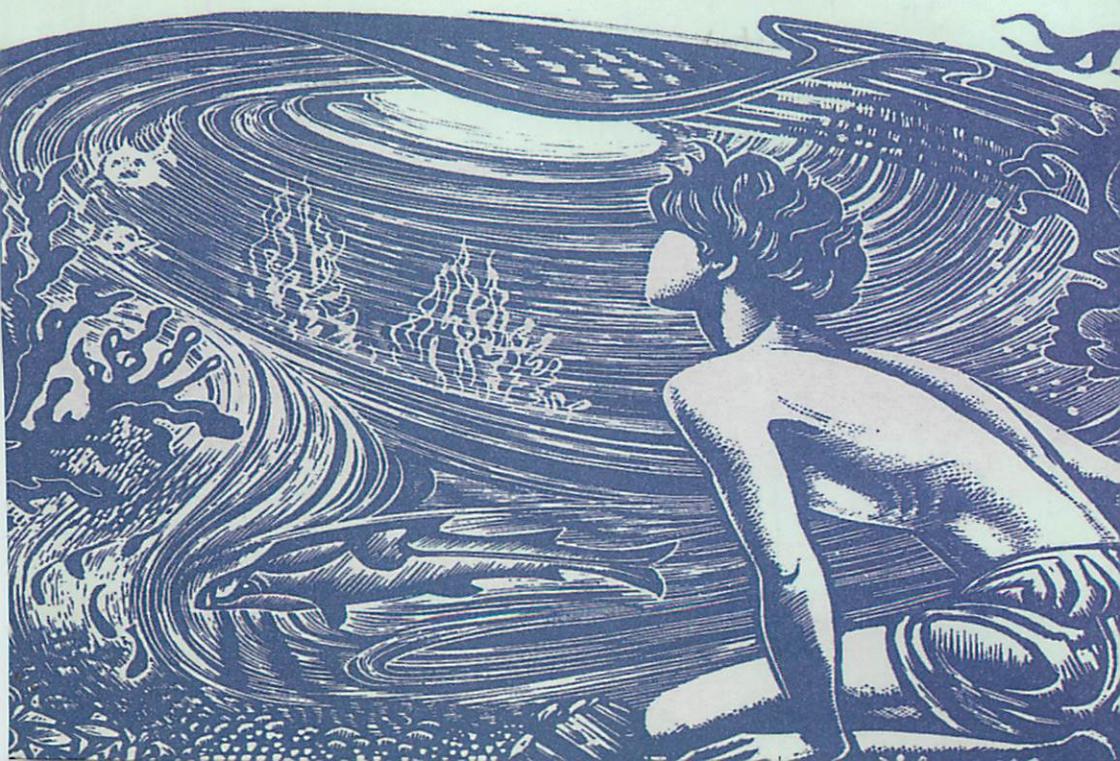




Lauro Belchior Mendes (org.)

# Memórias do presente

*Ensaio de literatura  
contemporânea*



*Memórias do presente* desde o título aponta para um tempo fixo e paradoxalmente em fuga. Próximo e já distante, difícil de ser apreendido, mas já objeto do desejo de pesquisa e decifração. Um tempo que se espacializa em dimensões várias de uma realidade empírica, histórica e ficcional. As fronteiras entre as várias instâncias se atenuam, de alguma forma se apagam, oferecendo uma visão caleidoscópica, múltipla, plural de um tempo que atravessamos e nos atravessa.

Tempo captado no texto de abertura – Primeira aula – tempo da história, multifacetado em memórias poéticas e ficcionais. Memórias de sujeitos que se constituem na construção singular de uma linguagem que é morada e dispersão, errância e fundação de um saber em constante reinvenção.

As reflexões que se processam neste livro dizem daqueles que o escrevem e o duplo gesto que os faz leitores e produtores de escritas que se dobram sobre textos outros.

Cada uma dessas leituras que se debruça sobre o texto alheio torna o leitor um escritor que recria e exhibe seu próprio espaço poético e testemunhal. Pois assim são todos os ensaios que compõe *Memórias do presente*: reflexão e testemunho de um tempo que se faz texto num constante esforço

# Memórias do presente

ENSAIOS DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Lauro Belchior Mendes (org.)

# Memórias do presente

ENSAIOS DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA



Belo Horizonte  
2000

Copyright © 2000 by Lauro Belchior Mendes

Capa

*Jairo Alvarenga Fonseca*

Produção gráfica

*Autêntica Editora*

Revisão

*Fábio Figueiredo Camargo*

*Jeanete Maria das Graças Liras*

*Marilda de Souza Castro*

- 
- M538l Mendes, Lauro Belchior  
Memórias do presente – Ensaios de literatura contemporânea / Lauro Belchior Mendes. — Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000.  
176p.  
ISBN 85-87470-13-2
1. Teoria literária. 2. Literatura comparada.  
3. Crítica literária. I. Título.
- CDU 82.0  
82.091
- 

2000

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Faculdade de Letras – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 -Pampulha  
Belo Horizonte — MG - CEP 31270-901  
Fone (031) 499-5112 - Fax (031) 499-5490

Este livro foi patrocinado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Queremos deixar marcados os nossos agradecimentos ao Colegiado do Curso e à sua Coordenadora, Dr<sup>a</sup> Ruth Silviano Brandão.

*Memórias do presente – ensaios da literatura contemporânea* analisa não só obras literárias brasileiras publicadas a partir de 1990, como também textos de memória que focalizam problemas sociais característicos do final do século XX.

# Sumário

---

<b>APRESENTAÇÃO</b>	11
<b>PRIMEIRA AULA</b> Lauro Belchior Mendes	13
<b>ERRÂNCIA: TRANSGRESSÃO</b> <b>(MEMÓRIA E IDENTIDADE EM <i>A CÉU ABERTO</i>)</b> Antônia Cristina de Alencar Pires	39
<b>MACULATURAS: TRAÇOS DA ESCRITA</b> <b>DA DESMEMÓRIA EM <i>A FALTA</i></b> Daisy Leite Turrer	53
<b>QUASE MEMÓRIA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE</b> Daniela Borja Bessa	61
<b>O PAI EM CONSTRUÇÃO</b> Fábio Figueiredo Camargo	73
<b>VIAGENS DA MEMÓRIA</b> Jeanete Maria das Graças Lino	85
<b>O CASO INÊS</b> Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior	101
<b>REDESENHANDO A IDENTIDADE</b> Marilda de Souza Castro	115

**IMPRESSÕES DE LEITURA**

Marlene Machado Zica Viana

131

**QUASE MEMÓRIA, QUASE HISTÓRIA, QUASE FICÇÃO**

Roniere Menezes

151

**A CÉU ABERTO**

**TEXTO-CORPO-EM-DEVIR**

**UMA LEITURA DE JOÃO GILBERTO NOLL**

Rose Mary da Silva Cordeiro

165

# Apresentação

---

Lauro Belchior Mendes

No segundo semestre de 1997, ofereci aos alunos do Mestrado em Literatura Brasileira e Doutorado em Literatura Comparada um curso intitulado *Memórias do Presente*, inserido na Linha de Pesquisa Literatura, História e Memória Cultural, de que este livro é o resultado. O artigo Primeira Aula constitui o texto que apresentei como proposta de curso. Os demais textos são os trabalhos finais escritos pelos alunos do curso que aderiram à proposta.

