilhoso no conto de Fouqué vão muito além do enredo, porquanto por meio dele se revela a busca pela “verdade profunda” a partir da reflexão sobre o ser humano moderno, dividido entre sua essência espiritual (ou “romântica”) e as aparências da “vida comum”. As atitudes de Undine após o desdém de seu esposo expressam o “autossacrifício” e a nobreza de coração, apontados no diálogo entre poeta e compositor como elementos do enredo de uma “ópera romântica”. Já Berthalda, voltada para os interesses mundanos relacionados principalmente à preocupação com status social, está presa na mesma “vida estreita e mesquinha” criticada por Hoffmann tanto em sua literatura quanto em sua reflexão sobre música.

Da mesma forma como em Fouqué a postura de Berthalda é oposta à natureza, em Hoffmann ela é oposta à música. O confronto entre o artista, que vê na música um meio de transcendência, e a existência frívola do filisteu ou aristocrata — presente em obras como Kreisleriana e Kater Murr — se materializa na ópera por meio do conflito vivenciado por Huldbrand, dividido entre uma existência de liberdade e naturalidade e outra de rigidez e enquadramento social.

Não é por acaso que encontramos em diversas obras de Hoffmann a ideia de íntima relação entre a música e a natureza. Em “Gedanken über den hohen Wert der Musik” [Reflexões sobre o elevado valor da música], por exemplo, a música é tida como “o misterioso sânscrito da natureza, pronunciado em sons”. Ela levaria o ser humano “de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Ísis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes escutados, mas ainda assim compreensíveis” (HOFFMANN, 2006, p. 49).

A visão de que a música seria um caminho para o desvendamento dos mistérios da natureza remonta à reflexão do primeiro Romantismo sobre as relações entre natureza e arte, ambas entendidas como “formas de expressão do absoluto” (VOLOBUEF, 1999, p. 120). Semelhante à ideia expressa na defesa da música instrumental, a música permite não a representação mimética da natureza em seu aspecto exterior, mas sim a revelação de sua essência, como explica Kremer (2007, p. 66): no en-

tendimento romântico, a música seria capaz, “sem o desvio pela razão, de concretizar o segredo da natureza de forma direta (...). A essência invisível da natureza se revela diretamente na música, pois ela se torna audível como movimento”.

Tendo em vista a profunda ligação entre música e natureza, a escolha de *Undine* pode indicar a busca pela unidade entre música e drama. Mesmo que Hoffmann não tenha mencionado especificamente a natureza como elemento de uma ópera romântica, ela já aparece em posição de destaque em sua ópera *Aurora*, composta um ano antes do início da elaboração de *Undine*. Porém, enquanto *Aurora* se baseia em uma história da mitologia grega e, portanto, se aproxima mais da matéria presente nas óperas sérias de Gluck, *Undine* parte de um conto moderno de caráter nacional, em que a oposição entre natureza e civilização, entre ideal e real, assume um papel preponderante.

A comparação do libreto com o conto revela que o conflito entre esfera dos espíritos e dos humanos é um aspecto ressaltado na ópera, principalmente pela forma como age Kühleborn, que se coloca veementemente contra a união de Undine e Huldbrand. No conto, porém, o tio de Undine não se opõe ao seu casamento e somente mostra a intenção de protegê-la dos perigos que ameaçam sua felicidade. Após o casal partir para a cidade, Kühleborn, ao ter recusada sua oferta de escolta pela floresta, pede o seguinte a Huldbrand: “Cavaleiro célere, cavaleiro robusto, não estou encolerizado, não vou me zangar. Mas proteja sempre tão bem como agora sua sedutora mulherzinha, robusto cavaleiro de sangue feroso!” (LA MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 82. Trad. Karin Volobuef).

Na ópera, por sua vez, há desde o primeiro ato forte oposição de Kühleborn não somente ao casamento, mas à espécie humana. Na cena em que o coro de espíritos aquáticos causa a inundação (“Und Wogenlieder”), Kühleborn já alerta Undine dos perigos que ela corre ao se juntar com os humanos, em um prenúncio do que haveria de ocorrer no terceiro ato: “Wechselnder sind Menschensöhne” / “hüte dich” [mais instáveis são os filhos do homem / cuide-se] (HOFFMANN; LA MOTTE-FOUQUÉ, 1906, p. 36). No final do primeiro ato, Kühleborn reafirma sua aversão aos humanos: “Ihr Menschlein keck und unbedacht” [humanozinhos atrevidos e insensatos]. Ao mesmo tempo, os humanos se opõem aos espíritos: “wir trotzen kühn der Feinde Macht” [nós desafiamos, audazes, o poder do inimigo] (idem, p. 89). Essa postura de Kühleborn se mantém durante o segundo ato e se intensifica no terceiro, com a infidelidade de Huldbrand.

É na análise do modo como Hoffmann opera com a forma do Singspiel, caracterizada pela discrepância decorrente da alternância entre diálogo e números cantados, que poderemos apreciar a extensão da influência

de seus ideais estéticos na estrutura de *Undine*. Com origem na peça sacra falada entremeada por canções e, posteriormente, sofrendo diversas influências da ópera-comique, o Singspiel era basicamente uma peça de teatro com números musicais intercalados. Apesar de não conter especificações rígidas quanto a sua temática, é comum no Singspiel o tratamento de situações do cotidiano em um registro cômico, em oposição aos temas mitológicos e históricos da ópera seria. Além disso, a música é mais simples, marcada por ritmos de dança e melodias de caráter folclórico e popular (cf. COELHO, 2011, p. 67).

Considerando as críticas de Hoffmann às óperas de sua época, bem como seu ideal de “ópera romântica”, vemos que essas características típicas do *Singspiel*, tanto em relação à estrutura díspar quanto à temática do cotidiano, dificilmente poderiam ser adotadas pelo compositor sem algum desconforto ou mesmo sem a tentativa de suplantá-las. Segundo Dahlhaus e Miller (2007, p. 227), em *Aurora* teria havido a busca por “romantizar” o conteúdo e a forma do *Singspiel*, por meio de um novo tratamento dado ao diálogo, com a paralelização de fala e música. Também o coro teria sido alvo de inovações, com a tentativa de inseri-lo em uma relação mais profunda com a ação.

Porém, segundo os autores (DAHLHAUS; MILLER, 2007, p. 267), em *Undine* as inovações teriam sido menores. Isso já estaria indicado na designação *Zauberoper*, em vez de *romantische Oper*, cujo motivo estaria na própria matéria de seu modelo literário: “O conto [*Märchen*] de Fouqué exige outra atitude da música, uma atitude mais popular do que a romantização do mito antigo” e desde o início teria estado claro para Hoffmann que “ele iria conceber sua ópera segundo o modelo vienense de ‘*Volksmärchen*’ [conto popular] ou ‘*Zauberoper*’ [ópera mágica] e, correspondentemente, daria um papel importante à forma simples do ‘*Lied*’ [canção] e do canto” (idem, p. 265).

De fato, verifica-se em diversas partes de *Undine* a forma popular do *Lied* (ou *Volkslied*) e o uso de melodias mais simples, típicas do *Singspiel*: no primeiro ato, a *Romanze* do pescador (“*Wir weinten still*” [nós chorávamos em silêncio]); o “arioso” de Undine (“*Dann bleibe bei uns wohnen*” [então, more aqui conosco]); o dueto de Berthalda e Huldbrand no final do segundo ato (“*Wie, darf ich’s wagen*” [como, posso ousar?]); e o terceto do pescador, sua esposa e Undine no terceiro ato (“*Das Wassermädchen im kühlen Schimmer*” [a menina da água em frio vislumbre]). Do uso da forma fechada e repetitiva do *Lied* decorre, naturalmente, a separação mais nítida entre música e fala, visível já no início do primeiro ato. Porém, como veremos, a análise da relação entre música e desenvolvimento da ação, como também da distribuição das partes faladas e cantadas na

estrutura geral da ópera revela a tentativa de Hoffmann de adequar a forma do *Singspiel* aos seus ideais estéticos.

Nos três atos há números musicais mais ou menos fechados, entremeados por diálogos falados, e pelo menos uma grande seção inteiramente musical, com música instrumental e canto, chamada no libreto de “cenas” [*Szenen*]. É justamente nessas “cenas” que ocorre o desenvolvimento da ação, enquanto os diálogos parecem ter a função principal de explicar e dar detalhes do enredo, geralmente relacionados a acontecimentos anteriores. Semelhante às cenas, também o *finale* de cada ato apresenta o desenvolvimento contínuo da ação por meio da música. Assim, Hoffmann parece associar elementos do *Musikdrama* [*drama musical*] à forma do *Singspiel* na criação de sua “ópera romântica”.

O primeiro ato se inicia com um número musical: Huldbrand está junto aos pais de Undine, todos aflitos pelo desaparecimento da jovem (“Ach, Undine” [Ah, Undine]). A música é cortada pela fala do pescador, que explica a Huldbrand sobre a frequência das fugas de Undine e, em seguida, lhe conta sobre a perda da filha e como Undine chegou à família. Nesse diálogo (HOFFMANN; LA MOTTE-FOUQUÉ, 1906, p. 20) são ainda dadas explicações do passado de Huldbrand, de como ele chegara ali e de sua relação com Berthalda (“Höfliche Rittersitte und weiter nichts”; [costume cortês de cavaleiro e nada mais]). Uma descrição mais detalhada e sentimental do aparecimento de Undine é oferecida por meio da música, com a Romanze do pescador (“Wir weinten still” [nós chorávamos em silêncio]; p. 21).

Depois dessa introdução, imediatamente após o solo do pescador, se inicia uma grande “cena” (p. 25), com tal fluidez que ela se confunde com o final do número anterior: após Huldbrand pedir para o pescador contar mais sobre Undine, ele retoma a mesma melodia de sua *Romanze*, porém não mais cantando sobre Undine, mas sobre a agitação das ondas do lago. Exatamente nesse momento entra o coro de espíritos aquáticos (“Sie wachen auf, sie schäumen kühn” [eles acordam, espumam audazmente]), descrevendo o que ocorre com as águas, não somente por meio das palavras, mas também pela música, junto com a orquestra. A partir de então se dá início a um dos eventos mais importantes desse ato, o que ocorre ainda na mesma “cena”, ou seja, sem a interrupção da música.

Após o trio (Huldbrand, pescador e esposa), entram em cena Kühleborn e Undine (p. 32) com o mesmo acompanhamento do coro. Revela-se o conflito entre os dois e ficamos sabendo que Undine é a verdadeira causadora do tormento das águas. Com a saída de Kühleborn, convencido pela sobrinha, Huldbrand chega com dificuldade até ela e declara seu amor e devoção, em um dueto cuja melodia se diferencia do restante

pelo caráter mais popular, próprio do *Lied* (“Nun sollst du mir erzählen” [agora você deve me contar]; p. 47). Entretanto, ele também colabora para o desenvolvimento da ação, visto que é através dele que Huldbrand desmente às suspeitas de Undine quanto a um suposto noivado com Berthalda e a pede em casamento. A cena termina com a volta dos dois para a cabana (“Wir gehen vergnügt nach Hause” [nós voltamos alegres para casa]; p. 55) e com o aviso de Kühleborn (“nehmt euch in acht” [prestem atenção]; p. 57).

Portanto, o desenvolvimento da ação não se dá por meio de diálogos falados, mas sim da música, embora possa ocorrer de números relativamente fechados estarem inseridos nas “cenas”. Porém, logo em seguida, essa longa seção musical é interrompida pela fala. Números musicais se intercalam com diálogos e a continuidade da música é retomada somente no *finale*. Novamente, a ação se desenvolve a partir do canto: Undine revela a Huldbrand a lei de fidelidade (“Aber nun halte die Treue” [mas agora permaneça fiel]; p. 80), Huldbrand jura permanecer sempre fiel (“endlos in ewiger Treu”), os dois se despedem dos pais (“Lebt wohl denn, ihr Lieben” [fiquem bem, então, queridos]; p. 84), Kühleborn oferece escolta na viagem (“Wie ich höre, gibt’s ‘ne Reise” [pelo que escutei, há uma viagem]; p. 85) e o casal parte reafirmando a coragem frente aos percalços (“Fort dann” [avante, então]; p. 87).

A mesma estrutura se repete no segundo ato. Após a alternância entre diálogos e números musicais, com a inserção de uma “cena” de menores proporções (“Undine, komm heran” [Undine, venha cá]; p. 98), uma grande “cena” se inicia e ocupa uma parte significativa desse ato (“Flöten und Harfen und Geigen erklingen” [flautas, harpas e violinos soam]; p. 109). Trata-se da festa de Berthalda, ocasião em que se revela sua origem, ou seja, um dos pontos cruciais de toda a ópera. Assim como na “cena” do ato anterior, observamos a participação do coro na ação, atuando como convidados da festa. Toda a ação se desenrola por meio da música, até mesmo quando parece que haverá a quebra de sua continuidade: o duque, pai de Berthalda, pede para que Undine cante uma canção, dando a entender que a ação será interrompida e dará lugar a uma ária motivada por ela, mas sem relação com o drama. Porém, Undine canta sobre a história de Berthalda e é através dessa canção que ela faz a revelação de seus pais verdadeiros. Tudo o que se desenrola depois (a indignação de Berthalda, a busca por uma prova, a confirmação por meio de uma marca de nascença) é realizado musicalmente, embora seja usado em alguns momentos o recitativo (“Verstört ihr mein heitres Fest” [perturbam minha festa alegre]; p. 126).

O *finale* do segundo ato (“Kühlend die Schatten” [esfriando as som-

bras]; p. 154), mais ainda do que no primeiro, desenvolve uma parte importante do drama: a ofensa de Huldbrand junto à margem do rio e a consequente fuga de Undine. Percebe-se, portanto, que no segundo ato o uso de diálogos e números fechados é mais reduzido. Como no primeiro ato, os diálogos parecem ter a função de explicar fatos que não são possíveis de serem apresentados detalhadamente no drama, enquanto os principais eventos são apresentados nas “cenas” ou no *finale* de cada ato.

Entretanto, no terceiro ato a configuração é outra. Não há nenhuma “cena” com a mesma proporção e de mesma importância que as descritas acima. Percebe-se maior uso do diálogo, permeado por duetos e trios que não desenvolvem tanto a ação, mas tratam de conflitos internos e outros aspectos subjetivos das personagens. É somente no *finale* que a ação volta a ser desenvolvida continuamente por meio da música, abrangendo a festa de casamento e a morte de Huldbrand por meio do beijo de Undine (“Wir essen und trinken im Grünen” [nós comemos e bebemos na natureza]; p. 216). Haveria um motivo por detrás dessa mudança? Essa questão suscita outra, relacionada à utilização dos diálogos: além da função de explicar situações do passado e dar detalhes do enredo, teria a fala outra motivação, haja vista o contraste estabelecido com a música?

Se Hoffmann acreditava que a música era uma linguagem mais elevada, própria do reino espiritual romântico, o fato de suas óperas românticas possuírem diálogos falados causa estranhamento e nos leva a uma primeira conclusão de que isso provavelmente se deve somente ao hábito, como explica o próprio autor, e não a suas convicções estéticas. Entretanto, como aponta Dahlhaus e Miller (2007, p. 217), suas reflexões sobre música instrumental não teriam levado à recusa da fala na ópera, mas, ao contrário, a uma preferência de seu uso como forma de manter a música fora das intrigas mundanas. Nos dramas musicais de Gluck, o caráter elevado da matéria clássica permitiria que música e drama estivessem unidos do começo ao fim da ópera. Porém, o mesmo não poderia ocorrer nos “*Singspiele* burgueses”, em que a linguagem da esfera superior não deveria se unir aos acontecimentos da “vida mesquinha” do burguês.

Como vimos, é por esse motivo que Hoffmann estabelece que a matéria de uma “verdadeira ópera” devesse ser o fantástico, a revelação de seres superiores, oriundos da mesma esfera espiritual de que provém a música. Se a música deve nascer da palavra e se unir intimamente ao drama, toda a matéria da ópera deveria ser elevada. Mas não seria em *Undine* justamente a oposição entre espiritual e mundano, entre natureza e civilização, o fulcro do drama? Essas considerações nos levam à hipótese de que a disposição da música e da fala nessa ópera não tenha

sido aleatória, mas sim motivada pelas convicções de Hoffmann acerca do caráter espiritual da música.

Já que música e natureza compartilham da mesma essência espiritual, a música seria muito mais natural do que a fala. Essa ideia encontra-se na crítica a uma coletânea de libretos de Kotzebue, em que Hoffmann rebate a ideia do libretista de que o canto precisaria ser motivado pela ação, já que era visto como “não natural”. Para Hoffmann (1967, p. 260), a naturalidade no teatro e a ilusão decorrente estaria relacionada a certa “verdade poética interior que prende o espectador de forma irresistível”, e essa verdade poética proviria da “essência mais íntima da poesia” e, no caso da ópera, da essência da música: “(...) a ópera, em que domina a música, a língua de um reino superior, é muitas vezes muito mais natural, no sentido correto da palavra, do que uma peça que trata de coisas comuns, em uma forma comum”.

Em *Undine*, a oposição entre música e fala se estabelece simultaneamente à oposição entre natureza e civilização, já presente no conto de Fouqué, de forma a complementá-la e realçá-la. Isso fica evidente ao analisarmos a distribuição das falas às personagens: em toda a ópera, Kühleborn e os outros espíritos se expressam por meio do canto, nunca pela fala, que é restrita aos personagens humanos. Já *Undine*, inserida entre a esfera espiritual e mundana, participa dos diálogos dos humanos, mas ao se dirigir a algum outro espírito sempre recorre à música.