# Primeira aula

---

Lauro Belchior Mendes

Para Letícia Malard

Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde.

*Machado de Assis*

A necessidade de propor este curso – *Memórias do presente* – surgiu primeiramente de inquietações pessoais referentes à compreensão da realidade contemporânea, historicamente considerada e, dentro dela, a questão da Literatura Brasileira e dos estudos literários. Tal necessidade foi se manifestando no desejo de sistematizar um estudo, em que diversas questões literárias referentes à atualidade pudessem ser abordadas. A possibilidade de fazê-lo começou a se concretizar após a leitura do livro de Eric Hobsbawm, *Era dos Extremos – o breve século XX – 1914-1991*. Em suas páginas primeiras, este autor afirma que

não há como duvidar seriamente de que em fins da década de oitenta e início da década de noventa uma era se encerrou e outra nova começou.<sup>1</sup>

Depois de discutir algumas explicações que têm servido para interpretar a nova realidade mundial, o historiador afirma categoricamente:

O argumento é melhor quando se afirma que o terceiro quartel do século assinalou o fim dos sete ou oito milênios de história

---

<sup>1</sup> HOBBSAWM, 1996, p. 15.

humana iniciados com a revolução da agricultura na Idade da Pedra, quando mais não fosse porque ele encerrou a longa era em que a maioria esmagadora da raça humana vivia plantando alimentos e pastoreando rebanhos.<sup>2</sup>

De acordo, portanto, com o pensamento do historiador, estamos vivendo hoje o limiar de uma nova era, que talvez não saibamos ainda exatamente como interpretar. Neste curso pretendo aprofundar algumas reflexões, mantendo-me dentro dos limites do presente para tentar compreendê-los e estudá-los através das relações entre a História Contemporânea e produções literárias brasileiras desta última década. Meu empenho é focalizar uma produção escrita que tem marcado nosso tempo com traços peculiares. Refiro-me à dimensão testemunhal, presente tanto em escritos de natureza histórica, como em escritos de natureza literária. O percurso que estou propondo se concentrará na análise das relações entre História e Literatura, na medida em que trabalho como pesquisador de uma das linhas de pesquisa da Pós-Graduação da FALE UFMG, *Literatura, História e Memória Cultural*.

A dimensão testemunhal se manifesta não só numa espécie de avaliação da história vivida por aquele que escreve, como também numa ficcionalização do presente ou da vida futura, que joga com dados fornecidos pela própria realidade (se é que assim posso dizer) e pela própria atividade da imaginação. Tal avaliação e ficcionalização se ampliam, pois o momento histórico em que estamos vivendo não significa apenas mais uma virada de século ou de milênio. Estou me referindo ao meio milênio de história do Novo Mundo, mais especificamente do Brasil, cuja vida se situa entre estes dois números redondos: 1500-2000. Esclareço desde logo que o *corpus* privilegiado constará de obras publicadas a partir de 1989 e as que forem publicadas durante o período em que o trabalho estiver sendo desenvolvido. Assim, embora o centro de interesse maior se concentre na cena brasileira, iremos buscar subsídios em outras histórias, literaturas e teorias críticas. Quero dizer que, apesar dessa necessária incursão além das fronteiras habituais da nacionalidade, o curso estará voltado para um aspecto fundamental, no meu modo de pensar, que é o caráter brasileiro do período focalizado.

---

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p.18. No caso dos livros estrangeiros lidos em tradução, as datas remetem, não à publicação original dos mesmos, mas à edição brasileira.

Aponto, portanto, o caráter provisório de tudo que será dito, pois ainda não posso dar uma palavra final sobre as questões e os temas abordados. Este caminho que estou propondo nos dará a oportunidade de pôr ordem em alguns pontos sobre os quais devemos pensar, sobretudo no que diz respeito à produção literária contemporânea e aos modos como ela está sendo estudada. As obras escolhidas, brasileiras ou não, constituem exemplos de escritas plurais, participantes de vários estatutos, configurados através da conjunção de discursos em que predominam o elemento memorialístico, histórico e literário. Ao lado de interpretações inscritas nos corpos textuais de outras áreas do conhecimento, representam um significativo painel dos traços culturais que se desenvolveram ao longo do século XX e se encontram ainda em processo de desenvolvimento nesta virada de século. O poder da leitura, enquanto definidora do estatuto textual e enquanto estabelecadora das correspondências de significação, conseqüências próprias do caráter itinerante das escritas-objeto deste curso, constituirá a linha principal das reflexões. Elas visam essencialmente a uma contribuição no setor dos estudos literários brasileiros, de forma a privilegiar a produção de textos literários e de textos críticos, marcados pela preocupação de estabelecimento de contornos brasileiros, frente ao quadro geral de estudos, nem sempre literários, de que a literatura tem sido objeto nos últimos anos.

Gostaria de referir-me à existência de alguns campos de estudos em que poderemos basear nossas reflexões: o campo da história, o da produção de obras literárias, o da crítica literária e o das práticas teóricas contemporâneas. Começando pelo campo da história, repito o que Hobsbawm, no Prefácio e Agradecimentos do livro citado, afirma:

Meu tempo de vida coincide com a maior parte da época de que trata este livro e durante a maior parte de meu tempo de vida – do início da adolescência até hoje – tenho tido consciência dos assuntos públicos, ou seja, acumulei opiniões e preconceitos sobre a época, mais como contemporâneo que como estudioso. (...) Se o historiador tem condições de entender alguma coisa deste século é em grande parte porque viu e ouviu.<sup>3</sup>

O que primeiro chama à atenção no texto de Hobsbawm é a presença de duas datas no subtítulo do livro: 1914-1991. Trata-se,

---

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p. 7-8.

portanto, de um texto que relata a história do século XX, mas o faz a partir de dados históricos que dizem respeito não apenas ao autor do texto, mas também a seus leitores: a queda do muro de Berlim em 1989 e o conseqüente desmoronamento da União Soviética encerram o *breve século XX*, que teria tido o seu início com o deflagar da Primeira Guerra Mundial. É importante lembrar que Hobsbawm é um historiador marxista atento a todos os acontecimentos relevantes do século. Assim, junto à experiência vivenciada, encontramos um indiscutível espírito científico, que não busca minimizar ou agravar o lado negro dos vários regimes políticos presentes na História do Século XX, em diferentes partes do mundo. Da mesma forma, desenvolve reflexões instigantes, quando situa o início do processo de globalização a partir da Revolução Industrial:

A história da economia mundial desde a Revolução Industrial tem sido de acelerado progresso técnico, de contínuo mas irregular crescimento econômico, e de crescente *globalização*, ou seja, de uma divisão mundial cada vez mais elaborada e complexa do trabalho; de uma rede cada vez maior de fluxos e intercâmbios que ligam todas as partes da economia mundial ao sistema global.<sup>4</sup>

Inúmeras outras questões da mesma natureza perpassam todo o livro, como a dívida do capitalismo para com a história (p. 266), o afrouxamento das relações familiares característico de nosso tempo (p. 331), o desmoronamento do conceito de terceiro mundo (p. 353), a identificação da era contemporânea como era Benetton, em oposição ao velho Fordismo (p. 394), ou a constatação de que o ser humano não foi projetado para o sistema capitalista de produção (p. 404).

Além da análise desses fatos históricos representativos do século XX, o texto de Hobsbawm é extremamente substancioso para um leitor brasileiro interessado em compreender criticamente o presente, como fruto de uma série de causas que se desenvolveram no transcorrer do século. De fato, todo o livro é pontilhado por reflexões sobre o Brasil e a América Latina em suas relações com os acontecimentos internacionais. Isso assegura ao leitor, no nosso caso, brasileiro, a consciência de que a nossa cena se passa num palco muito mais amplo que as meras fronteiras nacionais, ao nos possibilitar compreender melhor a questão que envolve não só a dependência

---

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 92.

político-econômica, como também a questão dos reflexos e assimilações que se fazem sentir no plano cultural, nos mais diferentes níveis em que forem estudados.

Um dos aspectos, entretanto, que me chama a atenção no texto de Hobsbawm, é o espaço que nele ocupa a literatura do século XX, através da reflexão erudita sobre alguns grandes nomes do mundo literário, como Isaac Babel (p. 76), Auden (p. 160), Rilke e Kafka (p. 188), para citar apenas alguns. Veja-se, por exemplo, a relação que faz entre George Orwell e o sistema *brutal e ditatorial* da União Soviética:

Apesar de brutal e ditatorial, o sistema soviético não era *totalitário*, um termo que se tornou popular entre os críticos do comunismo após a Segunda Guerra Mundial, tendo sido inventado na década de 1920 pelo fascismo italiano para descrever seu próprio projeto. Até então fora usado quase exclusivamente para criticá-lo e ao nacional-socialismo alemão. Representava um sistema centralizado abarcando tudo, que não apenas impunha total controle físico sobre sua população como, por meio do monopólio da propaganda e da educação, conseguia de fato fazer com que o povo internalizasse seus valores. O romance *1984*, de George Orwell (publicado em 1948), deu a essa imagem ocidental da sociedade totalitária sua mais poderosa forma: uma sociedade de massa de cérebro lavado, sob o olhar vigilante do *Grande Irmão*, do qual só o ocasional indivíduo solitário discordava.<sup>5</sup>

Ao longo do texto, o autor não se furta jamais a relatar os fatos do século, a partir da perspectiva testemunhal. A nota autobiográfica se faz presente, não interessando se o assunto é o nascimento do cinema expressionista alemão, o florescer do jazz, a chegada de Hitler ao poder, a Guerra do Vietnam, o amargo surgimento das ditaduras militares na América Latina ou a queda do muro de Berlim. A influência de Hobsbawm, quando lê e interpreta a massa de acontecimentos do nosso século, é portanto o primeiro traço que defino neste curso, porque aqui estarei falando também do ponto de vista da testemunha, que engloba não só a minha profissão de professor de Literatura Brasileira e a minha vivência da História, como também a minha (con)vivência com algumas maneiras de ler e estudar a literatura deste país.

Evidentemente o texto de Hobsbawm não pode ser reduzido a uma interpretação definitiva de todas as complexidades do século XX.

---

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 383.

Como já disse, ele fala sempre de um ponto de vista marxista, a que acrescenta suas preocupações humanitárias e éticas, sobretudo no que diz respeito à sobrevivência da humanidade. Ao pensamento de Hobsbawm, é necessário acrescentar as análises de outros historiadores, sejam eles marxistas ou não. Cito como exemplos de obras que deverão compor o *corpus* analítico inicial: *O longo século XX*, de Giovanni Arrighi (1996); *Novas e velhas ordens mundiais*, de Noam Chomsky (1996); *Globalización, Exclusión y Democracia en América Latina*, de Heinz Dieterich (organização, 1997); *O colapso da modernização – Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*, de Robert Kurz (1993); *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*, de Pierre Lévy (1993); *Os testamentos traídos*, de Milan Kundera (1994); *História e utopia*, de Emil Cioran (1994); *Espectros de Marx* e *Le monolinguisme de l'Autre* (1994 e 1997, respectivamente) de Jacques Derrida; *Globalization and its discontents – The rise of post modern socialisms*, de Roger Burbach, Orlando Núñez e Boris Kagarlitski (1997); *La valse des éthiques*, de Alain Etchegoyen (1991); *The Fin-de-Siècle in Latin América: Predicting the future from the Lessons of the Past*, de John Foran (1997); *Globalization, Politics, and Social Security Reform in the Southern Cone*, de Stephen J. Kay (1997); *Uma visão do mundo contemporâneo*, de Ives Gandra Martins (1996); *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro (1995); *A escrita da história – novas perspectivas*, de Peter Burke (1992).<sup>6</sup>

Apesar de longa, a lista é ainda absolutamente provisória, porque sempre é necessário ler, reler e continuar buscando obras que possam oferecer uma interpretação do complicado painel da história brasileira, inserida no contexto maior da história do mundo, tal qual hoje ela é vivida. É minha convicção de que é do entrelaçamento delas todas que poderemos compreender produções literárias ficcionais brasileiras contemporâneas, objeto principal deste curso.

Uma outra influência que será facilmente observada nesta minha proposta está representada por alguns escritos de Octavio Paz, na sua maneira de conceber o homem e o mundo, sobretudo ao procurar

---

<sup>6</sup> As obras escolhidas nem sempre pertencerão a segmentos estanques, podendo pelo contrário participar de várias classificações. Quero, assim, justificar a presença de obras de caráter marcadamente filosófico ou sociológico entre as que arrolei como obras de análises históricas do mundo contemporâneo.

entender o que eu chamaria de *a condição mexicana*. Respeitando as diferenças entre Brasil e México; observando as devidas distâncias que separam o poeta e ensaísta mexicano deste professor e, principalmente, tentando evitar *la naturaleza casi siempre ilusoria de los ensayos de psicología nacional*,<sup>7</sup> gostaria de que de alguma forma, uma vez realizado o trabalho proposto, ele pudesse também ter alguma utilidade no estudo da *condição brasileira*, no quadro geral da presente globalização. O texto que acabei de citar faz parte de *El laberinto de la soledad*, escrito em 1950. Nos vários estudos que compõem esse texto fundamental para compreender as idéias deste autor, já se encontram reflexões que chamam a atenção do leitor de hoje pela aplicabilidade de seus pensamentos aos dias atuais. Vejam-se, como exemplo, as seguintes palavras sobre a postura crítica dos norte-americanos:

Casi todas las críticas que escuché en labios norteamericanos eran de carácter reformista: dejaban intacta la estructura social o cultural y sólo tendían a limitar o perfeccionar estos o aquellos procedimientos. Me pareció entonces – y me sigue pareciendo todavía – que los Estados Unidos son una sociedad que quiere realizar sus ideales, que no desea cambiarlos por otros y que, más amenazador que le parezca el futuro, tiene confianza en su supervivencia.<sup>8</sup>