A forma como música e fala se alternam no primeiro ato também corroboram a ideia de íntima ligação entre música e natureza. Seu início ocorre na cabana, onde se encontram somente humanos (Huldbrand, o pescador e sua esposa). Ali, os dois números musicais (ambos sobre *Undine*) são cortados em diversos momentos pelo diálogo. Porém basta a ação se transferir para fora da cabana, ou seja, para natureza, para que então cesse a interrupção da música. A grande “cena” que se desenrola às margens do lago revoltado em nenhum momento é cortada pela fala. Todos, inclusive os humanos, mantêm a música como forma de expressão. Imediatamente após a volta para a cabana, o diálogo entre o padre e a esposa do pescador interrompe essa atuação contínua da música. Durante todo tempo em que a ação é desenvolvida no interior da casa, há a alternância entre música e fala. A cerimônia de casamento (“*Euch segne der, der einzig segnen kann* [a vós abençoa o único que pode abençoar]; p. 61), com o aparecimento de Kühleborn na janela, é realizado inteiramente por meio da música, porém sua conclusão dá lugar mais uma vez ao diálogo. No *finale*, com a transferência da ação novamente para a natureza, a música volta a sua participação contínua.

Na primeira parte do segundo ato verifica-se uma configuração se-

melhante na relação entre música, fala e drama. O *duettino* de Berthalda e Undine (“Abendlüftchen schweben” [arzinho da noite move-se]; p. 94) ocorre em uma praça com árvores e, no centro, uma fonte de água, perto da qual as duas cantam sobre a beleza da natureza. Porém Undine não está mais no afastado promontório em contato direto com a natureza, mas sim na cidade, inserida nas regras sociais da civilização, e talvez por esse motivo o canto não seja contínuo, mas sim interrompido pelo diálogo. Quando Kühleborn entra em cena (“Undine, komm heran” [Undine, venha cá]; p. 98), o diálogo é substituído imediatamente pela música instrumental, porém cortada em seguida pela fala de Berthalda, que indaga quem é a estranha figura. Berthalda só retorna a se expressar pela música ao se voltar novamente para a natureza, no segundo *duettino* com Undine (“Rauscht, ihr grünen Bäumen” [murmurem, verdes árvores]; p. 103).

Embora sem nenhum elemento da natureza além da presença de Undine, o conflito que se dá entre as personagens humanas na “cena” da festa no segundo ato não tem como causa nenhuma “intriga mundana”, mas sim a própria ação do “destino” ou dos “seres superiores” nas vidas dos homens. Trata-se de uma das cenas mais dramáticas da ópera e, portanto, é realizada por meio da música. Curiosamente, no momento em que percebe a crueldade de Berthalda, Undine passa do canto para o recitativo, expressando a decepção com os humanos (“ihr Menschen, ich versteh’ euch nicht” [humanos, não entendo vocês]; p. 126). Após o diálogo entre Berthalda e Huldbrand, indicando o início de sua infidelidade, a continuidade da ação pela música é retomada no *finale* às margens do rio.

Como mencionado, o terceiro ato é caracterizado por uma alternância mais frequente entre música e fala. Além do fato de a ação se desenrolar quase sempre em ambientes internos, um aspecto marcante desse ato é o distanciamento de Undine da esfera humana. Ela não mais participa de nenhum dos diálogos e se expressa exclusivamente pelo canto, reforçando seu pertencimento à esfera espiritual. É também nesse ato que se estabelece o conflito de Huldbrand, dividido entre Undine e Berthalda. Esse conflito se materializa no monólogo (falado) de Huldbrand, localizado após o trio de Berthalda, Huldbrand e Kühleborn (“So gilt mir wirklich denn dein Lieben! [é mesmo tão importante para mim teu amor]”, p. 187). A partir da alternância contínua entre fala e música instrumental, verifica-se claramente nesse monólogo a correspondência entre o dilema vivido por Huldbrand e a oposição entre música e fala.

O monólogo se inicia com a fala “Was soll aus mir werden” [o que será de mim?] (p. 195). Imediatamente depois, entra uma seção de três compassos tocada pela orquestra: trata-se do tema do dueto com Berthalda, que acabara de ocorrer (“So gilt mir wirklich”). A recapitulação

da paixão por Berthalda é interrompida pelos pensamentos conflitantes de Huldbrand (“Die Liebe lockt mich gaukelnd über die Oberfläche der Erde fort, und eben auch die Liebe streckt von unten sehrende Totenarme nach mir aus” [o amor me prende dissimuladamente sobre a superfície da terra e também o amor estende até mim desejosos braços mortos vindos debaixo]). Em seguida, a orquestra recapitula outro tema, relacionado às ameaças de morte feitas pela esfera espiritual. Isso leva Huldbrand a concluir: “Ach die Unterirdische ist doch wohl die rechte!” [o subterrâneo é mesmo o certo!].

É então que a orquestra evoca um tema do dueto com Undine, presente no finale do segundo ato, em que ela revela que precisará ir embora (“oh weh was hast du angerichtet” [oh, o que você fez?]; p. 166) e lhe lembra da promessa de fidelidade, prometendo estar sempre com ele (“weinend halt’ ich fest an dir” [chorando, me prendo a você]; p. 167). Justamente com a lembrança do amor de Undine, por meio da música instrumental, Huldbrand fala simultaneamente à música (“Sie flutet bisweilen so tönend herauf” [às vezes ela flui até mim tão soante). Portanto, no momento em que Huldbrand parece reavivar seu amor por Undine e ter a sensação de sua presença há a paralelização da música e fala, o que não ocorre em nenhum outro ponto da ópera. Porém, essa lembrança dura pouco: a música cessa, Huldbrand refuta a lembrança (“Still! Lass ab von den Träumereien!” [Silêncio! Deixe os devaneios!]; p. 196) e o tema de Berthalda volta a ser tocado pela orquestra. Sem a presença da música, Huldbrand encerra, momentaneamente, seu conflito: “Berthalda ist meine rechte Braut. Alles andre nur Gaukelspiel” [Berthalda é a noiva certa para mim. Todo o resto, apenas ilusão]; p. 196).

Assim, a análise de *Undine* parece confirmar nossa hipótese de que a organização da música e da fala nessa ópera é feita de acordo com o desenvolvimento do drama e com as ideias de Hoffmann acerca da essência espiritual da música. Da mesma forma como a esfera mundana se confronta com a esfera espiritual da natureza, a linguagem comum dos humanos é contrastada com a sublime linguagem do reino romântico. Logo, por trás da apologia da natureza se estabelece, com a transposição de *Undine* para a ópera, uma apologia da música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de que a música deveria nascer diretamente da poesia levou Hoffmann a defender em seus escritos críticos e em *Der Dichter und der Komponist* a necessidade de libretos adequados, que permitam essa ligação com a música. Smith (1970, p. 249) comenta que a qualidade

poética dos libretos alemães era baixa e o libreto de *Undine* de Hoffmann e Fouqué teria sido uma exceção. Porém, para Hoffmann, o essencial no libreto não estaria tanto nas palavras, mas sim no drama, que deveria conter a “verdade poética” do “reino espiritual” cuja linguagem é a música. Em *Undine*, a exigência da temática do fantástico se expressa no protagonismo da natureza, o que seria um importante elemento na tradição alemã de ópera romântica: tanto em *Der Freischütz*, de Weber, quanto em *Hans Heiling*, de Marschner, a natureza não é pano de fundo, mas sim “verdadeiro protagonista da ação” (COELHO, 2011, p. 165).

Também o desenvolvimento contínuo da ação, sem as interrupções pelas árias, é uma das exigências na criação de uma “ópera romântica”. A estrutura do *Singspiel*, que ressalta ainda mais a divisão entre ação e música, é modelada em *Undine* de tal modo a incorporar longas seções musicais, em que a ação se desenvolve por meio da música. Além disso, os números musicais, entremeados por diálogos, não consistem em digressões ou desvios do drama, mas contribuem também para seu desdobramento.

Essa busca por ampliar as possibilidades do *Singspiel* — seja pela substituição dos números musicais por unidades maiores, seja pelo alongamento do finale, seja pela expansão do papel da orquestra — seria uma tendência na ópera romântica (idem, p. 168). Dessa forma, aquilo que foi realizado na tradição romântica alemã revela muitas semelhanças com os ideais de Hoffmann acerca da “verdadeira ópera”, como também com *Undine*. Scher (2004a, p. 380) chega até mesmo a indicar a possibilidade de estabelecer uma linha de tradição de ópera romântica entre Hoffmann, Carl Weber e Richard Wagner, uma tradição que iria de *Undine* a *Lohengrin* (1850). A questão de unidade entre música e drama defendida por Hoffmann também seria essencial nas obras posteriores de Wagner que, devido à superação definitiva do *Singspiel*, pôde chegar ao ápice dessa integração com a realização do *Gesamtkunstwerk*.

Hoffmann, por sua vez, consegue estabelecer a unidade entre drama e música ao escolher uma temática que trata da oposição entre mundano e espiritual, adequando a forma heterogênea do *Singspiel* a favor dessa unidade, a partir da ordenação consciente da fala e da música. Portanto, esse aspecto fundamental do drama realiza-se na música, mesmo em forma de ausência. Por fim, podemos concluir que, tanto nas reflexões de Hoffmann sobre música quanto na criação de *Undine* como ópera romântica, o que está em jogo é menos a concretização de um ideal do que a expressão do conflito entre real e ideal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLROGGEN, Gerhard. "Das musikalische Werk: Musikalische Schriften und Rezensionen". In: Kremer, Detlef (org.). *E. T. A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. De Gryuter, 2009, pp. 413-424.

CANNON, Robert. *Cambridge introductions to music: Opera*. New York: Cambridge University Press, 2012.

CHARLTON, David (ed.). *E.T.A. Hoffmann's musical writings: Kreisleriana, The poet and the composer, music criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

DAHLHAUS, Carl; Miller, Norbert. *Europäische Romantik in der Musik. Oper und symphonischer Stil 1800-1850. Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

HOFFMANN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

HOFFMANN, E. T. A. "Der Dichter und der Komponist". In: *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001.

HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik. Nachlese*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

HOFFMANN, E. T. A.; La Motte-Fouqué, Friedrich de. *Undine. Zauberoper in drei Akten*. Leipzig: C. F. Peters, 1906.

KOHLHASE, Thomas. "'Undine' von Fouqué und Hoffmann: Bemerkungen zur Partitur und ihrer Edition". In: Dürr, Walter et al. *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 247-256.

KREMER, Detlef. *Romantik*. Berlin: J.B. Metzler, 2007.

LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. *Ondina*. Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Landy Editora, 2005.

PIKULIK, Lothar. *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*. München: C. H. Beck, 2000.

SCHER, Steven Paul. "Hoffmann, Weber, Wagner: The birth of romantic opera from the spirit of literature?". In: Bernhart, Walter; Werner, Wolf (ed.). *Essays on literature and music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. New York: Rodopi, 2004a, pp. 367-385.

SCHER, Steven Paul. "Hoffmanns Der Dichter und der Komponist: Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion". In: Bernhart, Walter; Werner, Wolf (ed.). *Essays on literature and music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. New York: Rodopi, 2004b, pp. 461-470.

SMITH, Patrick J. *The tenth muse. A historical study of the opera libretto*. New York: Knopf, 1970.

VIDEIRA, Mário. *A linguagem do inefável. música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese de doutorado. FFLCH, 2009.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção no romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

VOLOBUEF, Karin. "Introdução". In: La Motte-Fouqué, Friedrich de. *Ondina*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

BEATRIZ TERRERI STERVID (USP) – Desenvolveu entre 2018 e 2020 trabalho de mestrado sobre a coletânea *Kreiseriana* do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, no Programa de Língua e Literatura Alemã da USP. Ensaio apresentado à disciplina "História e Teoria do Libreto: Entre Literatura e Música", ministrada pelos professores Jorge Mattos Brito de Almeida e Helmut Paul Erich Galle, no segundo semestre de 2019. Contato: beatrizstervid@gmail.com

“MEU CORAÇÃO, NAQUELAS LEMBRANÇAS...”: TENTATIVA DE CATARSE NO RELATO TESTEMUNHAL DE RIOBALDO

— ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA

RESUMO

Este ensaio pretende analisar as memórias de Riobaldo, protagonista de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, como um relato de teor testemunhal, que se estabelece como uma “topografia da memória” (SELLIGMANN-SILVA, 2019), consequência de uma rememoração exaustiva, sofrida e (re)construída em muitas camadas, como forma de superação das marcas do trauma de suas travessias. Mesmo que diante de um testemunho ficcional, o relato extrapola os sentidos da memória individual para a coletiva, adquirindo também caráter histórico. Nos relatos da memória desse narrador problemático, cindido de experiências traumáticas, reconhece-se um labor discursivo testemunhal, que se aproxima dos verificados nas escritas de si dos testemunhos das grandes tragédias da humanidade. Partindo dos conceitos benjaminianos sobre memória e experiência, pretende-se aludir aos modos como Rosa atualiza a ideia de rememoração, perpassando a transmissão da sabedoria pela contação de Riobaldo para a elaboração de uma memória traumática do sertão, a partir de um complexo processo de revisitação de experiências frente a situações-limite, que têm, por fim, a catarse.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; Testemunho; Memória; Experiência; Trauma; Catarse.

ABSTRACT

This essay aims to analyze the memories of Riobaldo, protagonist of The Devil to Pay in the Backlands, by Guimarães Rosa, as a testimonial account, established as a “topography of memory” (SELLIGMANN-SILVA, 2009), a consequence of an exhaustive remembrance, suffered and (re)constructed in many layers, as a way to overcome the trauma marks of their crossings. Even if faced with a fictional testimony, the story goes beyond the meanings of the individual to the collective memory, also acquiring a historical character. In the reports of the memory of this problematic narrator, split from traumatic experiences, a testimonial discursive work is recognized, which approaches those verified in the writings of himself of the testimonies of the great tragedies of humanity. Based on Benjamin’s concepts of memory and experience, it is intended to allude to the ways in which Rosa updates the idea of remembrance, passing through the transmission of wisdom, through Riobaldo’s account, for the elaboration of a traumatic memory of the sertão, starting from a complex process of revisiting experiences in the face of extreme situations, which ultimately have catharsis.

Keywords: The Devil to Pay in the Backlands; Testimony; Memory; Experience; Trauma; Catharsis.

[1] O presente ensaio começou a ser escrito para a disciplina "Sobre 'O Narrador' de Walter Benjamin" sob a supervisão do Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Jr., no primeiro semestre de 2018. Nessa primeira etapa trabalhei os conceitos benjaminianos buscando compreender o registro de uma memória coletiva a partir da experiência individual de Riobaldo. Um ano depois, para a disciplina "Aspectos da Relação entre Narrativa e Memória na Contemporaneidade", ministrada pela Profª. Dra. Andrea Hossne Saad, retomei o mesmo texto, ampliando a investigação das memórias de Riobaldo, não só como memória histórica, mas como uma elaboração dos traumas e da violência vividos no sertão. Optei por publicar essa última versão.

[2] A civilização moderna concebida com o advento da Revolução Industrial e as guerras que lhe sucederam, representada pelo "espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, a dominação burocrática — [que] são inseparáveis do aparecimento do 'espírito do capitalismo.'" (SAYRE; LÖWY, 2015, pp.38-39).

[3] Citando Nerval em *As Quimeras*.

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.

JORGE LUIS BORGES

Pois a memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação.

Hanna Arendt

INTRODUÇÃO¹

A “Era da Catástrofe”: assim o historiador Eric Hobsbawm define o “curto” século que compreende o período de 1914 até o fim da era soviética. Se, por um lado, o período representa avanços técnico-científicos nunca vistos outrora e que viriam a impulsionar grandes mudanças —para o bem e para o mal —, por outro, é tido como marco de insólitas tragédias: fome, guerras, perseguições (políticas, religiosas, étnicas) e um genocídio sistemático até hoje inexplicável, do ponto de vista racional.

Diante desse cenário, como uma das mais terríveis experiências da história universal, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), período “sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (LUKÁCS, 2015, p. 8), surgem alguns dos trabalhos críticos mais importantes no tocante à conjunção entre literatura e sociedade, ou dos reflexos da segunda na configuração do indivíduo, a substância do romance burguês. Com o sentimento de “uma desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela” (BENJAMIN, 2016, p. 125), frente à certeza da impossibilidade da realização dos valores individuais, trabalhos de Georg Lukács e de Walter Benjamin, entre outros, aparecem como substratos da perda da experiência pela sua aniquilação. Com tão importantes trabalhos, surgem caminhos que tentam provar os reflexos do mundo “real” no campo ideológico, a partir do romance enquanto forma.

Na literatura, de frente ao evidente mal-estar na civilização europeia, das crises de valores tradicionais e da vida social, surge uma escrita decadentista, que enfatiza a dissolução do sujeito. Desse modo, na tentativa de dissipar a angústia existencial que assola o indivíduo diante de um mundo que desconhece² —, a temática da formação da individualidade do herói, dito, agora, problemático, ganha as páginas dos romances. A figura do protagonista romanesco passa a ser representada na contracorrente da modernidade, pela iluminação da “dupla luz da estrela da Revolta e do ‘sol negro da Melancolia’” (SAYRE; LÖWY, 2015, pp. 38-39)³, elucidando as contradições de um indivíduo frente à consciência da cisão do mundo e da fragilidade dos seres. Assim, a sociedade burguesa, que lia sobre si nos jornais, passou a ver-se refletida também na ficção, porque apoiado em uma determinada concepção de mundo, e representada a partir de determinados estilos, o artista passa a

dar vazão à relação e influência recíproca entre ele e a sociedade.

Frente a esse novo cenário caótico, o homem — como um mero acessório — enxerga uma realidade invertida, capturando apenas o que lhe é dado superficialmente. Desse modo, considerando esse contexto de inadequação, o romance, para Lukács, deveria ter, como objetivo, representar a realidade, explicá-la, buscando uma totalidade que só poderia ser encontrada em sua forma, “a forma de aventura do valor próprio da interioridade; [cujo] conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2015, p. 91).

Todavia, para Walter Benjamin, contemporâneo de Lukács, que também viveu nesse período de fragmentação, o romance, enquanto forma da modernidade, encontraria na configuração do mundo burguês elementos propícios para seu florescimento, conseguindo transpor para a forma, a prosa, as fissuras de mundo e do indivíduo em particular, mas faria isso de modo isolado e subjetivo, em detrimento da transmissão da experiência coletiva. Para ele, como uma nova forma narrativa, o romance estagna a sabedoria, já que “nem procede da tradição oral [patrimônio da poesia épica] e nem a alimenta” (BENJAMIN, 2016, p. 217)⁴. Pensando em um contraponto às formas clássicas, o filósofo defende que “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (idem).

No ensaio “Experiência e Pobreza”, de 1936, Benjamin reflete sobre o distanciamento entre o indivíduo moderno e a tradição da narrativa devido ao seu empobrecimento de experiências. Ele analisa que os homens retornavam das guerras derrotados e, por isso, emudecidos diante do horror inimaginável. Assim, não se entendiam capazes da transmissão da experiência pelo relato, não eram capazes de contar o que viveram. Entretanto, ainda que reconheça o trauma, Benjamin ressalta que esse mesmo sujeito, como construtor da história, não pode ser dela só mero observador e contemplador. Mesmo diante da barbárie e da exploração, o homem deveria reconhecer seu poder reflexivo como sujeito de ação. Já em uma de suas teses de “Sobre o conceito de história”⁵, justifica o interesse nas valorizações das memórias, já que, para ele, falar sobre o passado, articulando-o na escrita, não significa conhecê-lo como foi realmente, mas “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2016, p. 224). O filósofo não acreditava na escrita tal qual o evento aconteceu (evento positivista), mas defendia que a memória deveria ser revalorizada como uma conexão

[4] Sobre isso, ele afirma: “A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando. Mas este é um processo que vem de longe. Nada seria mais tolo do que querer vislumbrar nele um ‘fenômeno de decadência’ — muito menos ainda ‘moderno’. Ele é antes uma manifestação secundária das forças produtivas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo, ao mesmo tempo em que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia”. (BENJAMIN, 2016, p. 217)

[5] As teses foram escritas em agosto de 1939, no período do acordo de Stalin e Hitler.

ao passado, um meio de nos mantermos relacionados a ele.

Com sua crítica veemente sobre a decadência da própria sociedade, que afeta inexoravelmente a experiência individual de um homem agora solitário, que não rememora, não aconselha e não faz perpetuar sua experiência, os trabalhos de Benjamin sobre a reelaboração do luto a partir da experiência das catástrofes do século XX ganhara força, alimentando um redimensionamento da história e fazendo também aumentar o interesse pelos estudos da memória, em detrimento do modelo historicista da historiografia. Segundo Alves e Sousa, com isso, na visão do filósofo:

a articulação histórica do passado é intrinsecamente imbuída de aspectos subjetivos dos sujeitos que contam (no caso, historiadores). A criação, invenção ou fantasia acabam, por esta via, fazendo parte da história, uma vez que esta é escrita a partir de interpretações de signos, rastros, memórias... (ALVES; SOUSA, 2008, s.p.)

No entanto, por que ele defende a memória sobre a tragédia? Por que grafar também na história literária uma hecatombe dessa magnitude, em que comunidades inteiras eram resumidas a montes de cadáveres amontoados uns sobre os outros? Por que tantos filmes e livros foram produzidos sobre a “Era da Catástrofe”? Por que afinal o genocídio e as guerras tornaram-se “atraentes” como produto cultural? Como fazer coexistir horror e arte? Para Benjamin, a nova barbárie seria justamente a pobreza da experiência, resultado natural da incapacidade de troca, do emudecimento da lembrança ou da negligência com a memória dos valores da tradição, mesmo diante do choque do unimaginável.

Assim, muito mais do que privilegiar os dilemas e as incertezas de indivíduos fragmentados, representados na literatura por heróis problemáticos — que veem “[n]esses cacos de um mundo novo e em dissonância com a interioridade dos indivíduos (...) a perfeita tradução de mundo moderno” (OLIVEIRA, 2017, p. 42) —, os novos tempos permitiram o surgimento de uma valorosa forma de expressão, que não apenas representava a dissolução dos indivíduos, mas que historiografava o horror como experiência vivida, que fazia dar voz a — e quem sabe com isso curar as feridas de — sobreviventes, vítimas reais das maiores atrocidades da história, aqueles que talvez tenham personificado o sentimento de “abandono do mundo por Deus” (LUKÁCS, 2015, p. 99), fazendo a alma sofrida ser tão mais ampla que o mundo, que se perde em desilusões porque, ainda assim, se vê limitada dentro de si, no encarceramento de uma luta diária, a luta pela sobrevivência a partir da experiência traumática.

Como fruto de um período pós-barbárie, e favorecida por estudos

sobre memória e trauma, ganha espaço na escrita literária essa nova forma de manifestação do “eu”, que ficou conhecida como literatura de testemunho. Dos sobreviventes surgiu essa tentativa de narrar um evento pessoal absurdamente traumático, mas cheio de reverberações políticas, sociais e históricas. Diante do experimento do terror vivenciado, seria imaginável que as vítimas se calassem, que suprimissem o ocorrido ou, ao menos, apresentassem grande dificuldade de falar sobre a experiência com clareza de detalhes, em expor a lembrança das ações desumanizantes vividas nos campos. No mais, parecia haver um desejo, por parte da sociedade, de ignorar o ocorrido como forma de fazê-lo não ter existido, como modo de soterrar a dor e o trauma em forma de esquecimento, isolamento e ausência de reflexão.

Esse “trauma” da testemunha atua como uma constante ferida na memória (NETROVISKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). É a lembrança angustiante da experiência de uma situação-limite. Desse modo, o narrador-testemunha, oscilando entre o presente da narração e o passado da lembrança, divide-se entre a necessidade do relato, diante da possibilidade da catarse e do compartilhamento coletivo da experiência, e a impossibilidade de elaborar em palavras a experiência vivida, porque nada é capaz de dar conta desse universo aprisionado na memória. Nesse sentido, a testemunha tenta elaborar o real, “o que escapa ao simbólico, mas esta representação é sempre também apresentação da impossibilidade de se apresentar” (SELLIGMANN-SILVA, 2009, p. 131). Segundo Seligmann-Silva, em estudo sobre o trauma pós-catástrofe, o testemunho se coloca desse modo,

desde o início sob o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. (idem, 2003, p. 47)

Para Agamben (2008), Primo Levi representaria o tipo perfeito de testemunha sobrevivente, uma vez que, ao retornar para casa, “conta sem parar a todos o que lhe coube viver” (p. 26). O relato testemunhal para Levi aparece como uma condição para a sobrevivência, como se pode ver em suas próprias palavras, em *É isto um homem* (1988, p. 7): “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares”.

Entretanto, há que se considerar que, no ato incontrolável da memó-

ria, há o encontro com medos, traumas e fantasmas do passado, trazendo à superfície lembranças que muitas vezes estão camufladas no esquecimento, como negação ou como modo de não sucumbir à dor. Para muitos sobreviventes, “o melhor modo de defender-se da invasão de memórias difíceis é impedir seu ingresso, estender um cordão sanitário ao longo do limite”. Afinal, “é mais fácil vetar o ingresso a uma recordação do que dela se livrar depois de registrada” (LEVI, 2016, p. 23), assim, muitos optam por não relatar a experiência.

Todavia, para Gagnebin (2009), “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (p. 55). Ou, mais do que isso, há uma ideia de justiça que atua como força motriz por detrás do testemunho. Trata-se de um ideal de justiça que “paira como uma possibilidade de redenção: dos males, das culpas, dos pecados, como uma purificação catártica, que leva o julgado a uma nova vida” (SELLIGMANN-SILVA, 2009, pp. 131-132).

Extrapolando os sentidos desse testemunho enquanto gênero literário, Seligmann-Silva desenvolveu o conceito de “teor testemunhal”, acreditando ser preferível, ou mais produtivo, estudar traços característicos do testemunho em qualquer atividade da cultura. Segundo o estudioso, ainda que o conceito “literatura de testemunho” venha sendo aplicado “àquelas obras programaticamente nascidas para testemunhar catástrofes no século XX”, seria mais adequado e proveitoso aos trabalhos da memória não “reduzir o estudo do teor testemunhal a esta produção específica” (idem, p. 133).

Assim, pode-se analisar a ocorrência do testemunho com objetivo catártico em obras literárias modernas, que não se estruturam a partir do relato dos sobreviventes desse século de choques e “excesso de catástrofes”⁶, mas que também se perfazem em épocas de ruptura, como acontece com *Grande sertão: veredas*, obra do modernismo brasileiro, que não se estabelece a partir do testemunho como gênero tradicional, mas que se estrutura como um romance de “performance da memória e do ato de recordação” (idem, p. 133), empreendendo um modo de “topografia da memória” (p. 146), que “é lida como uma encenação da experiência do trauma” (p. 146), ou, ainda, “a encenação de um teatro da memória da ‘catástrofe’” (p. 146).

“Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio...?” (ROSA, 2001, p. 66), diz um Riobaldo assombrado de lembranças, já nos primeiros momentos do relato a um interlocutor que apenas o escuta, paciente, sem nada responder. O protagonista de *Grande sertão: veredas*, agora um velho fazendeiro, tenta, no presente, pela lembrança de suas histórias e “causos”, reunir seus “fragmentos [de memória], ou

[6] Ainda de acordo com Seligmann-Silva (2009, p. 133), “se atos literários testemunhais tiveram momento desde o século XVIII, foi no século XX que assistimos ao surgimento de uma literatura com forte teor testemunhal. Não diria que existe a partir de então um novo gênero, a literatura de testemunho, mas antes que neste século tanto se desenvolveu uma literatura com forte teor testemunhal, como também, por outro lado, aprendemos a ler nos documentos de cultura traços, marcas da barbárie. O excesso de catástrofes impingidas pelas nossas próprias mãos — nesse século cerca de 140 milhões morreram por atos bárbaros em guerras, genocídios e perseguições — gerou uma necessidade de testemunho”.

cacos esmagados pela força de ocorrências” (NETROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 10), a fim de resolver o grande mistério de sua existência e superar seu trauma maior, eliminando de si um segredo que se revela apenas nas últimas páginas do livro.

No longo relato, sem pausas, mas entremeado de muitos pensamentos, digressões e frases proverbiais, suas lembranças se voltam para a tentativa de uma conclusão — definitiva — sobre a existência ou não do diabo, com quem teria estabelecido um pacto. “O diabo existe e não existe? Dou o dito” (ROSA, 2001, p. 26). Assim, ele espera que, certificando-se de sua não existência, talvez possa eliminar a culpa pela possibilidade do pacto e, com isso, alcançar a catarse, perdoando-se pela morte de seu amor: Diadorim.

Desse modo, pelo relato em primeira pessoa, na confissão de quem viu e viveu, a obra ganha estatuto de uma escrita de si, uma espécie de autobiografia (ficcional) ou, considerando o lamento que entrecorta as falas de um sujeito cindido de angústias do passado, ganha estatuto de um relato memorialístico de teor testemunhal (SELLIGMAN-SILVA, 2019), em que o sujeito confessa seus medos, sua culpa e seus traumas ao outro, seu interlocutor, a quem se dirige, e que nesse jogo discursivo tem papel fundamental.

Nesse processo de rememoração, Riobaldo seleciona seu interlocutor, pois precisa de alguém que o ajude na compreensão de suas experiências e no tratamento do luto e do trauma. “O senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda” (ROSA, 2001, p. 82). Mas, na consciência dos eventos traumáticos, seleciona aquele que vai ouvi-lo e posteriormente seguir em frente, o que facilita a contação, porque, no fim, fala a um estranho.

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar de si. Por isso é que o muito se fala? E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe. (ROSA, 2001, p. 55)

Como as reminiscências de suas vivências muitas vezes não “chegam a se cristalizar em compreensão ou lembrança” (SELLIGMANN-SILVA, 2000, p. 10), ele questiona o homem que o ouve atento e a quem é conferido um caráter dialógico, esperando deste último ora que aprove o que a ele conta, ora que o ajude a solucionar seu grande questionamento: “o

senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? [...] Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço" (ROSA, 2001, p. 40). Na rememoração, é essencial o compartilhamento do individual em coletivo, pois a catarse da testemunha acontece na passagem para o outro daquilo de mau que se carrega dentro de si.

MEMÓRIAS, "CAUSOS" E TRAVESSIAS: O ESPAÇO POÉTICO SERTANEJO COMO UM MUNDO "MUITO MISTURADO"⁷

[7] Parte das considerações dessa seção foram apresentadas em trabalho anterior. Ver: OLIVEIRA, 2017 e OLIVEIRA, SILVA, 2019.

[8] Vale ressaltar que a narrativa principia com um travessão, marca da oralidade, seguindo-se de uma longa travessia: "—Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. O senhor ri certas risadas...(…) O senhor tolere, isto é o sertão." (ROSA, 2001, p. 23).

[9] Todos os excertos do parágrafo estão nesse intervalo de páginas.

[10] Como a maldade que Riobaldo tenta eliminar de sua vida pelo relato.

"Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. (...) Eu estou contando assim, porque é meu jeito de contar". É assim, no intercortado das frases matutadas, que Riobaldo tenta explicar ao seu interlocutor o modo como narra sua própria história, como articula suas lembranças e as transmite àquele que vê como "homem de pensar o dos outros como sendo o seu, [que] não é criatura de pôr denúncia", aquele que lhe escuta com atenção e a gentileza do não julgamento, o homem da cidade, representação da modernidade, de quem espera auxílio. Através do diálogo⁸, que se estrutura em uma narrativa labiríntica — tal qual o fluxo do pensamento, desalinhavado, como quem recompõe e hierarquiza os fatos —, o personagem reconstrói seu passado pela memória, "como jogo de baralho, verte, reverte" (ROSA, 2001, pp. 114-115)⁹. No vaivém da lembrança, figurada em muitas travessias, Riobaldo vai se redescobrimdo, ao passo que vê descortinar diante de si um sertão que se (re)constrói, como se constroem as histórias dos homens jagunços, como ele fora outrora.

Entrecruzam-se a travessia, as lembranças paralelas e os causos emaranhados, uma coisa dentro da outra, afinal, a máxima do sertão é a máxima do mundo, tudo "muito misturado". E, se aparentemente nada parece ter propósito na narrativa, tudo parece querer elucidar que o mal está sempre na espreita, que "o diabo vige dentro do homem, nos crespos do homem", esperando uma chance de se fazer às brutas. Prova também "que o contrário sempre surge do contrário" (GALVÃO, 1972, p. 118).

As histórias em torno da maldade humana¹⁰, como a da Maria Mute-ma e a de Aleixo, entrelaçam-se ao discurso principal como uma reflexão concernente ao homem moderno, dos motivos do mal no mundo. Mas não são aleatórias, como a princípio parecem. Do relembrar tais passagens, o protagonista permite-se acreditar na redenção, porque provam que verbalizar o mal, como uma confissão, possibilita a salvação da alma. Frente aos pecados, Mutema se confessa diante de todos: "E rompeu

fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava”. Libertando-se da culpa pelo arrependimento, ganha o perdão, se salva, tornando-se uma espécie de santa. Assim, a partir de histórias coletivas, que aparentemente não atingem o protagonista, ele ratifica a esperança no relato, porque acredita na possibilidade de mudança dos indivíduos.

(...) mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou.”. Se do mal pode surgir o bem, o contrário também acontece, afinal, “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. (ROSA, 2001, p. 76)

Se tudo se confunde e se embola, uma coisa parece certa nesse mundo misturado: nesses muitos alumbraamentos sentimo-nos como que diante de um indivíduo aniquilado de hesitações. De acordo com Arrigucci Jr., seu rememorar amplifica a ideia de um sujeito “cansado e varado de dúvidas, a quem as lembranças só acodem para aumentar o desconforto (...) sem nome preciso: estorvo que incomoda e não deixa quieto” (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 450). Riobaldo precisa de um mundo de certezas, de uma confluência de propósitos, “que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza!” (Rosa, 2001, p. 237), mas elas não se dão nem nas histórias, nem nas memórias, nem na linguagem. Tudo é desordenado, fragmentado, desde as primeiras páginas.

Ao leitor desavisado, isso pode provocar um estranhamento inicial — sensação de desordem, sentimentos conflituosos, embaraçados, estilhaçados —, como um ricochete vindo das páginas. De acordo com Garbuglio, crítico que se dedicou ao estudo da fragmentação da linguagem narrativa em Rosa, ela é parte e produto de toda a obra:

não é possível compreender-se o romance pelas suas primeiras páginas, à vista de sua aparente desordem e, principalmente, pela falta de apoio. (...) se o leitor procura o enredo, a história caracterizadora do romance tradicional, (...) sua desorientação é fato natural e inevitável. Nessas primeiras páginas, aparecem apenas fragmentos de história, dispersos, e ainda assim, à espera de organização. Para organizá-los, porém, torna-se forçoso conhecer todos os fragmentos, todas as unidades disseminadas pelo romance, para depois dispô-las dentro dum

critério de organização, que, na pior das hipóteses, auxilie a clarificação da desordem inicial. (GARBUGLIO, 1983, p. 423)

As memórias e as rememorações se firmam na tentativa de deslindar os valores da jornada do herói, provado no que diz, em um dos seus muitos provérbios: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (ROSA, 2001, p. 116). E essa matéria que verte se verte nas lembranças de suas travessias, na reminiscência de seus traumas. Nos fragmentos da memória o herói do sertão vai recriando um mundo vivido e, nisso, revivendo-o e fazendo viver, contrariando a ideia de Walter Benjamin em seu “O Narrador”, de 1936.