A lembrança do texto de Paz que fala dos Estados Unidos não é fortuita. Como procurarei demonstrar, muitas teorias que orientam os chamados Estudos Literários do presente são de proveniência norte-americana e a elas pode ser aplicada a crítica do poeta mexicano. O enfoque histórico é uma constante nos ensaios de Octavio Paz e são esses envolvimento com a História do Mundo e a História da América, aliados à sua postura sempre presente de sujeito histórico (o que, sem dúvida, o aproxima de Hobsbawm) que me fazem retomar o seu pensamento neste curso. Para tal propósito, leia-se a seguinte passagem de um texto mais recente de Paz:

Los antiguos veían a la historia con desconfianza filosófica, para decirlo así. Les parecía un movimiento sin clara finalidad, un fenómeno nativo de este mundo sublunar regido pela contingencia y su cortejo de accidentes: el azar, las pasiones, la locura y en mayor de todos, la muerte. Por eso, quizá, ante los desastres de la historia los hombres han construido sistemas metahistóricos, como

---

<sup>7</sup> PAZ, 1994, p. 12.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 22.

las religiones y las filosofías. No es necesario compartir enteramente esta visión pesimista para reconocer que debemos ver con prudente reserva los acontecimientos de este fin de siglo. Nos inspiran admiración y nos infunden unas esperanzas que, hasta hace poco, no habría sido razonable sustentar. Pero cada hecho histórico, por sua naturaleza misma, es un enigma. La historia siempre está encinta de accidentes, infortunios y catástrofes. Ante ella el espíritu crítico no debe flaquear: Marco Aurelio el bueno instaló en el trueno al cruel tirano Cómodo. La historia no es un absoluto que se realiza sino un proceso que sin cesar afirma y se niega. La historia es tiempo: nada en ella es durable y permanente. Aceptarla es el comienzo de la sabiduría.<sup>9</sup>

Esse texto representa uma pequena síntese do pensamento de Paz, que podemos encontrar ao longo de seus ensaios. No que me diz respeito, quero salienta a *prudente reserva* frente à pouca durabilidade dos acontecimentos históricos de que estamos sendo testemunhas. O texto fala de homens, de vida e de morte e da necessidade de exercício do pensamento crítico. Tudo isso me faz pensar numa expressão cunhada por Hobsbawm recentemente, ao criticar o excesso de crença no momento imediato: o *presentismo*. O pensamento de Paz nos faz mergulhar num processo muito mais complexo, que, sem desfazer do progresso tecnológico, devolve o homem à sua história, como o fez o historiador inglês.

Dos últimos livros de PAZ, sem dúvida nenhuma, é *Itinerario*, publicado pela primeira vez em 1993,<sup>10</sup> o que mais me aproximou de Hobsbawm e me orientou no desejo de realizar este curso que estou propondo. O livro está dividido em três partes: La espiral, Explicaciones e Tela de juicios, precedidas de um Aviso. Em todas elas predomina o tom memorialístico, testemunhal, seja através de entrevistas, seja através de ensaios em que a nota autobiográfica toma o primeiro plano. Interessa-me de maneira bastante particular a primeira parte, composta de dois ensaios: *Cómo y por que escribí El laberinto de la soledad* e *Itinerario*. O primeiro dos ensaios me fez voltar à leitura de *El laberinto de la soledad* e refletir sobre a questão da psicologia das diferentes culturas, revelando aquela face desconhecida do mexicano para os olhos estrangeiros, sem as referidas

---

<sup>9</sup> Idem, 1995a, p. 13. A data utilizada se refere à terceira reimpressão, pois na verdade *Pequeña crónica de grandes días* teve sua primeira edição em 1990.

<sup>10</sup> PAZ, 1995, segunda reimpressão.

ilusões lembradas anteriormente. Aqui Paz está particularmente preocupado com o sentido geral da história da humanidade:

Tal vez la historia no tiene ni finalidades ni fin. El sentido de la historia somos nosotros, que la hacemos y que, al hacerla, nos deshacemos. La historia y sus sentidos terminarán cuando el hombre se acabe. (...) La verdadera historia universal no comienza con los grandes imperios europeos y asiáticos, con Roma ou con China, sino con la exploraciones de españoles y portugueses. Desde entonces los mexicanos somos un fragmento de la historia del mundo.<sup>11</sup>

É consciente de sua fragmentação, na condição de participante da história da humanidade, que Paz escreve o *Itinerario*, uma autobiografia, em que relata a sua história intelectual e ideológica, transcorrida durante os anos até então vividos (1914-1993), dedicados à literatura, aos homens e à busca de compreensão do ser mexicano, no vasto panorama das nacionalidades e das culturas. Aqui Paz apresenta novas preocupações, com o que diz respeito ao desenvolvimento de uma clara consciência ecológica decorrente dos excessos cometidos em nome do progressismo destes últimos tempos:

El mercado no se detiene nunca y cubre la tierra con gigantescas pirámides de basura y desperdicios; envenena los ríos y los lagos, vuelve desiertos las selvas; saquea las cimas de los montes y las entrañas del planeta; corrompe el aire, la tierra y el agua; amenaza la vida de los hombres y las de los animales y las plantas. Pero el mercado no es una ley natural ni divina, es un mecanismo inventado por los hombres.<sup>12</sup>

Frente às imposições do mercado, última palavra do capitalismo atual, que não se datém diante de nada, Paz desenvolve em sua autobiografia um pensamento ético sobre as questões políticas do mundo contemporâneo e sobre a finalidade da crítica:

El ejercicio de la crítica requiere inteligencia y, así mismo, carácter, rigor moral. La crítica que propongo es ante todo una autocrítica. Su misión consiste em extirpar en su raíz la mentira, que es el mal que mina a las élites de esos países (de pueblos oprimidos e de culturas humilladas), especialmente a los intelectuales, y que los

---

<sup>11</sup> PAZ, 1995b, p. 21-22.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 120-121.

lanza hacia quimeras y espejismos. Sin esa reforma moral, los cambios sociales y económicos se convertirán en cenizas...<sup>13</sup>

O recurso ao pensamento de Paz define a linha ideal que gostaria de adotar durante o transcórre deste curso: a crítica, o rigor moral, ou seja, uma preocupação com a ética da escrita, o que envolve sem dúvida um *comprometimento político*. Sobre esse último ponto, devo esclarecer que, quando penso em *comprometimento político*, não estou pensando absolutamente em adotar um caminho ideológico previamente determinado, no sentido tradicional das ideologias políticas. Estou pensando na história humana como um todo e, dentro dela, as preocupações com a sobrevivência humana; particularmente estou também pensando nas especificidades de um país como o nosso, na literatura aqui produzida e nos escritos sobre ela. Um traço constitutivo de nosso trabalho será a consideração da escrita das obras selecionadas como produção de textos que escrevem /fixam a memória de homens e mulheres na História do nosso Século XX. A estratégia de argumentação se concentrará sobretudo na pluralidade de leituras que os textos suscitam, principalmente pelo questionamento das barreiras, no que diz respeito à sua categorização.

Pierre Lévy nos alerta para o perigo da *profetização catastrófica*, que seria a contra-face do *presentismo*,<sup>14</sup> essa crença meio utópica de que já estamos vivendo um futuro mais ou menos configurado como uma espécie de ficção científica. O seu pensamento encontra o de Hobsbawm, quando, analisando as profundas transformações pelas quais o homem contemporâneo está passando, afirma:

Uma coisa é certa: vivemos hoje em uma destas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado.<sup>15</sup>

O otimismo de Lévy têm no entanto que ser levado em conta com uma certa cautela, sobretudo para evitar *quimeras y espejismos*,

---

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 108.