Se, no ensaio, o crítico anunciava — e lamentava — a extinção da experiência da narrativa, da arte de contar histórias pelo recurso da oralidade, no intercâmbio de experiências, Riobaldo — como um verdadeiro contador de histórias — transmite sua experiência pela transmissão de seu relato rememorado. Ele é o narrador anônimo do sertão, que, para além da própria, conta a história dos muitos homens que caminham por entre as veredas rosianas, um lugar entre o sertão mineiro, o sul da Bahia e parte de Goiás. Mas se os limites geográficos se aproximam dessas regiões, é, novamente, pela linguagem literária, pela densa narrativa, que o particular e o regional ganham ares de universal, pois a imagem do sertão — durante o recontar — passa a ser a imagem do mundo; os conflitos vividos por Riobaldo são os conflitos de todos os indivíduos que vivenciam as experiências sertanejas.¹¹ A memória coletiva vai recolhendo fragmentos pelo espaço (poético), por meio da travessia dos jagunços pelo sertão, que aparece tanto como elemento narrativo quanto como percurso geográfico, marcado pelas grandes formas do Brasil, pano de fundo das lutas pelo poder. As lembranças dos caminhos do espaço sertanejo, enquanto espaço físico, são importantes porque se perfazem na reflexão memorialística¹² do contexto histórico, cultural e socioeconômico da região e de seu povo. Como bem descrito por Rosa a Gunter Lorenz, “Riobaldo é apenas o Brasil” (LORENZ, 1995), que se configura em um sertão como “uma forma de pensamento”, um espaço cujo sentido se amplifica ao se relacionar com os outros elementos constitutivos da narrativa, como o homem e suas tensões.

Para Candido (2002), Rosa se esmiúça, se desdobra e se esgota na observação do sertão. Tira do ambiente substratos como projeções da alma, de modo que “vemos surgir um universo fictício à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional” (CANDIDO, 2002, p. 124). Para o crítico, é possível calcular que o autor mineiro in-

[11] Segundo Halbwachs (1990), um sujeito capaz de lembranças é sempre aquele inserido e habitado em referências de grupos, de modo que a memória sempre se constrói coletivamente, como um trabalho do grupo. Sobre isso, elabora que “é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomamos para ponto de aplicação que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória” (HALBWASCHS, 1990, pp. 9-10). Considerando os expostos do sociólogo francês, pode-se depreender que à lembrança de travessia individual de Riobaldo vão se engendrando as travessias de grupos e outros sujeitos que se defrontam em suas jornadas.

[12] Sentido clarificado em trechos como: “Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada (...) Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo.” (ROSA, 2001, p. 26).

tentou e realizou a elaboração desse “universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas” (p. 122). Rosa se inspira no povo brasileiro, mas seu alcance é universal e permanente. Pautando-se na terra, no homem e na luta, escreve o documento histórico do sertão, que “transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante” (p. 128).

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, amor, morte, — para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que, na verdade, o sertão é o mundo. (p. 122)

Se retomadas as ideias benjaminianas encontradas no ensaio “Sobre o conceito da história”, coloca-se ainda mais luz sobre a historiografia do sertão empreendida por Rosa. Para o teórico alemão, era necessário “escovar a história a contrapelo”, buscando lembranças no passado remoto e esquecido, de modo a “despertar no passado as centelhas da esperança”. Para ele, o passado não é simplesmente passado, é uma conjunção dos três tempos, como se a história pudesse ser constantemente revivida e mesmo modificada. A memória modifica o presente, e o futuro, pela historiografia¹³. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, filósofa e estudiosa da obra de Benjamin, reconstruir a história é criar a possibilidade daquilo que “teria podido fazer de nossa história uma outra história” (GAGNEBIN, 2009, p. 60), o que na narrativa de Rosa justifica a necessidade de narrar o trauma de Riobaldo. Afinal, narrar seus eventos mais íntimos e limites, como homem comum, é também fazer conhecer a violência que imperava em um sistema jagunço marcado pelo coronelismo e seus consequentes atos de violência.

O espaço, na obra, é fundamental na análise do romance pois é o elemento que o articula e articula os personagens, lugar em que a percepção espacial e as impressões do protagonista vão se confundindo durante toda a obra (“está em toda parte”¹⁴). As reminiscências físicas são, para além da reconstituição do espaço — e da história —, também sua saudade, sua memória, é o que ele tem. “O que lembro, tenho.”¹⁵. O sertão, ao menos o sertão, lhe pertence, ainda que de modo muito misturado.

“MEU CORAÇÃO, NAQUELAS LEMBRANÇAS”: O RELATO TESTEMUNHAL COMO TENTATIVA DE CATARSE

[13] Pode-se então entender a narrativa de Rosa como uma elaboração das tarefas do historiador benjaminiano, restaurando elementos inacabados e com eles construindo a identidade do sertão. E há muito do contexto histórico nas entranhas de suas veredas narrativas, como os romances discretos do discurso desenvolvimentista dos anos cinquenta de JK, na figura de Zé Bebelo e sonho do sertão pacificado, “A gente devia mesmo era de reprovar os usos de bando em armas invadir cidades, arrasar o comércio, saquear na sebaça”. O escritor vai dando voz aos esquecidos pela política, às figuras do desterro e do exílio interno, como o próprio Riobaldo, que sente raiva da cidade e se perde na modernização, porque dela não é filho, “mas eu tinha raiva surda das grandes cidades que há, que eu desconhecia. Raiva — porque eu não era delas produzido...”. (ROSA, 2001, p. 118)

[14] Cf. ROSA, 2001, p. 24.

[15] Idem, p. 204.

Com o desenvolvimento dos estudos sobre a memória, surgiram importantes contribuições no sentido da elaboração e do tratamento do trauma de sobreviventes dessa "Era da Catástrofe". Segundo Dora Laub, a quem devemos muitas dessas valorosas contribuições, há, em cada vítima, "uma necessidade imperativa de 'contar' e portanto de 'conhecer' a sua própria história, desimpedidos dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger" (LAUB, 1995, p. 63). Pois, segundo ela, somente conhecendo suas verdades enterradas, os indivíduos traumatizados poderão voltar a viver. Corroborando Laub, Selligmann-Silva credita ao testemunho uma forma de trazer de volta à vida o indivíduo em desaparecimento, pós-trauma, porque ele necessita de um suporte, de "se apegar a um Eu que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido por um mundo que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para a sua insignificância" (SELLIGMANN-SILVA, 2010, p. 9).

Todavia, ainda que se demarque a importância do testemunho, as memórias não são de fácil acesso, uma vez que o trauma provocado pela tragédia pessoal provoca uma clivagem interna, enfraquecendo a capacidade do sujeito de organizar suas vivências, suas experiências e suas memórias. O evento traumático cria fragmentos da representação de tudo aquilo que envolve as marcas do sujeito, de modo que as lembranças se tornam cacos.

De acordo com Ivan Izquierdo, por muito tempo se acreditou que para acessar uma informação, bastava acessar o mesmo circuito neural que fora ativado quando no primeiro estímulo a ela. No entanto, hoje se sabe que os caminhos e mecanismos ativados no processo da memória, são diferentes para todas as informações que processamos. Só se pode avaliar a memória por meio de um complexo processo de evocação.

Entretanto, as emoções ativadas nesse território, assim como o tempo de que delas decorre, "faz com que as memórias remotas sejam mais suscetíveis ao esquecimento e à extinção, assim como à inclusão de informação adicional, que as melhora ou falsifica." (IZQUIERDO, 2004, p. 23). Riobaldo reconhece essa dificuldade em ativar memórias, pois, em uma de suas frases proverbiais, diz: "Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.". Ele compreende que, como um "sucedido desgovernado" de muitos eventos, a memória vai trair a experiência, selecionando e "falseando o exato fazer-se dos fenômenos" (GARBUGLIO, 1983, p. 423).

Como fio que estrutura e une toda a obra, é importante destacar que a memória se apresenta de diferentes modos e em distintas construções temporais, como um movimento de atração ou repulsa sobre o ato de

narrar. Volta-se aqui ao duplo imperativo do testemunho: a necessidade de falar contraposta à impossibilidade do ato, suscitando um necessário apagamento pelo trauma. No caso de Riobaldo, ele decide por trabalhar suas tragédias mais íntimas, pois, atuando sobre suas memórias sempre muito violentas como parte do sistema jagunço, consegue agir sobre seus “lutos”.

Assim, seja na figura de Hermógenes, seja na possibilidade do pacto com o demônio, ele articula com coragem o mal sofrido, verbalizando o relato a fim de não o perpetuar em sua existência. Isso fica claro na passagem “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele — dizem só: o Que-Diga. Vote! não... Quem muito se evita, se convive.” (ROSA, 2001, p. 24). Ou ainda em “e, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!” (p. 52).

Como motivadas por afinidades e memórias eletivas, fincadas na “lei emocional da proximidade” (SELLIGMANN-SILVA, 2009, p. 135), as lembranças se polarizam. Ora se dividem nos que o indivíduo tentou se afastar do mal, ora aos que a ele sucumbiu; ora representam os momentos que lembra com amor e saudade, ora os que rememora com repulsa e crueldade; ora as recordações se mostram na dureza dos eventos sofridos, na crueza dos detalhes das mortes violentas, ora na recriação de formas espirituosas, quase simpáticas; ou ainda na elaboração de memórias generalizadas ou minimalistas, que em outros momentos cedem lugar a longos e minuciosos relatos. Riobaldo parece compreender em muitos momentos essas seleções da memória:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente. Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que eu falei dói exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 2001, p. 200)

Pode-se ilustrar as diferenças de posicionamentos da testemunha que relata, diante da seleção da memória, a partir da contraposição de dois episódios: o duelo e a consequente morte de Treciziano, durante a segunda travessia do Liso do Sussuarão; e a morte de Marcelino Pampa. Ambos evocam lembranças intensas de eventos violentos, mas que se apresentam de modos muito distintos. No primeiro exemplo, como que vendo no jagunço uma encarnação do demônio, do próprio Hermógenes, Riobaldo registra a cena com detalhes sórdidos, com um sadismo que

pode ser sintetizado na frase antecipada do trecho seguinte, "morreu com a goela roncando na garganta".

Um Treciziano na segunda travessia do Liso "Vi: ele — o chapéu que não quebrava bem, o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... Ele era o demo, de mim diante... O Demo!... Fez uma careta, que sei que brilhava. Era o Demo, por escarnir, próprio pessoal! (...)

Esse luz-luziu a faca, afafe, e urrou de ódio de enfiar e cravar, se debruçando, para diante todo. Tirou uma estocada. Cerrei com ele... A ponta daquele pegou, por um mau movimento, nas coisas e trens que eu tinha na cintura e a tiracol: se prendeu ali, um mero. Às asas que eu com a minha quicé, a lambe leal — pajeuzeira — em dura mão, peguei por baixo o outro, encortei-recortei desde o princípio da nuca — ferro ringiu rodeando em ossos, deu o assovião esguichado, no se lesar o cano-do-ar, e mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... Ele Outro caiu do cavalo, já veio antes do chão com os olhos duros apagados... Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! E o que olhei? Sangue na minha faca — bonito brilho, feito um verniz veludo... E ele: estava rente aos espinhos dum mandacaru-quadrado. Conforme tinha sido. Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto, que estava ali, era mesmo o do Treciziano! (...) Dentro de pouco, todos iam ficar cientes da proeza daquele homem tão morto: das beiras do corte — lá nele — a pele subia repuxada, a outra para baixo tinha descaído tamanhamente, quase nas maminhas até, deixavam formado o buraco medonho horrendo, se aparecendo a toda carnança. (p. 528)

Não há aqui piedade ou sentimentalismo: a lembrança se dá tal qual o evento. Já no momento a seguir, o sadismo dá lugar a um transbordamento da memória, que se configura de modo bastante extremado, reavivando sentimentos e, desse modo, atenuando a tragédia. Segundo Nestrovski e Seligmann-Silva (2000), "a recordação do momento de transbordamento é, na maioria dos casos, extremamente acríbica", ou seja, ela se projeta com preciso rigor, marcado na escolha das palavras, com literalidade na recordação.

— Av'ave! Marcelino Pampa, logo esse. Nem olhou ninguém. Curvou o corpo quase se quebrando em dois, ia encostar testa no chão; e largou tudo, espaireceu as mãos, e bofou da boca diversos dois feixes de sangue. Sangue dele. Semelhava que um boi nele tivesse pisado... E

eu desfechei dez, para a frente, vingando fosse. Daí, vigiei. Um homem morre mais que vive, sem susto de instantaneamente, e está ainda com remela nos olhos, ranho moco no nariz, cuspes na boca, e obra e urina e restos de de-comer, nas barrigas... Mas Marcelino Pampa era ouro, merecia lágrimas dalguma mulher perto, mão tremente que lhe fechasse bem os olhos. (ROSA, 2001, pp. 597-598)

Ainda que o episódio também seja de extrema violência, culminando na morte de Marcelino, e que no relato Riobaldo traga à tona detalhes das substâncias que saem do corpo do companheiro jagunço, a memória não evidencia seu lado demoníaco. Ao contrário, mesmo na violência, surgem reminiscências quase consoladoras, como um alento, “merecia lágrimas dalguma mulher perto, mão tremente que lhe fechasse bem os olhos” (idem, p. 598).

Os eventos acima destacam-se pelas seleções da memória diante de diferentes apreensões da violência. Entretanto, há outros momentos em que “muitas das misturas que fazemos entre memórias ocorrem pelo predomínio do afeto sobre a precisão” (IZQUIERDO, 2004, p. 61). Aqui, ganha força a imagem de Diadorim, a força motriz da narrativa, o cerne do bem e do mal nas lembranças de Riobaldo, suas contradições. Para Roncari¹⁶, ela representa a força e o conflito do herói sertanejo, “o demônio a ser enfrentado e derrotado; era também o espelho para onde Riobaldo olhava e reconhecia tudo o que aspirava a ser e não era” (RONCARI, 2004, p. 204). Nas palavras de Coutinho, “Ela é, como seu próprio nome sugere, Deus e o diabo, luz e trevas, carne e espírito, dor e prazer, homem e mulher, e constitui pela contradição a imagem do questionamento presente em toda a obra rosiana” (1995, p. 122). Move a obra e faz mover Riobaldo, tira-lhe o ar. “Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade.” (ROSA, 2001, p. 252)

Nas lembranças sobre Diadorim, saturadas de emoções, há um transbordamento singular de memórias. Sejam boas ou ruins, elas evidenciam aquilo que Seligmann-Silva entendeu como a construção de uma “topografia emocional da memória, passando por cronotopo que lhe marcaram a vida” (SELLIGMANN-SILVA, 2009, p. 134). O menino que conhece o Rio, ou a figura feminina que se revela na batalha final, centram as mais marcantes de suas rememorações.

Trata-se da *mise-en-scène* de uma memória traumática, marcada pela “literalidade”, ou seja, por sua tendência ao fragmento, a ser caco do passado. A construção narrativa é o meio de articular estes fragmen-

[16] Roncari, em seu importante *O Brasil de Rosa*, elucida a diferença dos três amores de Riobaldo na travessia do herói: Otacília, Diadorim e Nhorinhã. A primeira era seu amor pacífico; a segunda, seu amor que lhe dava força, amor da guerra; e a terceira, seu amor terreno, que não remetia nem ao céu, como a primeira, nem ao inferno, como a segunda. Os amores seriam responsáveis pelas oscilações no comportamento de Riobaldo.

tos. Seu fio narrativo executa saltos, assim como o universo de nossa memória o faz, comandada tanto pelo princípio das afinidades eletivas, como por exigências emocionais. (idem, p. 135)

Diante desse apanhado de grandes emoções, dois momentos se destacam e se distinguem. O primeiro deles, marcado pela recordação de um momento que resulta em uma das mais belas cenas da literatura, o primeiro encontro de Riobaldo e de Diadorim. Nessa lembrança, a memória é quase sensorial, evidenciando a literalidade da recordação.

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. (...)

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo. (...) Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. (...) Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. (...) Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! A mentira fosse — mas eu devo de ter arregalado dôidos olhos. Quietos, composto, confronto, o menino via. — “Carece de ter coragem...” — ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder: — “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: — “Eu também não sei.” (ROSA, 2001, pp. 118-122)

Riobaldo se entrega à rememoração permitindo-se a representação longa de um momento agradável. De acordo com Izquierdo, esses questionamentos acontecem porque os indivíduos em trauma precisam acreditar “em algo bom a respeito de nós mesmos e de nossos referenciais. É muito difícil ter que conviver com um passado pessoal muitas vezes sombrio, com referenciais falhos (...)” (IZQUIERDO, 2006, p. 62), ainda mais diante da ciência de que a partir daquele momento sua existência efetivamente começou. Ele parece emergir para a vida no momento em que conhece Diadorim, às margens do rio São Francisco. O encontro é o ato primeiro de uma sequência de desdobramentos que resultam no relato da história e nos traumas que constroem o testemunho. Bastou encontrar aqueles “olhos aos-grandes, verdes”, para ter seu mundo bipartido.

De acordo com Garbuglio, como a retomar Lukács, “o mundo [de Riobaldo] era uno em sua composição, daí pra frente aparece cindido e diversificado, ou persistentemente duplicado” (GARBUGLIO, 1972, p. 58). Diadorim surge tornando problemático e demoníaco o caminho do herói, motivo pelo qual o encontro equivale ao sentido de toda a sua existência. Arrigucci ressalta que “essa é a questão fundamental do romance. Não é à toa que, depois dela, a narração, abandonada as inversões da luta, tome a forma linear da biografia, típica do romance, com que passa a relatar de uma aprendizagem ou formação” (ARRIGUCCI JR., 1995, pp. 473-474), que se estabelece na constituição do personagem depois do pacto.

Todavia, ainda que esse amor lhe dê forças e lhe faça sair do ostracismo de uma vida até então sôfrega, ele se culpa pelo sentimento, pelo conflito diante da possibilidade do amor homossexual, tomando como “errado” o que sente, como um desvio no “normal” atribuído pelo padrão social. “Se aquele amor veio de Deus [de Otacília, com quem se casa depois], como veio então — o Outro? ... Todo tormento” (ROSA, 2001, p. 119). O encantamento aos olhos verdes seria, então, como fruto dos maus demônios do herói problemático, como um feitiço, colocando-se, desse modo, em uma “batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais” (LUKÁCS, 2015, p. 100) de seu desejo.

Pouco mais adiante ao encontro, como que recuperado do súbito arrebatamento, ou como que percebendo no encontro a marca de seu dilema existencial, Riobaldo passa a remoê-lo na memória, “por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (ROSA, 2001, p. 125). A pergunta que ressoa em seu coração é a metáfora de sua busca por um sentido na vida, caminho para individuação do ser. De acordo com Arrigucci Jr., “essa experiência (...) suscita a pergunta que corresponde à singularização do herói de romance, pois dá a dimensão da experiência individual que o diferencia e o afasta dos homens e das narrativas de

tradição oral" (1995, pp. 473-474).

Em contrapartida à rememoração do primeiro momento, pode-se destacar aquele em que o amor morre. Na lembrança fragmentada e entrecortada por silêncios e lacunas, a evidência do que Riobaldo anteriormente pronunciou:

O senhor sabe? Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 2001, p. 192)

Na lembrança "[d]esse...tristonho, que foi — que era um pobre menino do destino" (idem, p. 41), a dificuldade de narrar a descoberta de seu segredo, sua maior dor, a causa de todos os traumas, a dualidade de rememorar aquilo que ainda aflige seu coração:

— "Tua honra... Minha honra de homem valente!..." — eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespasssei de horror, precipício branco. Diadorim a vir — do topo da rua, punhal em mão, avançar — correndo amouco... Ai, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! (...) ... O diabo na rua, no meio do redemunho... (...) Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... (...) Eu despertei de todo — como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. — "E a guerra?!" — eu disse. — "Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!..." (ROSA, 2001, pp. 610-612)

Com a morte de Diadorim as dúvidas de Riobaldo só aumentam e só fazem aumentar o sentimento de culpa que se remói nesse indivíduo problemático, aniquilado de desilusões, por isso durante toda a narrativa ele busca um modo de absolvição. Em alguns momentos desacredita do pacto e se livra da culpa (se

não vira o diabo, ele não existe então), mas a verdade maior é que ele não consegue negar seu demônio interior, a máxima que grita e o alerta que “quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já está vendida, sem se saber” (ROSA, 2001, p. 56). Por isso segue na tentativa de se perdoar através do relato, de seu testemunho. Assim, “fia-se no poder da palavra, no testemunho de suas memórias, com a esperança de que, pelo compartilhar, sobre a culpa, sobre o amor, sobre a falta de Diadorim, se tornar pública sua responsabilidade — como fez Maria Mutema —, será absolvido como ela” (OLIVEIRA, SILVA, 2019, p. 136). Diante do interlocutor divide suas aflições movido pela esperança de que:

a palavra pode matar, mas também pode redimir; pode ser um meio de minar a certeza e criar novamente a incerteza, refazendo ao contrário o processo anterior. A esperança está em quebrar a coisa que está dentro da outra, admitindo-se que dentro da coisa internada pode haver uma abertura; nas palavras de Riobaldo: “Mas liberdade — aposto — ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões” (GALVÃO, 1972, p. 128)

No relato-confissão desse narrador problemático, cindido de experiências traumáticas, reconhece-se um labor discursivo testemunhal, que se aproxima dos verificados nas escritas de si dos testemunhos das grandes tragédias da humanidade. Ainda que se tenha ciência da infinita magnitude da tragédia das vítimas de nossa história real, entende-se que Riobaldo também elabora suas memórias para conseguir sobreviver, em um complexo processo de revisitação de experiências frente a situações-limite, que têm por fim, e talvez atinjam, a catarse. Mesmo que diante de um testemunho ficcional, o relato extrapola os sentidos da memória individual para a coletiva, elaborando o trauma e a violência vividos no sertão. A memória do herói ativa sentimentos de emudecimento diante de um horror-limite, como a morte de Diadorim, e, em outros, permite reviver quase que por completo os momentos experienciados outrem, relembrando detalhes, aparentemente sem importância, mas que se encadeiam de forma catártica. Ao fim e ao cabo, Riobaldo parece atingir o propósito do herói de Lukács, conseguindo que, pela palavra, a “reconciliação entre a interioridade e o mundo seja problemática, mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada” (LUKÁCS, 2015, p. 138).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de Sítio).

ALVES, Márcia Barcellos; Sousa, Edson Luiz André de. "Testemunho: metáforas do lembrar". *Psyche* (Sao Paulo), São Paulo, v. 12, n. 23, dez. 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000200014&lng=pt&nrm=iso

ARRIGUCCI JR, Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". In. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Org. Ana Pizarro. Vol.3. Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, pp. 448-477.

BENJAMIN, Walter. "O narrador"; "A crise do romance"; "Melancolia de esquerda"; "Experiência e pobreza"; "O autor como produtor"; "Sobre o conceito de história"; "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2016.

CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: *Tese e Antítese. Ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

COUTINHO, Eduardo (org.). "Prefácio — Guimarães Rosa: um alquimista da palavra". In: Rosa, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp. 11-24.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALVÃO, Walnice. Nogueira. "O certo no Incerto: O Pactário". In: *As Formas do Falso: Um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GARBUGLIO, José Carlos. "A estrutura bipolar da narrativa". In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL / Civilização Brasileira, 1983. pp. 422-423. [Coleção Fortuna Crítica 6].

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1983.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Editora Vértice, 1990.

IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

IZQUIERDO, Ivan. *Questões sobre Memória*. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2006.

LAUB, Dori. "Truth and Testimony: the Progress and the Struggle". In: CARUTH, Cathy (Ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore/ London: Johns Hopkins University, 1995. pp. 61-75. (Trechos traduzidos por Seligmann-Silva).

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades* Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

LORENZ, Gunter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp. 27-61.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2015.

NETROVSKI, Arthur Rosenblat.; SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

OLIVEIRA, Aryanna dos Santos. "*Entre moinhos e veredas: a travessia do herói problemático lukacsiano em Dom Quixote e Grande sertão: veredas*". 2017. 121 f. Trabalho de Graduação Individual (Bacharelado em Letras – Português/ Espanhol) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Aryanna dos Santos; SILVA, Rosely de Fátima. "A travessia de um herói problemático: reverberações filosófico-literárias acerca do pacto demoníaco em *Grande sertão: veredas*". In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 28, n. 1, pp. 121-151, mar. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13534>.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa. (mito e história no universo rosiano). O Amor e o Poder*. São Paulo: Editora Unesp\FAPESP, 2004.

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

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. *Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: Netroviski, Arthur Rosenblat; Seligmann-Silva (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "*Grande Sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional." In: *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 11, no. 1, 2009, p. 130.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O Local do Testemunho". In: *Revista Tempo e Argumento*. V. 2, n.1, 2010

ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA – É mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Este artigo foi produzido para a conclusão do curso "Sobre 'O narrador' de Walter Benjamin", ministrado pelo professor Samuel Titan Jr. em 2018. Contato: aryanna.oliveira@usp.br

VOZ DO ESCRITOR

UMA CONVERSA VIRTUAL COM RONALDO CORREIA DE BRITO

— APRESENTAÇÃO

No dia 11 de novembro de 2020, Ronaldo Correia de Brito foi nosso convidado do “Voz do Escritor”, evento organizado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada que há mais de vinte anos recebe escritores de prosa e verso para apresentar seu trabalho literário para os alunos da Universidade. Concebida em isolamento social, a edição deste ano ocorreu à distância e foi transmitida em caráter excepcional pelo canal do departamento no Youtube¹.

Com mediação dos professores Viviana Bosi e Jorge de Almeida, os alunos da pós-graduação Lucas Limberti e Natasha Belfort Palmeira fizeram uma breve apresentação da obra do Ronaldo Correia de Brito, que falou sobre sua trajetória de escritor, médico e dramaturgo, sobre o sertão e sua incrível comunidade narrativa, sobre a escrita em tempos pandêmicos e muito mais.

A seguir apresentamos *No gume da prosa*, texto em que Natasha Belfort Palmeira reflete sobre a prosa bem talhada de Ronaldo Correia de Brito, além de “Cravinho” e “Homem atravessando pontes”, dois contos escolhidos e cedidos gentilmente pelo autor para este número da revista.

[1] A gravação do evento está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rj5QWUDD5g>

[2] Este texto foi publicado previamente (27/11/2020) no blog de Ronaldo Correia de Brito a pedido do autor: <https://www.ronaldocorreiaдебrito.com.br/site2/2020/11/no-gume-da-prosa/>

NO GUME DA PROSA²

— NATASHA BELFORT PALMEIRA

Numa crônica de 1894 intitulada *O punhal de Martinha*, Machado de Assis comparou o destino de dois punhais: o de Lucrecia, imortalizado por Tito Lívio, e o de uma certa Martinha, moça de Cachoeira, na Bahia, que virou notícia numa gazeta local por ter “furado” o homem que ameaçou desonrá-la. A primeira arma, escreve o cronista, entra para a história universal, mas a segunda é “consumida pela ferrugem da obscuridade”, afinal Roma não é Cachoeira. A “parcialidade dos tempos” fará com que o punhal da Martinha caia no esquecimento, apesar da coragem da cachoeirense e da beleza da sua linguagem, com valor natal e popular inestimável. É uma pena, mas “tais assim são as cousas deste mundo, tal é a desigualdade dos destinos”³, arremata.

[3] Machado de Assis “O punhal de Martinha [15 de agosto de 1894, A Semana]” in *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, volume III, pp. 638-639.

Resolvi cortar caminho pela crônica de Machado por acreditar que o problema por trás dos dois punhais, isto é, o da relativização da universalidade do universal, ou da particularidade do particular, é caro também ao nosso convidado de hoje. Pois a singularidade estilística e o alcance literário da prosa límpida do Ronaldo ganham menos com o predicado “regionalista” que teríamos tendência a atribuir à sua literatura. Tal classificação, me parece, perde cada vez mais sentido, ao menos em sua acepção implicitamente redutiva, isto é, a de literatura que se limita a tratar de um povo e uma cultura particulares e sem suposto interesse para o resto do planeta. Essa categoria literária não seria fruto de “outra parcialidade dos tempos”, ou da persistência da mesma parcialidade a que já se referia Machado? Se assim não fosse, só poderíamos nos convencer do valor estético do reisado nordestino, por exemplo, ao compará-lo à Ópera de Pequim ou ao *kabuki*, deixando a diferença da pobreza econômica de lado, como faz Antônio Paulo no conto *Cravinho*.

O microcosmo ficcional de *Faca e Livro dos homens*, ou ainda dos romances *Galileia* e *Dora sem véu*, tem raízes no pedaço de terra onde Ronaldo cresceu e aprendeu a decifrar o mundo. E nesse sentido, sim, sua prosa é regionalista, tão regionalista quanto pode ser um romance de Machado sobre o Rio de Janeiro no século XIX.

Mas as comparações servem apenas num primeiro momento, para adiante olhar a fundo a composição literária. Nesse plano, importa ape-

nas indiretamente o local geográfico — Roma, Cachoeira, o sertão dos Inhamuns. Importa como o escritor molda os materiais de que dispõe imediatamente, aproveitando as possibilidades formais que estes lhe oferecem; interessa como descobre neles dramas que estão em toda parte. Importa menos a proveniência do punhal que matou Donana, do que o assombro suscitado pelo crime, ou do que a faca, cúmplice de atos trágicos sempiternos, que ferem e envolvem todos nós.

Título de sua coletânea de estreia no Sudeste, *faca* é arma branca concreta e simbólica que atravessa os contos do autor, assim como as narrativas de maior fôlego que virão depois. Além de motivo literário, ela parece ser também princípio formal que entalha o grosso da experiência, fazendo muito caber em tão pouco. Assim, “a terra toda” pode caber “nas rugas do rosto de uma mulher”⁴, como está escrito no conto “Deus agiota”, e a ruína de uma família ilustre, no detalhe sutil de um penteado, como nessa passagem de “Redemunho” que descreve a matriarca: “Catarina Cavalcante de Albuquerque Bezerra prende os cabelos em dois cocós altos, com marrafas de casco de tartaruga, desprovidas de alguns dentes”⁵. Daí a força dessa prosa bem talhada e enxuta dos contos e romances de Ronaldo; daí sua distensão, pois é por esse gesto certo do prosador, que remove o azinhavre dos metais e a ferrugem das lâminas, que a narrativa se desprende da moldura sertaneja para se tornar palco de conflitos e contradições mais amplos.

Esse mesmo princípio formal rege também o trato com o tempo narrativo, que é rigorosamente cortado, feito de hiatos e de esperas, de tempos que não passam e fazem irromper a assombração de um passado que ameaça se repetir fatalmente a todo instante. É exemplar, nesse sentido, o ponto culminante do romance *Galileia* em que Adonias repete, ou pensa repetir, os crimes da família, percorrendo numa passagem notável os mesmos lugares e gestos de Domísio – fantasma cuja história é recontada em outros livros seus. A herança rural é então ao mesmo tempo memória de morte, de relações brutas, e fonte de ricas narrativas da tradição oral.

A tensão narrativa da espera criada pela estrutura trágica e concentrada das histórias, e que deixa o leitor em constante suspensão, assume um nível simbólico mais geral, que dá conta também do processo inverso, isto é, em que o todo chega ao miúdo. A temporalidade cíclica ligada à tópica da espera, e emprestada da épica oral, como notou Davi Arrigucci Jr. no posfácio ao livro *Faca*, admite tanto a mistura das histórias antigas com as mais recentes, quanto o encontro entre o arcaico e o moderno, reconhecível seja no pormenor, como é sólito na escrita do autor, em que o som de um telefone pode ser confundido com um chocalhinho de cabra,

[4] Ronaldo Correia de Brito. “Deus agiota”. In: *Faca e livro dos homens*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017. p. 36.

[5] Ronaldo Correia de Brito. “Redemunho”. In: *Faca e livro dos homens*, op. cit. p. 28.

seja no plano mais geral do embate entre o conhecimento científico e os saberes seculares da tradição popular, como ocorre no romance *Dora sem véu*. Esse tempo ficcional permite também imitar a combinação precária entre o mundo agreste e a modernidade. O sertão, como escreveu Ronaldo em uma entrevista, torna-se a paisagem através da qual interpreta “o mundo, o de hoje, o globalizado, o que rompeu com as tradições”.

Como num poema de Drummond, a presença do mundo moderno se faz sentir através do ingresso paulatino de mercadorias importadas de longe ou “de baixo”, que vão de artigos de luxo — pianos trazidos da Europa, rádios e celulares sem rede que a garotada vê na televisão e acha bonito — ao lixo:

Enxergo o mundo em volta de mim, afogado em sacos de plásticos, que o vento carrega de um lado para outro. Uma velha caminha com uma lata d’água na cabeça. Até aquele momento, nunca soube de sua existência, e ela igualmente nunca soube de mim. O que pensa? Quantas vezes ela encheu as jarras da casa, desde menina, quando só podia com um balde ou um potezinho?⁶

[6] BRITO, Ronaldo Correia de. Galileia. São Paulo: Objetiva, 2008, p. 84.

É também então por essa via palpável e material que o universo sertanejo tão simbólico para a literatura brasileira se faz permeável ao mundo. Ronaldo cria assim a imagem de um sertão desmistificado, sem perder, todavia, o vínculo com o imaginário fantástico e poético encontrado em suas primeiras narrativas.

CRAVINHO¹

[1] Da coletânea de contos *Livro dos homens* (2005, Cosac Naify).

O ventilador de teto fazia um barulho tão forte que mal dava para escutar a afinação da rabeca. Antônio Paulo pensou em desligá-lo, mas lembrou as moscas, verdadeiros enxames naquele tempo de Quaresma. Do lado de fora da casa sangravam um porco e o sangue embebido na areia do terreiro atraía mais insetos. Os alunos aguardavam a apresentação do Mateus, alheios a qualquer movimento que não fosse o gestual do palhaço. Ouviam apenas o som alto da televisão, transmitindo uma corrida de carros.

Antônio Paulo enxugou o suor da testa e pensou se tanto esforço valia a pena. Durante quinze dias, lutou para que os seus alunos de dramaturgia compreendessem a construção daquele personagem extravagante, o Mateus dos brinquedos populares, semelhante ao Arlequim da comédia italiana.

— O reisado nordestino faz parte de um teatro de tradição universal. É como o teatro japonês, o chinês e o indiano. Só a nossa pobreza econômica nos faz diferentes.

Os alunos pareciam não acreditar. O que havia em comum entre aquelas brincadeiras toscas e a ópera de Pequim ou o *kabuki*?

Saídos da sala de aula, estavam ali no campo, lugar onde moravam os brincantes. O primeiro Mateus, um velho gordo de setenta anos, encarvoava o rosto. Seu ajudante, o segundo Mateus, mal se segurava em pé, de tão bêbado. O Mestre do brinquedo arrumava na cabeça o chapéu afunilado. A pequena orquestra — uma rabeca, um pandeiro e um reco-reco — ensaiava. Os vizinhos entravam na sala, arremedavam passos, perguntavam se iam aparecer na televisão.

Do lado de fora, prosseguia a matança do porco. Escaldaram o couro com água quente, raspam os cabelos pretos e duros e sapecaram a pele num fogo de lenha. A cachaça corria solta nos copos. Os cachorros, desacostumados de fartura, aguardavam a vez de se banquetearem.

— Tudo o que o senhor falou sobre o Mateus, nós vamos ver aqui? — perguntou um aluno.

Temendo aquela pergunta, Antônio Paulo relutara em convidar os alunos para verem uma representação do reisado. Como fazê-los compreender que buscavam traços de outras culturas, preservados naquele brinquedo? Que um arqueólogo é capaz de recompor um vaso com sete cacos de porcelana, achados numa escavação?