<sup>14</sup> Mais. Jornal Folha de São Paulo. 22/07/97, p. 8. Entrevista.

<sup>15</sup> LÉVY, 1994, p. 17.

referidos por Paz. Se é inegável que *estamos diante de uma época comparável à Renascença*,<sup>16</sup> isso não quer dizer que todo o mundo esteja passando pela mesma experiência ao mesmo tempo. Os efeitos da era tecnológica podem ser perversos: para o caso brasileiro, sugiro o simples folhear de *Terra*, de Sebastião Salgado<sup>17</sup> ou pensar seriamente nestas palavras de José Saramago, no belo Prefácio do livro:

A superfície do Brasil, incluindo lagos, rios e montanhas, é de 850 milhões de hectares. Mais ou menos metade desta superfície, uns 400 milhões de hectares, é geralmente considerada apropriada ao uso e ao desenvolvimento agrícolas. Ora, actualmente, apenas 60 milhões desses hectares estão a ser utilizados na cultura regular de grãos. O restante, salvo as áreas que têm vindo a ser ocupadas por explorações de pecuária extensiva (que, ao contrário do que um primeiro e apressado exame possa levar a pensar, significam, na realidade, um aproveitamento insuficiente da terra), encontra-se em estado de improdutividade, de abandono, sem fruto.<sup>18</sup>

Ao transcrever as palavras de Saramago, estou apenas lembrando-me de alguns dos muitos problemas do Brasil contemporâneo, na tentativa de situar o lugar de onde estaremos falando. O conjunto de todos eles coloca o país de uma forma, no mínimo complicada, diante do panorama global do presente. Não se trata de *catastrofismo*. Trata-se, a bem da verdade, de ver a realidade sem disfarces. Assim como no final do século passado, assistimos a uma certa histeria mundial, nestes dias que estamos vivendo, sobretudo porque o fim do século é também o fim do milênio cristão, o que faz desencadear uma certa atmosfera apocalíptica, tão cara à mídia atual. De fato temos assistido ao aparecimento de discursos que decretam o fim do mundo e a morte ou o fim de várias formas de saber, como se pode observar nos anunciados *fins* da história, da ciência, do comunismo, da literatura etc.

Muitos estudiosos têm concentrado seus interesses na memória deste século. Conforme observa Renato Janine Ribeiro, o nosso fim de século parece retomar o espírito do *fin-de-siècle* característico do século XIX:

---

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*, p. 108.

<sup>17</sup> SALGADO, 1997.

<sup>18</sup> SARAMAGO, 1997, p. 12.

Este é o segundo fim-de-século da história. Não basta terminar um século para haver um fim-de-século. É preciso que, junto com as datas, finde um estilo de vida, e que esse final esteja bem marcado, enquanto continua indefinido o que vai substituí-lo. Foi isto, em seus traços essenciais, o *fin-de-siècle* na França. (...) a incerteza é o traço mais importante de nossa época. Daí que, pessoalmente, eu prefira a sensibilidade do fim-de-século aos fins que, arrogantes, ora se proclamam de uma coisa, ora de outra.<sup>19</sup>

Para falar dos estudos literários contemporâneos, estarei tentando fazer uma defesa do homem e da História. Sou daqueles que, de acordo com a bela reflexão de Hobsbawm,<sup>20</sup> acreditam que, enquanto existir o homem, existirá a História. Como estudioso da Literatura Brasileira e observador das tendências teórico-literárias das últimas três décadas, gostaria de afirmar imediatamente essa minha crença no prosseguimento dos estudos históricos, como participante dos estudos crítico-literários. Porque estamos vivendo os últimos anos deste século XX, é imperativo que façamos um balanço do que ele significou para nós, em termos das heranças recebidas dos séculos anteriores e de como estamos vivenciando as fabulosas e brutais transformações que se exibem no presente. É emblemático, repito, sobretudo para nós, brasileiros, o fato de que a virada do século signifique também o meio milênio de nossa inserção no quadro geral da Civilização Ocidental. Retomando as incertezas referidas por Renato Janine Ribeiro, penso que seria importante, por exemplo, que não nos fiássemos demasiadamente em tudo o que se tem escrito nos últimos anos, sobretudo em discursos que funcionam como reflexos identificadores de tendências e correntes, comprometidas com determinadas filosofias e ideologias, em sua essência, autoritárias, que revelam uma crença demasiado eufórica no aparato tecnológico observável na contemporaneidade. Novamente recorro ao pensamento de Hobsbawm:

Talvez a característica mais impressionante do fim do século XX seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> RIBEIRO, 1997, p. 11.

<sup>20</sup> HOBSBAWM, 1996, P.16.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 24.

O século XX para os brasileiros será certamente não apenas o século de Deleuze, como também o será do próprio Foucault, e igualmente de Che Guevara, Leila Diniz, Luiz Inácio Lula da Silva, dos participantes do Movimento dos Sem Terra e de tantos outros. Misturo os exemplos com um objetivo muito claro: nós, os estudiosos da cultura e da literatura de nossos países, mesmo historicamente estaremos fazendo um trabalho incompleto, se nos ilharmos apenas nas considerações de uma história do presente alheia às especificidades de nossa própria visão da realidade; se nos ativermos apenas à evolução dos acontecimentos que independem da nossa vontade de viver e de direcionar nossas próprias vidas; se esquecermos a rede de interconexões que estabelece a inteligibilidade e os limites dos saberes de nossas necessidades e de nossas preferências. Novamente, pensemos com Hobsbawm:

Falar de História em qualquer lugar deste planeta, significa primeiramente o não esquecimento de que nós, seres humanos, fazemos parte de um tempo que possivelmente se iniciou há quinze bilhões de anos atrás e segue seu curso – completando seu ciclo de vida em direção à morte – nos dias atuais.<sup>22</sup>

Ao pensamento de Hobsbawm podemos acrescentar o de A. Callado, ao comentar o livro *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, apresentado em uma de suas últimas crônicas, publicada com o título de Cegueira branca já faz 1 bilhão de vítimas, em que analisa a presente realidade do mundo, com agudo senso de observação e amarga ironia:

O mundo só tem, neste fim de milênio, umas poucas pessoas que mantêm a calma, a tranqüilidade. Mas essas pessoas, indiferentes, ou talvez devêssemos dizer privilegiadas, não devem fazer pouco da maioria, isto é, dos *milenaristas*, assim chamadas porque diante do milênio vibram de esperança, ou, hoje em dia e cada vez mais, de terror.

A Organização Internacional do Trabalho, por exemplo, a sólida e respeitável OIT, acaba de entrar no rol dos milenaristas, dos mortos de susto. Há 1 bilhão de desempregados, isto é, de miseráveis no mundo, que tem cerca de 6 bilhões. É o que anuncia a OIT aos povos.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 18.

<sup>23</sup> CALLADO, 1996, p.11.