— É preciso ter olhos para ver — respondeu de mau humor.

O Mateus, que lembrava um pajé, amarrou um surrãozinho nas costas, cheio de guizos. Homem calmo e preciso, cada gesto seu parecia ensaiado à perfeição. Desenhou com o dedo um espaço na sala, pedindo que ninguém entrasse ali. O círculo de traçado imaginário era o seu palco. Desculpou-se porque o brinquedo não estava completo. Só aceitara representar num domingo de Páscoa porque o professor valorizava a sua arte. Viessem no Natal, ou na Festa de Reis.

Prosseguia o ritual da matança do porco, no dia em que celebravam a Ressurreição do Cristo. Com um machado, partiram o espinhaço em dois. Os cachorros enchiam a barriga de tripas e bofes. Os urubus, sentindo o cheiro de carne, sobrevoavam o arruado de casas.

Pedindo licença para iniciar a brincadeira, o Mestre mandou que desligassem a televisão. Lá de dentro, vozes masculinas protestaram. Em Mônaco, a corrida de carros estava começando.

Antônio Paulo amaldiçoou a aventura. A quem poderia interessar suas teorias sobre o reisado? Ouviu gritos do lado de fora. Brigavam pelas vísceras do porco. Um rapaz passou correndo com um pedaço de fígado. O dono da casa fez sinal com a mão, ordenando silêncio. Quando a orquestra tocou uma marcha de chegada, enchendo de lágrimas os olhos do professor, pouca gente ficou no terreiro. Todos queriam ouvir o Mestre entoando as embaixadas do rei Carlos Magno e os Doze Pares de França. Peças avulsas, sem ordem, cantadas e dançadas na emoção do instante, apenas para satisfazer o professor e seus alunos ignorantes do que existia além dos *shoppings*.

Olhando o Mateus se movimentar, Antônio Paulo teve certeza de assistir à apresentação de um grande artista. Quando transpunha o espaço mágico do palco, era o homem comum que trabalhava num engenho de rapadura, mexendo os tachos de mel. Porém, se retornava ao círculo imaginário, o rosto se iluminava, transformado num ator dançarino, guardião de uma arte secreta.

— Eu sou José Gonzaga dos Passos. No brinquedo eu tenho o nome do meu Mateus, Cravo Branco. Mas podem me chamar de Cravinho.

— Tragam o sal! — gritaram lá fora.

Atravessaram a sala novamente, desta vez carregando um quarto do porco. O segundo Mateus ameaçava cair, de tão bêbado. Sentados num banco comprido, os músicos riam das velhas piadas, ouvidas tantas vezes. O Mateus e o Mestre recitaram loas, representaram entremezes, louvaram as imagens dos santos da parede e até ensaiaram passos com os alunos desengonçados.

A cachaça era servida em copinhos pequenos, uma aguardente de cana ervada e cheirosa. Cravinho recusou a bebida, sentando pra descansar num tamborete, no meio do círculo. Enxugava o rosto moreno, com um lenço quadriculado. Sentia no corpo a trabalhadeira dos anos, os seis filhos e os quinze netos que botara no mundo.

— O senhor sempre brincou como Mateus?

— Não. Quando eu era pequeno, meu avô, que fabricava rabeca, queria que eu fosse músico. Mas eu só sabia cantar e dançar. Um dia ele olhou pra mim e disse: “Esse menino dá um Mateus”.

Trouxeram um copo de água e ligaram o ventilador para espantar as moscas.

— No reisado, a gente brinca em dois cordões enfileirados. Eu comecei lá atrás, porque era pequeno. Com treze anos, eu ainda não tinha engrossado a voz. Meu Mestre pediu para eu brincar de daminha. Vocês sabem, no reisado não tem mulheres.

Um barulho no terreiro apagou a voz de Cravinho. Ele parecia triste, relembrando sua história de brincante. O tempo ameaçava chover, aumentando o calor abafado.

— Eu mesmo cuidava dos meus trajes. Um vestido engomado, com bicos e rendas. Uns sapatinhos de verniz. Uma peruca de tranças compridas e dois peitinhos. Quando eu me pintava, ninguém dizia que eu não era uma moça.

Caíram uns pingos de chuva, mas ninguém prestou atenção. Afora o barulho do ventilador e o zunido das moscas, só escutavam a voz do Mateus, cada vez mais nostálgica.

— Um dia, a gente se apresentou na praça da cidade. Um rapaz que assistia à brincadeira olhou pra mim até o fim da festa. Chegou perto, segurou minha mão e perguntou se eu aceitava namorar com ele. Falei que meu Mestre era quem sabia.

Antônio Paulo sofreu um abalo. Reconhecia, por trás da postura masculina do velho, os trejeitos de uma mulher. — *Onnangata*, falou em voz alta. Os alunos escutaram e quiseram saber o que significava. Não dava para explicar agora. Precisava observar Cravinho melhor, constatar que ele pouco diferia dos atores japoneses que toda a vida se especializavam em representar papéis femininos.

— Meu Mestre deixou que eu decidisse. Na outra noite, eu fui me encontrar com o rapaz depois da brincadeira. Passeamos pelo parque, tomamos guaraná, comemos pipoca. Ele me deu dinheiro e quis me levar em casa. Caminhamos de mãos dadas pelo caminho.

Rodopiava no banco, buscando uma outra imagem de corpo, mais jovem e faceira, escondida sob as roupas do Mateus. Ensaiou uma voz

de falsete, um tom que lembrasse a menina que fora um dia. Retrocedeu. A liberdade do seu personagem não conseguia mais prevalecer sobre o seu papel de homem.

— Quando chegamos em casa, botei duas cadeiras no meio da sala e mandei que o rapaz sentasse. Ele obedeceu, olhou pra mim e riu. Pedi licença e fui pro meu quarto. Na frente do espelho, tirei o diadema, a peruca, o vestido, as anáguas e por último os dois peitinhos. Fiquei nu, olhando meu corpo.

Cravinho silenciou. Custava terminar o relato, como se as lembranças fossem escondidas bem no fundo da memória e doesse remexer nelas. A platéia não se movia. Da cozinha chegava o barulho das mulheres atarefadas em assar o porco. A máscara preta de carvão se desfazia, escorrendo em gotas de suor. Um outro personagem se desenhava na face do velho. Não era o Mateus brincalhão, nem o adolescente que se representava mocinha.

— Ainda restava o batom, o ruge e a pintura dos olhos. Limpei devagar, parecendo que ia morrer. Vesti minha calça de homem, minha camisa, e calcei os sapatos. Quando voltei pra sala, o rapaz estava sentado no mesmo lugar. Reparei o quanto era bonito. Meu pai fumava com raiva, numa janela. Sentei na cadeira e olhei o moço. Ele estava sem jeito, os olhos baixos no chão. Levantou-se e perguntou a meu pai pela moça morena que tinha entrado com ele. Meu pai disse que a moça morena era eu, o homem na sua frente.

A platéia se alvoroçou. Alguns riram, outros fizeram perguntas. Cravinho limpou a tísica preta do rosto e não respondeu a ninguém. A orquestra tocava um sucesso do rádio e foi servida mais cachaça. Os vizinhos improvisavam passos de reisado no meio da balbúrdia. Antônio Paulo tirou uma caderneta do bolso e se pôs a anotar as descobertas. Livres da obrigação do aprendizado, os alunos conversavam no terreiro ou assistiam na televisão às últimas voltas da corrida em Mônaco. A Ferrari venceu. Um avião passou baixo e durante um minuto ninguém escutou nada do que se falava. Duas vizinhas chegaram de moto-táxi. Eram cantadeiras de coco, com passagem pela Bélgica, França e Holanda. A cachaça rolou novamente. Os urubus, quando viram que nada sobrara pra eles, voaram atrás de carniça.

Cravinho continuava sentado no banco, na mesma posição em que terminara de contar a história. Parecia um totem esquecido.

Serviram o porco com farofa e arroz.

HOMEM ATRAVESSANDO PONTES¹

[1] Conto da coletânea
Retratos imorais (2010,
Alfaguarra).

Caminha sempre aos domingos, com a devoção de um católico que frequenta a missa. Religiosamente. Bermuda jeans, camisa de malha gasta, sandálias de couro no lugar dos tênis e o boné ganho numa loja de construção. Anda dez quilômetros se a bebedeira do sábado não deixou ressaca.

Às cinco da manhã senta na frente do computador; dá os últimos retoques numa conferência ou na pesquisa para não sei qual ministério. Atividades que o mantêm ocupado e à beira do estresse, viajando pelo Brasil, pelo mundo, por universidades e embaixadas. Hospeda-se em hotéis de luxo; recebe diárias e cachês altos. Talvez ganhe bastante dinheiro, nunca se tem certeza. Ele mesmo cria uma atmosfera de mistério em torno do afazeres alheios às caminhadas e aos encontros com os amigos. Dorme cedo e acorda cedo. Qualquer mudança nesse fuso horário provoca transtornos no humor depressivo.

Trabalha até às 7h50min, sem quebrar o jejum nem mesmo com uma fatia de pão dormido. Às 8 horas desce pelo elevador de serviço e inicia o périplo por lugares do centro do Recife. Um percurso sempre tão igual que as calçadas de pedra portuguesa guardariam os rastros do andarilho, se não tivessem sido trocadas por blocos de concreto, na nova administração da prefeitura. Substituíram as pedrinhas brancas e pretas com o mesmo cinismo com que derrubam prédios antigos, monumentos e igrejas. Mas o nosso homem de bermuda jeans e camisa de malha caminha olhando para frente. Nunca se detém nas fachadas das casas nem nos pardieiros arruinados. Não investiga restos de arquitetura colonial e *art nouveau*, não repara nos avanços modernistas da *art déco*, nem perde tempo com os excessos barrocos. Apenas caminha, exercitando as pernas e a musculatura cardíaca.

A pasta de couro usada nas viagens longas foi adquirida numa loja de departamentos em Londres e os paletós foram comprados em Milão. O avesso do figurino pobre de andarilho recifense. Não vestiria os mesmos trapos no Caminho de Santiago de Compostela. Com certeza, não. Talvez ele deseje confundir-se com pessoas comuns, perambulando por ruas desertas da cidade, nas manhãs de domingo. Recife mal despertado, as

crianças em cima de papelões nas calçadas, grogues pelo excesso de cola e crack, dormindo alheias ao sol quente no rosto, aos sinos da Igreja de Santo Antônio e ao caminhante que nem olha para elas.

O homem de aparência disfarçadamente modesta talvez pense na sociologia acadêmica, no pós-doutorado em Harvard, no orgulho de ser o provedor da família. Acelera o passo com a certeza de que não ultrapassará os oitenta batimentos cardíacos por minuto, o ritmo ideal segundo o cardiologista que o examinou. Deixa a poesia das ruas para Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo e Carlos Pena Filho. Felizmente não se chama Severino, como no poema de João Cabral, e nunca pensou em atirar-se da ponte para fora da vida. Seu último teste ergométrico foi perfeito.

Vence os primeiros obstáculos da Boa Vista, atravessa a Ponte Duarte Coelho, a Guararapes, a Pracinha do Diário e pega à direita na Rua do Imperador. Chega ao Mercado de São José, cruza o Pátio de São Pedro e o largo da Basílica de Nossa Senhora do Carmo, com seu esplendoroso altar barroco pagão. Nem uma única vez ele para e contempla as igrejas abertas, relíquias de um passado colonial que o envergonha. Na França, visitou a Notre Dame de Paris e a catedral de Chartres. Mas a França é a França e Pernambuco é Pernambuco.

Apenas agora se liga nos primeiros sinais de fome, um aumento do peristaltismo abdominal. Não come há mais de doze horas. Habitou-se ao jejum prolongado. Às dez, sentará com amigos no Mercado Popular da Boa Vista para uma rodada de chope e um arrumadinho de charque. Prefere rum com coca-cola, pois cerveja dilata a bexiga. Sente dores no púbis desde quando a esposa dedicou-se à ioga tantra, exigindo-lhe que mantenha por mais tempo a ereção do pênis e alcance o orgasmo sem ejacular. Um esforço excessivo na sua idade. Aceita o sacrifício estoicamente, temendo que ela o imagine sem a mesma potência do início do casamento. Garante aos amigos manter a ereção durante seis horas. Nenhum acredita.

Cruza a Ponte Velha sobre o rio Capibaribe de águas podres, onde jura que se atira no dia em que ficar impotente. O suicídio premeditado nada tem a ver com a poesia de João Cabral, nem com Seu José mestre carpina do poema em louvor à vida, mesmo a vida mais insignificante, uma vida severina. Nada do discurso sociológico que sempre lhe garantiu bons empregos e salários. Um suicídio por questões meramente sexuais, talvez antropológicas. Jura aos amigos matar-se. Eles riem entre uma bebida e outra, nos encontros de domingo após as caminhadas, em lugares sórdidos onde servem comida deplorável e tocam música em radiola de ficha.

A ponte fende o rio em dois. Sente o mau cheiro da maré baixa e avista caranguejos à deriva. A mulher descobriu um novo roteiro para o sexo: o tantrismo. O que a sociologia do mangue e as palafitas da Ilha do Leite têm a ver com a cultura amorosa indiana, que o oprime e o deixa também à deriva? Desenvolveu um modo próprio de pensar e fazer o sexo. Sofreu para circuncidar-se sozinho, soltar o prepúcio da glândula, romper o cabresto. Prefere as mulheres no papel de mulheres e ele no papel de homem. Quando os amigos pedem que explique melhor suas teorias, enrola-se em frases sem conteúdo e o levam no deboche.

Os caranguejos se enovelam na lama suja, uma visão aterradora. São os mesmos que os catadores limpam e vendem presos em embiras: dóceis, amansados. Saem da prisão dos barbantes para a panela de água quente. Bem simples e prático. Depois, são servidos à mesa com pirão de farinha de mandioca. Uma gastronomia irretocável, fruto da tradição, o regionalismo tradicionalista e a seu modo modernista das lições de sociologia e antropologia pernambucana. O andarilho sorri ao lembrar que os caranguejos fazem parte de uma cadeia alimentar e cultural, em cujo topo ele se agarra a um emprego para sobreviver. Cospe com nojo nos bichos atacadados tentando escalar os paredões da ponte e invadir as ruas da cidade. Imagina o Recife tomado por caranguejos, numa guerra para que o mangue sobreviva. Os bichos amontoam-se como degraus de uma escada, ganham altura, oscilam e tombam de volta à lama e ao caos do rio. Lembram tarântulas sem veneno. Apertam com as tenazes das patas os intelectuais metidos a pesquisar a podridão do mangue, provocando susto, dor e gritos nos invasores, um mal passageiro e merecido, embora nem se compare à febre venenosa das tarântulas.

Bichos tântricos, trepam uns sobre os outros e, se deixarem, ali ficam para sempre. Ele não deveria consentir que a mulher frequentasse o curso de ioga tântrica, com um professor indiano. O que um indiano entende de caranguejos de patas arreganhadas, que nós quebramos com porretes de madeira e chupamos a carne e os miolos? Pergunta-se com raiva, conjugando o verbo quebrar na primeira pessoa do plural como político devasso ou professor acovardado: nós. É ele quem deseja quebrar. A cada mês a mulher passa um final de semana fora de casa, num hotel de campo, em meio ao que restou da Mata Atlântica. O mestre e os discípulos discorrem sobre sexo tântrico. Será que se exercitam em aulas práticas? Ele também viaja, passa dias fora de casa. Os homens foram nascidos para viagens, aventuras, perigos e guerras. É biológico. As mulheres esperam, tecendo mantos infundáveis. Sempre raciocinam dessa maneira, apesar da sociologia, da Califórnia, da contracultura e de todos os libelos feministas.

— Muitas coisas mudaram, mas, no campo da relação entre os sexos, continuam iguais.

A irlandesa Edna O'Brien também pensa como ele, o que o deixa bastante orgulhoso. É uma mulher inteligente, de olhos verdes e pele muito alva, sempre vestida de negro. O sexo ocupa os pensamentos da escritora como algo misterioso e agressivo, que ela transforma em literatura para não enlouquecer. O instinto e a paixão dos homens e mulheres são radicalmente diferentes, argumenta numa entrevista a Philip Roth. Na hora de se agarrarem, os homens possuem mais autoridade e autonomia. Gozam dentro das mulheres doando sêmen, o líquido vital cheirando à água sanitária. Elas recebem o tesouro viscoso, uns poucos mililitros repletos de espermatozoides, milhões de células inquietas de cabeça grande e cauda buliçosa. Retêm-no sem dar nada em troca, enquanto os homens tombam de lado, exaustos, precisando de um tempo para se refazer do esforço, alheios à viagem das parceiras. Fogem para um lugar só deles. Olham a parede contrária ao rosto que há poucos minutos beijavam com sofreguidão. As mulheres desconhecem por onde os homens passeiam, não compreendem quão instintiva é a partida, essa busca de encontrar-se a si próprio e reanimar-se. Sentem-se abandonadas e magoadas. Edna O'Brien experimenta um vazio igual e arranca seus escritos do nada. O andarilho acredita que as mulheres inventaram o sexo tântrico para vingar-se do abandono posterior ao orgasmo. Se os homens não ejacularem, ficarão em pé de igualdade com elas. Os machos nada doarão de si; talvez apenas um espermatozoide afoito. Anulam-se as leis biológicas, desfaz-se a relação de poder e mando. O amor sexual passa a desencadear-se pela consciência e não mais pela paixão.

O corpo treme quando contempla a escada de caranguejos, desabando na lama podre. Talvez desista do encontro com os amigos e apareça de surpresa no hotel onde a mulher se hospedou para o curso. Ela ficará assustada com a presença dele em meio aos colegas, temendo o que possa imaginar de ensinamentos tão estranhos ao meio acadêmico do curso de sociologia. No começo, ela até sugeriu ao marido se incorporar à turma de iogues. Parecia sincera. Mas foi apenas no começo.