Fazemos parte do fim deste período, mas permanecemos no processo desta continuidade e a nossa luta tem-se feito na busca de equilíbrio entre nosso ser/estar no mundo e entre ser/estar nestes agora indeterminados e futuros incertos pelas injunções específicas da vida contemporânea. Veja-se a pensamento de Cioran, em carta escrita em 1957 ao filósofo romeno Constantin Noïca:

A pátria é apenas um acampamento no deserto —, diz um texto tibetano. Não vou tão longe: daria todas as coisas pelo mundo de minha infância. E ainda devo acrescentar que, se faço dela um paraíso, as prestidigitações ou as deficiências de minha memória são as únicas responsáveis. Somos todos perseguidos por nossas origens; o sentimento que me inspira as minhas se traduz necessariamente em termos negativos, na linguagem da autopunição, da humilhação assumida e proclamada, do consentimento do desastre.<sup>24</sup>

A lucidez amarga de Cioran fala da perseguição da origem, da humilhação e nos conduz a uma realidade que não pode ser escamoteada, no nosso caso: a nossa culpa barroca, legado do processo de colonização. Não se trata de *clássica lamentação*, quando vamos reportá-la à nossa condição de humilhados e ofendidos, sempre situados na periferia dos povos ricos. A situação latino-americana difere da que vai pelo chamado mundo desenvolvido, embora a reflita e esteja tão intimamente dependente dela. Pelo menos ela é diversa, ninguém o negará, do que chamamos de primeiro mundo e ao qual hoje o pudor imposto pelo que se veicula como o mais adequado ou politicamente correto nos impede de atribuir os velhos nomes de *capitalista* e *imperialistas*, embora todos saibamos que essa atitude só vem acrescentar mais poder às contemporâneas formas de dominação internacional.

Existe entre nós, brasileiros, uma forte tendência a reproduzir o que vai pelo primeiro mundo, considerado o ideal a que deveríamos atingir. Vai nisto uma boa dose da fatalidade trazida pelos primeiros brancos aportados em nossas selvas selvagens e que foi sendo transmitida a cada geração, com as devidas adaptações contextuais. Tal fatalidade se traduz também, é necessário repeti-lo, na importação de arsenais teóricos, que nos garantam uma inserção *inteligente* no mundo intelectual contemporâneo, que se traduz, às vezes, na

---

<sup>24</sup> CIORAN, 1994, p. 12.

reprodução acrítica e passiva de modelos globalizados. Retomando a opinião de Paz, posso colocar a questão crucial: desejará realmente o mercado internacional uma modificação profunda e realmente globalizada da humanidade? Não me refiro aqui à globalização como recurso retórico tão em moda no mundo ocidental, mas sim como uma política de distribuição igualitária das riquezas produzidas pelos homens. Minha lucidez, via Cioran, Paz e Hobsbawm, não me permite entrever a menor possibilidade de efetivação deste outro sentido para a globalização nas presentes estruturas de poder. Ao longo de nossa história tem-se renovado a fantasia, mas o espírito continua quase imutável. A lição *antropofágica* – a consideração da fatalidade – tem sido sistematicamente esquecida e hoje ela tem até sido considerada, por incrível que pareça, como uma *razão iluminista*. Ao defendermos a necessidade do pensamento crítico, encontramos em nosso contexto histórico, que representa os nossos legados, uma rápida resposta, porque estamos mergulhados nele e conhecemos nossa História. Esse não é entretanto um fato isolado e aponta para a consequência facilmente observável: os desvalidos sempre estiveram entregues à sua própria sorte, antigos escravos vieram integrar seu contingente e o conjunto não tem os meios necessários para desconfiar da suposta excelência da máscara hoje ostentada pela Civilização Ocidental.

Há toda uma História da Literatura Brasileira Contemporânea a ser escrita. Gostaria muito de vê-la próxima, bem próxima das questões culturais comuns aos países cuja história se aproxima da nossa e, aqui, evidentemente, penso mais na América Latina. Com isso não quero dizer que um tal estudo deva desconhecer o que se vai pelo Mundo na abordagem de questões mais ou menos semelhantes, espalhadas sobre a superfície do globo, como hoje o vemos. Penso que temos uma contribuição enorme a oferecer no tocante à questão da presença do homem no mundo contemporâneo. Mas creio que a validade de nossa contribuição depende de uma ancoragem na nossa vivência contextual dos problemas atuais. Certamente também somos falsos e mentirosos e estamos por demais impregnados pelas regras de jogos ancestrais de poder que se reatualizam em nós e nossas relações. Não podemos esquecer, contudo, que somos menos presos a uma regra de gravitação individual imposta pelos padrões de civilidade ocidental. Poderemos estar atentos à lição de Oswald de Andrade:

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.<sup>25</sup>

A razão é sem dúvida a nossa grande herança da Civilização Ocidental. Somos demasiado racionalistas para negar a sua presença entre nós. Mesmo os esforços mais irracionais acabam por enclausurar-nos numa linguagem que sempre se repete e, ao se desejar dogmática e autoritária, se constitui perdidamente numa nova razão. Oswald de Andrade, em 1928, fez o julgamento desta razão caracterizadora da Civilização Ocidental. Pensar antropofagicamente significa, antes de mais nada, pensar através da crítica ao bom senso, ao senso comum e aos bons costumes ocidentais de fachada. É por isso que a Antropofagia é anti-racionalista, na medida em que ela coloca em xeque a razão ocidental: ela é uma anti-razão, ou em outras palavras ela constitui uma razão outra. Parodiando Haroldo de Campos,<sup>26</sup> direi que a nova razão antropofágica é subversiva, desafiadora, politicamente incorreta em demasia, para os padrões desta sociedade que se deseja globalizada e aparentemente inofensiva. A nova razão antropofágica não acredita nos bons propósitos dos *sentimentos* que se institucionalizaram no Ocidente.

Contrariamente ao pensamento antropofágico de Oswald de Andrade, nosso tempo é caracterizado por feudos de saber que vão se constituindo em novas formas de razão. Novos futuristas (os que predicam o fim de tudo ou um pós-tudo) querem destruir museus e bibliotecas, que se consideram agora inúteis repositórios do saber do passado, que não têm interesse para as suas maneiras de conceber o mundo, o pensamento e a arte. As sociedades globalizadas desejam a paz do acriticismo e do pensamento banalizado. É preciso ter cuidado com a armadilha que se esconde atrás do brilho das teorias dispersivas, dos jogos inúteis de idéias. Trabalhamos com uma parte do patrimônio histórico-cultural que convenciamos chamar de *literatura* – patrimônio constituído por valores passados e presentes, os que já são *história* e os que ainda estão em processo de vir a ser. Olhar o passado é necessário para compreender o que

---

<sup>25</sup> ANDRADE, 1975, p. 3.

<sup>26</sup> CAMPOS, 1992.

se produziu aqui, na América Latina, como se pôde produzir, na esteira da grande tradição literária ocidental, a que estamos tão ligados. É necessário olhar o passado, com o pensamento em Mário de Andrade: *O passado é lição para se meditar, não para reproduzir*.<sup>27</sup> Todo passado é uma fonte de conhecimento e de proposições para o futuro. Ele tem, contudo, que ser abordado criticamente, para que possamos ultrapassar o Pai, como a um Todo Poderoso que sempre muda a máscara, mas no fundo permanece sempre o Mesmo. A sua face atual aparece diluída em algumas práticas discursivas literárias, quando o pensamento se faz demasiadamente globalizante e sinaliza, pela subtração, a vitória definitiva do mundo capitalista.

A respeito de algumas práticas críticas da contemporaneidade, sou levado a concordar com estas terríveis palavras de Harold Bloom: *O atraso cultural, hoje uma doença mundial quase universal, tem uma pungência particular nos Estados Unidos da América*.<sup>28</sup> Em Bloom, é ácida a crítica às instituições universitárias de seu país e, muitas vezes, ele se torna extremamente agressivo, ao referir-se a certos corpos de intelectuais como *ralé acadêmica*,<sup>29</sup> ao falar de *balcanização dos estudos literários*,<sup>30</sup> ao identificar a nossa *como a pior das épocas para a crítica literária*.<sup>31</sup> Acredito, entretanto, na necessidade de ultrapassar os limites da desejada agressividade como forma de ataque, para podermos *meditar* sobre a própria situação dos estudos literários (nos quais a literatura encontra-se ausente ou colocada num plano de pouca importância):

O exato motivo de estudantes de literatura se terem tornado cientistas políticos amadores, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos historiadores culturais, embora seja uma questão intrigante, não está além de toda conjectura. Eles se ressentem da literatura, ou se envergonham dela, ou simplesmente não gostam tanto assim da leitura. Ler um poema, romance, ou uma tragédia de Shakespeare, é para eles um exercício de contextualização, mas não no sentido de encontrar contextos adequados. Atribui-se mais força e valor aos contextos, por mais escolhidos que

---

<sup>27</sup> ANDRADE, 1974, p. 29.

<sup>28</sup> BLOOM, 1995, p. 39.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 492.

<sup>31</sup> BLOOM, 1996, p. 30.

sejam, do que ao poema de Milton, o romance de Dickens, ou *Macbeth*. Não estou de modo algum seguro do que a metáfora de *energias sociais* representa ou substitui, mas, como os impulsos freudianos, tais energias não podem escrever ou ler, ou na verdade fazer qualquer coisa. A libido é um mito, e o mesmo se dá com as *energias sociais*. Shakespeare, escandalosamente fácil, foi uma pessoa real que lutou para escrever *Hamlet* e *Rei Lear*. Esse escândalo é inaceitável para o que hoje passa por teoria literária.<sup>32</sup>

Cada vez mais, entretanto, oferecemos menos espaço a uma boa subversão da ordem, destruidora do senso comum, cheia de vida, criatividade e diálogos com a História. A nossa perdição é a nossa crença desmesurada nos valores que não são inteiramente nossos, que muitas vezes se tornam ficções que projetamos, quando nos tornamos repetidores de idéias dos Outros.

Creio firmemente na urgência que se tem de proporcionar um maior espaço no quadro de nossas inter-relações culturais contemporâneas. Neste campo, o estudo das várias literaturas produzidas na América Latina deverá ter um espaço privilegiado. Entretanto, seu valor dependerá de suas qualidades estéticas e reflexivas, se nos colocarmos num ponto de vista fundamentalmente literário. As propostas de intercâmbio cultural, por exemplo, presentes no ideário da criação do Mercosul são realmente desejáveis. Vejam-se algumas delas, formuladas em Brasília, em 1992:

Nesse encontro, assinalam-se como ações prioritárias *o apoio à utilização dos meios de comunicação de massa (...) como meio de aproximação e integração dos países membros do Mercosul, a interconexão informatizada das Bibliotecas Nacionais dos respectivos países e a criação de um banco de dados culturais regionais.*<sup>33</sup>

Serão elas, entretanto, colocadas em prática apenas em função dos interesses econômicos das elites ou se viabilizarão em realizações concretas, em função da unidade e diversidade histórica e cultural dos países que o compõem? A consciência de que, pelo menos no que diz respeito ao Brasil, a classe dominante é das mais ávidas do mundo, me coloca em atitude de alerta. Vejam-se as palavras de Mario Benedetti, em recente entrevista:

---

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p. 495.

<sup>33</sup> PAGANO, 1997, p. 2.

Há muito desemprego e eu acho que esta idéia do Mercosul é um conto chinês. (...) eu sou a favor das integrações. Mas contra as integrações feitas pelos governos de direita. Eles só pensam em beneficiar suas próprias classes. É fantástico que melhorem o Produto Interno Bruto (PIB) e, sei lá, que outras taxas mais. Mas os pobres estão mais pobres e os ricos mais ricos. Acho que o Mercosul vai aumentar este fosso. Está acontecendo aqui o que aconteceu na Europa com o Tratado de Maastrich (sobre a União Européia). Acho que são coisas que só interessam aos grandes capitalistas. A chamada globalização da economia é uma globalização dos grandes capitais.<sup>34</sup>

É cada vez maior o interesse pela literatura que se pode verificar em outras áreas do pensamento. Como marca de contemporaneidade, podem-se verificar reflexos do referido interesse na busca de complementação de um saber em áreas de outros saberes. De um modo geral, entretanto, essa complementação que outros saberes têm buscado no campo da Literatura vem sendo feita de forma descontextualizada, com interesse marcadamente centrado no estudo de textos e autores isolados, sem consideração dos processos através dos quais se enquadram no vasto panorama da história e da cultura nacional e naquele das relações entre diferentes culturas. Isto sem falar da própria crise interna, em que estudos literários de caráter fundamentalmente teóricos têm, muitas vezes, se dispersado em propostas e realizações, talvez discutíveis, quando dispensam de sua própria reflexão a literatura e a crítica literária.<sup>35</sup> Nesse ponto, penso estar uma das incertezas dramáticas da contemporaneidade, ao correremos o risco de entronizar uma nova máscara para a velha dependência econômica e cultural.

Em 1995, Carlos Heitor Cony publicou *Quase memória*, em que colocou a rubrica *quase romance*. Numa nota introdutória, afirmou:

Daí a repugnância em considerar este Quase memória como romance. Falta-lhe entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, des governada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção.<sup>36</sup>

A contradizer suas palavras, num mergulho na metalinguagem, no próprio corpo escrito das quase memórias, o narrador declara:

---

<sup>34</sup> BENEDETTI, 1997, p. 6.

<sup>35</sup> PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 9.

<sup>36</sup> CONY, 1997, p. 7.

Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real (...).<sup>37</sup>

Creio estar neste *quase-quase* a melhor definição que poderia ser dada aos textos que mencionei no início. Penso desta maneira, porque falo de História com muitos sentidos amplos, mas também penso num sentido de uma *história vista de baixo*, conforme as palavras de Jim Sharpe, em seu intuito de pesquisar a história dos anônimos participantes da vida comum, ou seja:

(...) explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão freqüentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história.<sup>38</sup>

Histórias e Memórias em percursos de vidas e escritas. A História do ponto de vista do historiador que se assume *mais como contemporâneo do que como estudioso*.<sup>39</sup> Hobsbawm afirma categoricamente:

Se o historiador tem condições de entender alguma coisa deste século é em grande parte porque viu e ouviu.<sup>40</sup>

Recentemente o Brasil perdeu um escritor, um dos seus intelectuais mais completos. Estou me referindo a Antônio Callado, cuja obra revela uma constante preocupação com a história brasileira, de que também ele foi contemporâneo nos seus oitenta anos vividos ao longo do século. Podemos considerar Antônio Callado como um dos mais legítimos representantes do escritores brasileiros do século, quando tomamos, por exemplo, as perspectivas de Hobsbawm e de Paz. A sua obra literária se emaranha aos acontecimentos históricos e se aproxima dos autores citados. Seus textos ao longo dos anos são de extrema coerência ideológica e revelam seu compromisso com a sociedade brasileira, ponto crucial de sua escrita. Durante os anos da Ditadura Militar, sua escrita foi feita num sentido de corajosa resistência e com determinação. Vejam-se *Quarup*, *Reflexos do Baile*, *Bar Don Juan*, para citar apenas romances mais conhecidos. Uma coisa que nos surpreende em sua trajetória é a depressão dos últimos tempos de sua

---

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 95.