Não irá pelo Cais José Mariano, mesmo sendo domingo. A lembrança dos armazéns de madeira, dos caminhões descarregados por homens fortes e suarentos, o enjoa. Prefere a rua da Matriz da Boa Vista, onde se casou. O que a esposa conversa com o professor indiano? Até onde chegam as intimidades verbais? Em que termos falam de sexo, endurecimento, ejaculação, orgasmo? Já são quase dez horas e os moradores de rua continuam dentro de suas casas improvisadas com plásticos e

papelões. Dá para ver alguns bebendo aguardente, de cócoras na calçada. Os gradis dos casarios, orgulho da memória ibérica pernambucana, servem para amarrar os plásticos com que improvisam os abrigos, a cada noite. Apenas nos domingos as cobertas permanecem montadas pelo dia afora. Quando chega a segunda-feira, os moradores se dispersam e a cidade reassume a vida comercial. Melhor ignorar tudo isso, não fez sociologia pensando em sujar as mãos no sangue. As feridas são para os poetas e guerreiros. Prefere batalhas na cama, mas a esposa o obriga a uma contenção severa, enchendo sua musculatura de dores.

Será que o indiano segura seis horas de ereção sem ejacular uma única vez? A mulher garante que sim. Como ficou sabendo? Ele, o marido, sempre gostou de esporrar, de ver as arremetidas do jato de esperma. Orgulha-se da força propulsiva do membro, lançando a quase um metro de distância os jorros em ondas de gozo. E os moradores de rua, como fazem sexo? Amontoados na lama, igualzinho aos caranguejos? Pessoas caminham nas calçadas, carros buzina nas ruas, vizinhos de mocambos de papelão se esfregam ao lado. Pernas, braços e cabeças invadem os espaços. Corpos amontoados se tocam, chafurdam entre molambos e restos de comida, em torno de garrafas vazias, pontas de cigarro, maco-nha, cola e crack. Imagina uma suruba coletiva debaixo dos papelões, como nos filmes pornô ou na antiga Babilônia. Excita-se. Teme não resistir ao impulso de enfiar-se em algum daqueles tугúrios. Aperta o passo, confiante no teste ergométrico, porém o coração acelera a cento e dez batidas por minuto.

É necessário sentar e descansar.

Chegou à antiga Praça da Boa Vista, onde no passado havia um chafariz. Seria bom refrescar-se. Agora, a água brota de uma fonte res-guardada por ninfas e leões. No alto, a escultura de uma índia remete aos antigos moradores de arrecifes e manguezais, dizimados como os caranguejos. Outros crustáceos se movimentam em torno da praça gra-deada. Melhor nem mencioná-los.

O andarilho cansou dos próprios pensamentos e das imagens sem pudor. Não costuma deter o olhar em quase nada, mas se embevece com as ninfas de perfil clássico, os peitos à mostra. Envergonha-se das fantasias com mulheres que o abordam pedindo cigarro e dinheiro, mas é seu modo pueril de vingar-se da esposa ausente.

Na casa de número 387, um pouco à frente, viveu na infância a escritora Clarice Lispector. Lembra o nome de um livro escrito por ela: *A imitação da Rosa*. Leu apenas o conto que dá nome à coletânea. Trata da

angustiante loucura de uma mulher, obcecada pelo desejo de alcançar no casamento a perfeição das rosas. Pensa na esposa e sente uma fisgada no peito esquerdo. Ela também busca a harmonia na vida conjugal, a perfeita comunhão entre corpo e alma. Ele não compreende essas coisas e provavelmente está enlouquecendo.

Construíram a fonte de pedra em Lisboa, do outro lado do Atlântico. Várias praças se sucederam ao longo do tempo, até esta por onde ele caminha inquieto. É possível investigar o passado de todas elas, seguir as pegadas de Clarice e famílias judias dando voltas ao redor, tentando esquecer os horrores da guerra.

O coração permanece acelerado, ameaçando explodir. E se pular na água? Talvez refresque a cabeça. Talvez.

TRADUÇÃO

O CAMPO DE CONCENTRAÇÃO “MODELO” DE TEREZÍN

— LUCIANE BONACE LOPES FERNANDES

Terezín é uma cidade-fortaleza construída em 1780, na antiga Tchecoslováquia, pelo Imperador da Áustria José II e ainda hoje preservada. Localizada a 60 quilômetros ao noroeste de Praga, Terezín foi escolhida pelos alemães para servir como campo de transição para judeus que viviam no recém instituído Protetorado da Boêmia e Morávia por ficar perto de Praga e a poucos quilômetros da estação ferroviária, o que facilitaria o transporte de prisioneiros para os campos de extermínio do Leste europeu. As excelentes fortificações e seu tipo de organização possibilitou a rápida transformação num campo de concentração.

Entre o final de 1941 e 8 de maio de 1945, data da libertação do campo pelo exército russo, cerca 144.000 pessoas passaram por Terezín. Entre os prisioneiros, aproximadamente 15.000 eram crianças. Em torno de 33.000 pereceram em decorrência das condições precárias de vida (doenças e fome) e aproximadamente 88.000 foram deportados e exterminados em *Auschwitz* e outros campos do Leste europeu. Cerca de 17.247 internos sobreviveram à guerra e, desses, apenas 93 eram crianças. Uma delas, o sr. Thomas Venetianer, vive em São Paulo, no bairro Santa Cecília.

Terezín foi um campo único dentro do contexto concentracionário da Segunda Guerra Mundial, pois serviu aos nazistas como campo-propaganda, levando o Ocidente a acreditar que Hitler havia presenteado os judeus com uma cidade que oferecia excelentes condições de vida. Apesar da fome, das doenças, da ausência de espaço, por conta da superpopulação do campo, e da liberdade de ir e vir, as atividades intelectuais desenvolvidas em Terezín apresentaram nível elevado. Houve palestras, orquestras, grupos de jazz, produções de teatro para adultos e crianças, performances musicais, noites dedicadas à leitura de poesia, jornais e revistas feitos à mão, escolas, aulas de artes visuais, sendo que até uma

[1] Uma Comissão liderada por Maurice Rossel visitou o campo de Terezín duas vezes a fim de averiguar a situação dos judeus. Mas, antes disso ocorrer, os nazistas elaboraram um plano para convencer seus visitantes de que Terezín era um verdadeiro “presente” de Hitler ao povo judeu. Foram definidas a rota exata percorrida pela Comissão e as atividades que seriam apresentadas a eles. Algumas pessoas foram movidas e aglomeradas, desocupando seus espaços para criar a ilusão de que os judeus tinham luxuosos alojamentos. Não se dando conta da manobra dos nazistas, a Comissão redigiu um relatório favorável sobre as condições de vida dos judeus. Para mais informações sobre a inspeção realizada em Terezín pela Comissão da Cruz Vermelha Dinamarquesa, ver FERNANDES, Luciane Bonace Lopes. *Pelos olhos da criança: concepções do universo concentracionário nos desenhos de Terezín*. 2015, 468 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ópera (Brundibár) foi ensaiada e executada pelas crianças por ocasião da visita da Cruz Vermelha Dinamarquesa.¹

Em Terezín, sob orientação da professora, artista e *designer* austríaca Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944), crianças e adolescentes produziram 5.849 desenhos, pinturas, colagens e trançados, que são um registro das imagens que povoaram suas mentes, de seus sonhos, desejos e medos e um testemunho das atrocidades cometidas durante a guerra. Produziram também dezenas de poemas² que expressam suas percepções e impressões sobre o universo concentracionário, sobre a vida em tempos sombrios.

Este trabalho apresenta quatro poemas escritos por duas jovens garotas tchecas-júdias, Anna Lindtová e Alena Synková, no campo de concentração nazista de Terezín. Escritos originalmente em língua tcheca e aqui apresentados com tradução para a língua portuguesa, esses poemas vêm corroborar os estudos e pesquisas sobre o Holocausto. Consideramos o conjunto de poemas produzidos em Terezín um importante registro histórico na medida em que são a expressão poética das experiências individuais e compartilhadas de crianças e jovens que passaram pela dura realidade dos campos nazistas. Nasceram da tentativa de conciliar a experiência humana e a linguagem verbal, refletindo aspectos do universo concentracionário em toda sua miséria e horror, cumprindo, assim, seu papel social de denúncia e rememoração dos mortos.

Anna Lindtová nasceu em 19 de março de 1930 e vivia em Praga antes da deportação. Anna foi enviada de Praga para Terezín em 12 de maio de 1942 e deportada desse local para Auschwitz em 28 de outubro de 1944, onde foi assassinada nas câmaras de gás, tendo permanecido dois anos, cinco meses e 16 dias em Terezín.

Alena Synková sobreviveu à guerra. Ela nasceu em Praga, em 24 de setembro de 1926, e foi deportada sozinha para Terezín em 22 de dezembro de 1942, aos 15 anos e 9 meses de idade, onde viveu no quarto 29 do alojamento L410. Seu pai, Emil Synek, um renomado dentista tcheco, foi preso em 1943 e enviado a Auschwitz, onde morreu em 1944. Sua mãe havia falecido de câncer alguns anos antes da guerra e seu irmão mais velho, Jíri, também sobreviveu. Seu irmão tornou-se um conhecido poeta, escritor, crítico, professor e encenador tcheco, sob o pseudônimo Frantisek Listopad.

Em Terezín, Alena encontrou o irmão de seu pai e seu avô paterno, mas os dois logo faleceram, em 1943. Após a morte de sua mãe, o pai de Alena se casou com uma mulher não judia. As autoridades nazistas concluíram que a madrastra de Alena era sua mãe biológica, mentira que ela sustentou até o final da guerra. Quando deportada para Terezín, ela foi considerada mestiça e, por isso, poupada dos transportes, sobrevivendo à guerra.

[2] De acordo com Volavková (1978), foram entregues ao Museu Judaico Estadual, atual Museu Judeu de Praga, em 03/11/1952 pela Sra. Anna Flachová, sobrevivente de Terezín, 42 poemas manuscritos e 24 poemas datilografados que eram propriedade de seu marido, o Sr. Viteslav Hanuš, que havia sido professor no alojamento L417 (para meninos entre 8 e 16 anos). Posteriormente, em 1955, uma cópia do poema "Strach²⁴" foi entregue ao Museu pelo Dr. R. Feder. Para mais informações sobre os poemas escritos pelas crianças em Terezín, ver: FERNANDES, Luciane Bonace Lopes. *Escrever poesia [durante] Auschwitz: concepções do universo concentracionário nos poemas das crianças de Terezín*. 2019, 36 f. Relatório Final (Pós-Doutorado realizado pelo Departamento de Línguas Orientais - Hebraico) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

POEMAS DAS CRIANÇAS DE TEREZÍN

MOLYMU, ANNA LINDTOVÁ

T'au ne pamů,
Já chci domu
Chci aspoň do
Birkenau
Ten mi dá zas vzpomenout,
Jak to bylo tady prima,
Sem tam jenom náká rýma,
Každa měla svého kluka,
Ted' tu jsou jen po něm muka

T'au ne pamů,
Já chci domu.

**ZA TISÍC LET / EVA KOHNOVÁ
(25. III. 1944), ANNA LINDTOVÁ**

Za tisíc let
Jaký bude svět?
Jaký bude svět
Za tisíc let...
H a d j e t e...

PARA MOLY, DE ANNA LINDTOVÁ

Não me recordo mais,
Eu quero ir para casa
Eu quero ao menos ir a
Birkenau³
Lá posso lembrar de novo,
Como foi legal aqui,
De vez em quando apenas um resfriado,
Cada garota tinha seu namorado,
Agora restaram só saudades

Não me recordo mais,
Eu quero ir para casa.

**EM MIL ANOS / EVA KOHNOVÁ
(25 DE MAR. 1944), DE ANNA LINDTOVÁ**

Em mil anos
Como será o mundo?
Como será o mundo
Em mil anos...
A d i v i n h e...

[3] Auschwitz-Birkenau ou Auschwitz II, campo de extermínio que integra o complexo Auschwitz, formado também pelos campos de trabalho Auschwitz I e Auschwitz III, ou Buna-Monowitz.

[4] Colonos de origem francesa, alemã e holandesa que se estabeleceram nos territórios da África do Sul, disputando a colonização com os britânicos.

IDEÁL/ MÁMĚ, ANNA LINDTOVÁ

Hluboko pod zemí hnije člověk,

Je to můj vzor
 Stavil se Burům na odpor
 Hájil pravdu a bránil ji
 Vždy statečně a statečněji
 Bojoval čestně, neb v duši mě mír

A přece přišel v života vír.

Idea jeho byla spravedlnost
 Pro všechny lidí na světě rovnost

Rovnost, víra bratrství
 To bylo jeho učení

Neměl rád boháté
 Bránil však chudé,
 Však jednou svoboda pro všechny
 bude.

IDEAL/ PARA MAMÃE, DE ANNA LINDTOVÁ

Debaixo da terra, profundamente,
 apodrece o homem,

Este é o meu exemplo
 Resistiu aos Bôeres⁴
 Defendeu e protegeu a verdade
 Sempre valente e o mais valente
 Batalhou honestamente, ou na alma
 teve paz.

E, mesmo assim, chegou no vórtice da
 vida.

Sua ideia era justiça
 Igualdade para todas as pessoas do
 mundo
 Igualdade, fé, fraternidade
 Este era o seu ensinamento

Não gostava de ricos
 Defendeu, contudo, os pobres,
 Contudo, um dia liberdade para todos
 será.

OLZE, ALENA SYNKOVÁ

Slyšíš

už houká lodní siréna
musíme odplout
do neznámých přístavů
slyšíš,
už je čas.

Popluje hodně daleko
sny se stanou skutečností
ó sladké jméno Maroko.
slyšíš
už je čas.

Vítr zpívá píseň dálky
dívat se stále do nebe
myslit jenom na fialky.

Zoufalá prázdnota
mě obklopuje,
není se čeho zachytit.
Clona mého života
se nyní odhaluje.
Jen beznaděje vystřídána smutkem

má v mojí duši dlít.

Můj Bože dej mi sílu
bych mohla v tebe uvěřit.

Já potkala lidí dost,
málodky člověka.
Proto čekám,
až naplní se smysl mého života
a přijdeš Ty.

PARA OLGA, DE ALENA SYNKOVÁ

Ouve

já soa a sirene do barco
devemos navegar
para portos desconhecidos
ouve,
já é tempo.

Navigate para um lugar muito distante
sonhos se tornam realidade
oh, que doce nome Marrocos.
ouve,
já é tempo.

O vento canta a canção da distância
continue a olhar para o céu
a pensar somente nas violetas.

Desesperado vazio
me rodeia,
não há a que se agarrar
A cortina da minha vida
agora se revela.
Somente desesperanças substituídas por
tristezas
Definha em minha alma.

Meu Deus, dá-me força
para que eu possa acreditar em Ti.

Eu encontrei gente o bastante,
raramente um ser humano.
Por isso espero,
até encher-se de sentido minha vida
e chega você.

Však v hloubi duše mé je úzkost
 co když Tebě věčně budu hledati –
 nemusím věřit, nesmím zoufati

Tak mluvím k Tobě
 sama nad sebou
 v bolesti, že svět jen utíká
 čas mi Tě vzdaluje
 do očí derou se slzy
 moje stíny dva.

Porém, no fundo da minha alma há ansiedade
 Será que vou procurar-te para sempre -
 não posso acreditar, não posso me desesperar

Então falo contigo
 sobre mim mesma
 na dor, que o mundo apenas passa
 o tempo me afasta de ti
 os olhos estão cheios de lágrimas
 minhas duas sombras.

LUCIANE BONACE LOPES FERNANDES – É professora, pesquisadora, formadora de professores, autora e elaboradora de livros e outros materiais didáticos. Graduada em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Licenciada em Educação Artística pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Mestre em Estética e História da Arte pelo Programa Interunidades (ECA/FAU/FFLCH - USP), Doutora em Educação (USP). Realizou estágiospós-doutorais em Metodologia do Ensino e Educação Comparada (USP) e em Línguas Orientais – Hebraico (USP). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Finalista do prêmio Jabuti na categoria Livros Didáticos e eleita autora da melhor tese de doutorado da área de Educação da USP em 2015. Membro do grupo de pesquisa Produções literárias e culturais para crianças e jovens (CNPq/FFLCH-USP), sob coordenação da profa. Dra. Maria Zilda da Cunha.

CRIAÇÃO

DONA AGRIPINA (DA FINISTERRA)

— RAFA IRENO

“Segura bem o piá, Rafa”. Diz sem me olhar. “Terçol, cuido eu. A preta Benedita está ocupada. O bairro precisa mais da benza dela, agora, deixa!” Essa mulher que me fala até parece outra pessoa, delicada ela, doce, agora, examinando o olho bisneto, enquanto, com uma mão, percorre a outra mão, procurando nos dedos, num diálogo sozinha, o certo, o precisado. Encontrado, a língua estrala, o corpo reage inteiro. Dona Agripina tira do anelar, o anel, esfrega forte ele na pele, a veia azul pisado foge por debaixo das costas da outra mão, e daí, encosta o objeto quente na pálpebra gorda do meu filho.

“Pare de tremer, rapaz, você não é homem?”. O menino morde os olhos de medo. Não entende nada ainda. No silêncio cativo da família, eu só observo e reconheço o instante: a mandinga gravando na memória dele. Foi assim, tempos detrás de mim, na minha. Mesmo cheiro redondo de arruda no quintal misturado com naftalina branca do armário. Mesmo barulho de reza na boca dela feito poeira no sol, igual. Passamos todos por isso, aqui. A infecção une a gente. É de mãe, de vó, de bisa, a mão que passa três vezes o anel nos olhos multiplicados das crias... O calor envelhecido, a herança, uma linha de sombra cortando a retina, o horizonte.

Aquela aliança, que cura meu filho, era de meu pai, tem o nome de minha mãe. Não a conheci. Só Dona Agripina. Sempre colecionou coisas, muitas coisas, lata de fermento royal, de minancora, de goiabada, marrom glâce, olé, tipos diferentes de bibelôs. A casa fica um lixo. De todos, os preferidos lhe enforcam os dedos. Há mais anéis do que vida nela já, mas, continua, como um emprego triste, recolhendo restos de mágoas. As mãos de Agripina têm nosso amor no fim. Éramos seis filhos, doze netos, alguns bisnetos. Somente homens – um exército desiludido, como todo exército sempre é, sua maldição.

“Se tivesse tido uma filha ou, pelo menos, um terceiro braço para ajudar na casa”. Pregava sozinha antes de dormir, enrolada Agripina, mortalha da noite, num canto do cômodo escuro, com uma faquinha sempre em punho. A velha guardava medo da desonra, pudor rodeada de machos – a desconfiança, homem é, antes de ser filho! Não esquecia. O pai dela, seu Venâncio, ensinou a arma, cabo madreperolado, peque-

na, ela e a faca, cintilarias da infância, perto da igreja de Santo Amaro, amarelada, andando entre as barracas sem sol, me puxando rápido, de repente, Agripina craquelou a cara de um filho da puta no Largo treze. “Queria roubar e por pouco não fiquei com seu olho eu, é lei comigo, entende? Para de tremer!”.

A palavra da boca, ainda em meus braços, soa estranho, “Pai”... Dona Agripina só, com os olhos rachados de rugas, enxerga o abismo entre nós. “Pai, vamos?”, o garoto repete na minha direção. Abre aqueles olhos, claros intrusos, puxados daquela vagabunda. O nome dela também dedilha as mãos de Agripina. Na minha vez, trouxe eu o anel. Ela tinha me ensinado nada disso. Era instinto, parecia natural, voltar, entregar, ficar... e nunca perdão por ter ido embora. Não tinha notado antes as mãos tão calejadas de anel. Naquele dia, tinha carne-seca no varal, dependurada, quando cheguei, as mãos catavam ovos das moscas no charque preto, metal reluzindo varejeiras do sol, no quintal, coisa difícil de ver. As cores dos cacos de vidro queimando no muro que nem catedral, tipo vitral, o amor. Vontade era colocar fogo em tudo, na favela.

O menino perdido lagrimeja “Pai” outra vez. Eu lambo a água de seu olho como Agripina fez comigo, apagando a queimação. O sal das carnes é amargo, aprendia. “Vamos, meu filho, preciso devolver você no Figueira Grande! Agora, vai sarar”. Terçol, mão de mulheres, destino homens, a solidão de Agripina levou a gente até o portão.

RAFA IRENO – É um escritor e crítico da periferia de São Paulo. Neste momento, faz um doutorado em cotutela, entre a Universidade de São Paulo e na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, estudando sobre poesia e política nas obras de Rubem Braga e Jacques Prévert. Em 2018, publicou no *Sarau da Cooperifa*, de maneira independente, seu segundo fascículo de poemas em prosa chamado *Três por Quatro*, sendo o primeiro volume *Corpo Extranho* de 2015. Contribuiu também com o site Letras in.verno e re.verso (<http://www.blogletras.com/>) e, não tão amiúde como gostaria, escreve em seu próprio blog (<http://amiudo.blogspot.com/>). Contato: irenorafa@gmail.com

QUARAR (OU QUANDO ME DESPRENDO DO MUNDO)

— GILBERTO ARAÚJO ROSA

Como a mãe ficara rodeando por ali desde cedo com seus afazeres no quintal, o menino não conseguiu escapar e o jeito foi brincar de voar, ali mesmo ao pé do abacateiro. É que tinha sonhado que voava num balão por cima da cidade. Acordou com essa ideia fixa de inventar sua máquina voadora. Mas mal soltou as rédeas da imaginação, a mãe com uma bacia cheia de roupa às voltas de uma rudia na cabeça, o convocou para ir com ela até a bica para ajudá-la com a roupa. Era dia de sol quente, de fazer a poeira da estrada latejar com o mormaço.

Muito a contragosto, o menino foi. Foi como quem resmungava com o pé, chutando pedras no caminho. Arrastava numa das mãos um balde vazio com uma barra de sabão de coco. Sabão de coco devia ser proibido, pensou enquanto rodava o sabão no fundo do balde. E se eu me distraísse e sentisse vontade de comer, pensando se tratar de doce e acabasse, com a gula, que me é próprio, dando uma bela de uma mordida naquela cocada? Concluiu que apesar de correr esse risco, mesmo sabendo que era sabão, embora o cheiro de coco, o inebriasse, ao ponto de fazê-lo se imaginar nessa situação, a chatice de ir acompanhar a mãe e saber que estaria como numa coleira sempre ao lado dela preso ao chão, o amolava mais e não teria com inventar nada.

A carranca estampada na cara do menino desanuviou-se, logo chegaram à bica. A água brotava das ranhuras da terra e se projetava pela canaleta, num eterno espichar de água cristalina, para beijar as pedras apinhadas no chão. A música perene desse momento hipnotiza, laça, puxa qualquer menino bicho híbrido, hídrico. Com um aceno de cabeça enquanto apumava a bacia de roupas na pedra, a mãe consentiu que se refrescasse com um balde de água fria.

A pele encarçou de vera. O menino assentou as ideias, se pôs de cócoras no alto da pedra e quarou vendo a mãe esfregar as roupas. Olha-

va-a e achava graça em sua quase dança de correr os braços pra cima e pra baixo, de torcer e sacudir no ar as camisas e lençóis. Espumas e bolhas de sabão passaram a brotar timidamente da bacia.

A primeira grande bolha em suspensão deu o estalo. O menino pulou da pedra e desapareceu entre os arbustos e pés de mamona que rodeavam um canto da bica.

Silêncio.

Voltou com dois canudos do talo da folha. Sacudiu a ponta do canudo na água da bacia. A mãe não ralhou. As bolhas voaram para o alto do morro. Achou graça também. Sorriu com o encantamento do filho a soprar planetas e luas pelo cosmo. A tarde ficou mais leve aquele dia e de certa forma ele inventou e pôde voar.

GILBERTO ARAÚJO ROSA – Conhecido sob o nome artístico Gil Miri, é ator, poeta, arte educador, editor, agitador e produtor cultural brasileiro. Iniciou sua atuação artística e cultural em Francisco Morato. É organizador e jurado do Concurso Nacional de Poesias Prof. Roberto Tonelotti, que em 2020 chegou à sua 10ª edição. Apresenta desde 2012, o Sarau CONPOEMA. Produz e realiza desde 2014, o “Zine Poesias do Front: A cidade Armada em Versos”, que já lançou mais de 60 poetas. Hoje também é professor de Artes na Prefeitura de São Paulo. Em 2018 lançou seu primeiro livro de forma independente, “Retalhos de um tempo brincante”, na Bienal do Livro de Guarulhos, na qual também realiza a palestra Brincadeira e Infância, a partir da experiência de seu primeiro livro. Participou de diversas feiras e concursos literários. Em 2019 participou da FLIM - Festa Literomusical de São José dos Campos com exposição do seu primeiro livro e da mesa literária: Entrelinhas e da Feira Literária Urupês – São Bernardo do Campo. Contato: gilberto@conpoema.org.br

POR QUE NÃO SOU UM MATADOR DE ALUGUEL?

— MARCUS TESHAINER

Vou contar uma história, verdadeira, do começo ao fim, não vou inventar nada. Uma história real. Pode ser que seja um pouco monótona, ou chata, pois a ficção tem seus recursos para deixar as histórias mais bonitas, mas esta, como não é ficção, carece de beleza.

Se depois de ler esta história você ainda duvidar que seja verdade, ligue para minha secretária, ela sabe de tudo e poderá te contar a versão dela, e você poderá conferir cada fato que te conto.

Estava um dia no meu consultório, se você não sabe, sou psicanalista, formado com estágio clínico na Escola de Bagé, uma das mais renomadas e tradicionais escolas de psicanálise do Brasil, quiçá, do mundo.

Mas como eu dizia, estava no meu consultório, era um dia morto, poucos pacientes, lia algumas notícias dos folhetins, ao mesmo tempo pensava em como atrair novos pacientes para o meu divã. As contas todos os meses chegavam, mas os pacientes partiam.

Tocou o telefone, até me assustei, fazia muito tempo que isso não acontecia, tinha me esquecido do som do aparelho berrando pela minha atenção. Atendi, uma voz muito firme me disse:

— Quero contratar os seus serviços!

Finalmente alguém reconheceu o meu valor, nunca vi alguém procurar um psicanalista e falar de maneira tão formal, mas deve ser um paciente obsessivo, não importa, agora poderei pagar a conta do bar e quem sabe, até o aluguel.

— Claro, quer vir em meu consultório? Podemos marcar uma primeira conversa, o que acha da segunda-feira?

— Não será necessário — respondeu a voz — vou logo ao assunto, resolvemos por aqui...

Interrompi, não se resolve problema encrustado e amor mal resolvido pela mãe ao telefone, precisa olhar o cabra nos olhos, insisti:

— Prefiro que venha ao meu consultório, não cobro a primeira entrevista, prefiro te conhecer pessoalmente.

— Acho melhor, não — ele disse — não quero que você saiba quem eu sou, quanto menos você souber de mim, melhor.

É um caso de inibição, pensei, isso acontece, as vezes é difícil o paciente sair de casa, o primeiro ganho é fazer ele chegar ao consultório, mas demora um tempo, podemos tentar um pouco pelo telefone, ou se eu tivesse dinheiro para comprar um computador, por Skype.

— Bom, podemos fazer via Embratel, mesmo, mas vamos combinar o pagamento de partida, neste caso eu prefiro receber adiantado.

— Dinheiro não é problema, contanto que você faça um bom trabalho — respondeu a voz do outro lado da linha.

Isso sempre foi fácil, fazer um bom trabalho é comigo mesmo, poucos fazem o que eu faço tão bem quanto eu. Todos os meus títulos e meus anos de experiência falam por mim, ele realmente sabe que ligou para o melhor.

— Mas só pago depois do resultado — acrescentou o sujeito.

Estava há tanto tempo sem ganhar nenhum tostão, se desse para comprar uma roupa para alternar com a que estou usando, seria bom... talvez em quatro ou cinco sessões eu conseguiria... Aí poderia recebê-lo, enfim, com uma roupa nova.

— Bom, podemos fazer uma exceção no seu caso, vejo que seu problema é de grande dificuldade e não quero deixar de te ajudar, você não vai se arrepender de ter me procurado, farei o meu melhor — Eu disse a ele

— Tenho certeza que sim, confio em você, portanto quero pagar um valor que seja superior ao que você está acostumado a ganhar, muito superior, dada a dificuldade do meu caso.

Neste momento meus ouvidos estalaram, meus olhos brilharam, comecei a suar em bicas e já imaginei uma reforma no meu consultório que o tempo tinha surrado tanto, a tinta amarelada poderia ganhar uma nova camada, os móveis, uma salinha de espera mais confortável, minha cabeça começou a fazer contas e a devanear, perguntei:

— Vamos começar hoje, então, como posso te ajudar?

— Para o que eu preciso, não vai ser necessário mais do que um dia, talvez tome um tempo maior para o preparo, mas com certeza você fará em poucos minutos e com eficiência, quanto antes você fizer a sua parte, mais estarei disposto a te pagar.

Foi então, ao ouvir isso, que uma urgência se instalou em mim, se eu me concentrasse e o tempo de concluir fosse realmente rápido, talvez até conseguisse mudar de consultório, sair deste bairro xexelento e pegaria um conjunto mais arrumadinho no centro.

— Vamos lá, então, diga o seu problema, resolvo de imediato, talvez ainda hoje.

— Talvez não hoje, não se afobe, como eu disse, vai te requerer uma pesquisa, mas sei que pode fazer isso logo, o que quero é que mate Lacan.

— Matar Lacan? Como assim, o que espera de mim? Que mate um homem?

— Assim que terminar seu serviço, me comunique, já tem meu telefone, basta me ligar, vou saber logo se você fez o serviço corretamente, mas é muito importante, faça você mesmo, não pense em contratar outra pessoa, este trabalho tem de ser feito por você, e ninguém mais.

Estremeci, eu nunca matei ninguém, mas era um valor que iria colocar minha vida nos eixos, eu precisava mesmo de um empurrãozinho desses. Já tinha lido em algum lugar que todo homem tem seu preço, e o preço que este sujeito estava me pagando era pelo menos o dobro do que eu achava que eu valia.

— Ok! Em breve você terá notícias minhas — respondi com ar de matador de aluguel.

Coloquei o telefone no gancho, suave frio e com a cabeça confusa, e me dei conta, esqueci de perguntar, quem era este tal de Lacan? Onde eu o encontrava? Resolvi não ligar outra vez, por aquele valor, eu mesmo teria de procurar, era melhor que eu soubesse, ou que ele achasse que eu sabia.

Primeira coisa que fiz foi procurar na lista telefônica, algo antigo, mas muito eficiente e fácil de usar. Entre os escritos, estava lá um nome cujo sobrenome era Lacan, um tal de Tiago Lacan, morava no centro da cidade, em um lugar de fácil acesso.

Fui até o endereço, precisava saber se ela ainda morava no local indicado, se não morasse, eu precisaria descobrir o novo, a lista tinha alguns anos, quinze, pelo menos. E se ele já tivesse morto? Não, ninguém iria me contratar para matar alguém morto.

Cheguei ao prédio, perguntei ao porteiro, ele disse que sim, que o Tiago Lacan morava ali há muitos anos, um dos primeiros moradores do prédio, nunca se mudou, alguém falante, muito comunicativo, mas de poucos amigos, um pouco irascível. De hábitos regulares, segundo o porteiro, podia-se acertar o relógio com suas saídas, certamente às 11:22 ele estaria na frente do prédio, era a hora que ele fumava seu charuto toscano.

Adorei este porteiro, todas informações estavam na minha mão, nem precisei fazer muitas perguntas, mas uma coisa me chamou a atenção, eu estava diante de um dos prédios mais antigos do centro, ele era um dos primeiros moradores, quantos anos teria este sujeito? Resolvi perguntar ao porteiro.

— O senhor Lacan? Ora!!! É um senhor de muita idade, anda com dificuldades, com muitos tropeços, as vezes precisa de alguns de seus jovens amigos para conseguir ir para frente, se não me engano, ele tem noventa e cinco anos, mas pode ser mais.

Noventa e cinco anos? Pensei, por que alguém me contrata para cortar um sujeito idoso da história e que está prestes a morrer pelo seu próprio tempo?

Não importa, não estava lá para fazer perguntas, minha missão era matar este ancião e era isto que eu ia fazer, amanhã mesmo, às 11:22, chegaria antes mesmo dele acender seu charuto.

Passei na cutelaria, cortar uma libra de sua carne parecia a maneira mais trágica de executar a morte, assim, meu contratante saberia logo o que aconteceu, e eu receberia muito rapidamente meus honorários. Comprei um pequeno punhal que pedi para gravar um pequeno 'a' na sua empunhadura, bem próximo ao pomo.

No dia seguinte, às 11:20 eu já estava lá, em frente ao prédio, com o punhal em mãos escondido nas minhas costas, não demorou muito e apareceu um senhor, muito idoso, passos lentos, um charuto retorcido na boca, ainda apagado. Caminhou até a porta, ascendeu um fósforo e antes que ele pudesse levar a ponta do charuto eu gritei:

— Prepare-se para sua morte, Senhor Lacan, vim aqui para barrar seu caminho e te trazer o impossível... que nenhum resto de você se sobressaia deste meu ato.

Nesse momento o velho colocou as mãos no peito, olhou-me assustado, começou a fazer caretas estranhas, seus dedos apertaram com ainda mais força o tórax, e foi desmanchando para o chão antes mesmo que a ponta do meu punhal tocasse sua pele. Despencou ao chão como um saco de areia, seus olhos sem brilho próximos à soleira da porta. Lá estava ele, morto, completamente morto, sem que eu tivesse tocado em seu corpo.

Deixei cair o punhal, já não me servia para nada, o improvável havia acontecido, fiquei catatônico diante da cena, fora meu estilo que o tinha matado? Seu semblante era de susto. Matei o velho de susto? Realmente não tinha a sutileza e a esperteza de um matador de aluguel.

Sentei ao seu lado, a polícia e ambulância chegaram juntos, levaram o corpo, pegaram meu telefone, disseram para eu depor. Ninguém disse que fui eu que matei Lacan. Foi o tempo... Foi o tempo...

MARCUS TESHAINER – É psicanalista por ofício e paixão, mestre e doutor em Ciências sociais e curiosidades humanas, realizou estágio de pós-doutorado em psicologia clínica e ouvidos abertos. E-mail para contato: mteshainer@gmail.com

POEMAS

— JULIANE NASCIMENTO

lavar é
o mar
de muita
coisa.

a chuva
é o pingo
em passeata.

eu não deveria
gostar do mar.

eu não deveria
gostar do mar.
dos seus sons,
e dos seus balanços.

eu não deveria
gostar do mar,
porque não afundou
os navios negreiros.

eu não deveria
gostar do mar,
que – até hoje –
não murmura
o lamento, que conhece de cor,
dos meus ancestrais.

a fotografia
pode ser a
[brincadeira
de estátua
das coisas
[eternamente
paralisadas.

secar a roupa
é sempre uma
espécie de verão
na qual
as peças
simplesmente
morrem de calor.

eu tenho dobras
como as caixas
para me guardar
por dentro.

tô grávida
de uma greve
que não paralisa
[nada.

o mundo é contra mim

pois da minha dilatação,
eu faria nascer o ócio.

como se do espaço
do qual vemos
o universo.
como se tal buraco
fosse a máquina
[de céu aberto
que já entrega
poemas manufaturados.

Wm