<sup>38</sup> SHARPE, 1994, P. 41.

<sup>39</sup> HOBBSAWM, 1996, p. 7.

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

vida, sobretudo expressa nas crônicas, ao ver frustrados sonhos e ideais de uma vida inteira, configurados nos sempre repetidos discursos sobre a Globalização, a derrota internacional do Comunismo, a inviabilidade do Socialismo e a vitória global do Capitalismo. A tudo isso, pode-se acrescentar o desprezo em que viu colocada sua obra literária. Terá a atual inteligência brasileira o direito de jogar na lata de lixo a obra do escritor? Contrariamente à depressão de Callado, lembro o exemplo da vitalidade de Darcy Ribeiro ao pressentir a morte e não medir esforços para deixar para a posteridade o seu *O povo brasileiro* – a formação e o sentido do Brasil. Como Callado, Ribeiro também foi desprezado por certa parte da elite bem pensante e foi jogado no lixo: o que o salvou da depressão talvez tenha sido o alto sentido antropofágico presente não só na sua obra, como também e, principalmente, na sua maneira de viver a vida. A depressão de Callado e a positividade de Ribeiro são pontos que merecem a nossa reflexão. Ao pensar nessas vidas, lembro as palavras de Nikos Kazantzákis, escritas em 1945 e ainda perfeitamente válidas para hoje:

Nossa época histórica é um momento de crise violenta, um mundo desaba e o outro ainda não nasceu. A nossa não é uma época de equilíbrio, em que a cortesia, a concórdia, a paz e o amor possam ser virtudes fecundas. (...) Por sua vez, a solidariedade entre os homens não é um luxo de corações ternos mas uma profunda necessidade de auto-conservação.<sup>41</sup>

Aqui algumas questões essenciais se colocam, as mesmas sobre as quais venho insistindo desde algum tempo. Em que ponto as novas leituras da História podem contribuir para uma nova visão da História Literária? Como uma nova visão da Historiografia Literária poderá entrar em diálogo profícuo com as outras formas de saber da contemporaneidade? Qual é o espaço da Historiografia de nossas literaturas frente à Historiografia literária intercultural e plurinacional, incluindo aí sobretudo as matrizes do movimento de globalização? Para ampliar essas questões, lembro o pensamento de Robert Kurz:

Como é evidente, o mundo ocidental moderno e seus ideólogos só a custo aceitam a visão de que o fundamento histórico último

---

<sup>41</sup> KAZANTZÁKIS, 1997, p. 129-131.

de seu sagrado conceito de 'liberdade' e 'progresso' há de ser encontrado na invenção do diabólico instrumento mortal da história humana. (...) A economia da morte permanecerá o inquietante legado da sociedade moderna fundada na economia de mercado até que o capitalismo-camicase destrua a si próprio.<sup>42</sup>

Penso que essas questões são fundamentais, principalmente porque apontam para caminhos ainda a serem construídos. Seu sentido se faz na necessidade de se estudar a Literatura em bases não totalmente *novas* ou *desconhecidas*, mas que tomem como referência principal às problematizações presentes nos estudos de História. No caso da Literatura Brasileira, escolhi como autores (lembro que a escolha é provisória) aqueles que escreveram obras de caráter nitidamente ficcional ou confessional: Carlos Heitor Cony, João Gilberto Noll, Bóris Fausto, Bartolomeu Campos de Queirós, Sérgio Sant'Anna, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Callado, Zulmira Ribeiro Tavares, Milton Hatoum e Rubem Fonseca. Entre os estrangeiros, me fundamentarei principalmente naqueles cujos escritos ou são de caráter marcadamente autobiográfico ou são ensaios que ultrapassam os limites da autobiografia pessoal, ao realizar uma reflexão sobre a própria história do mundo contemporâneo. Também, como ponto de partida, estão selecionados: Eric Hobsbawm, Jacques Derrida, Octavio Paz, Harold Bloom, John Updike e George Duby. No plano da crítica literária, nossa reflexão passará por Antonio Candido, Roberto Schwarz, Leila Perrone-Moisés, Haroldo de Campos, Leticia Malard e Eneida Maria de Souza. Para as diversas linhas referentes aos estudos culturais, iniciaremos o trajeto com os estudos de Walter Mignolo, entre tantos outros. Como se pode observar, minha perspectiva se insere numa linha de reflexão que se caracteriza fundamentalmente por uma interdisciplinaridade, digamos, disciplinada, ao tentar estabelecer uma abordagem historiográfica contemporânea da literatura. O objetivo é considerar a Literatura Brasileira, enquanto participante e componente complicado deste vasto painel nomeado *civilização ocidental* dos dias atuais. Digo *complicado*, porque, no meu ponto de vista, o próprio de nossa identidade literária é a dialética entre sermos parte integrante dessa civilização e sermos, ao mesmo tempo, a encarnação da necessidade de crítica, sobrevivência e superação dos limites dessa mesma civilização.

---

<sup>42</sup> KURZ, 1997, p. 3.

Ler a História a partir da contemporaneidade, eis, portanto, a grande meta. Na História, ler a Literatura Brasileira. Creio ser impossível pensá-la hoje fora do quadro das plurinacionalidades e das relações inter-culturais. São muitos os problemas a serem discutidos e, por tudo o que disse, deixo clara a minha intenção de realizar uma *leitura política* não só dos textos literários, como também dos próprios textos que pretendem estudá-los. Por isso, falo de uma tarefa ambiciosa a ser ainda realizada, da provisoriamente de tudo o que é e será dito, e principalmente tento falar das incertezas que nos envolvem a todos neste presente momento. Trabalhar este material é a nossa meta. Para concluir, gostaria de citar uma passagem que escrevi em meu *Memorial*, que, penso, continuará me orientando no transcorrer deste curso:

Depois de mostrar este meu envolvimento com a História, vejo que ele é parcial, diz tudo e não diz nada. Este texto é uma aventura. Procurei contar minha história acadêmica e fazer uma reflexão sobre um método de investigação literária a partir do estudo da História e dos plurais historiadores, antigos e contemporâneos, estudo este em que o universo da Literatura sempre esteve em primeiro plano. O que gostaria de esclarecer é que não me dou o direito de querer expressar um poder que me apavora, ou seja, de escrever este *Memorial* como se possuísse uma planta definitiva, usando um discurso pleno de arrogância. Expus uma trajetória de trabalho que talvez ainda seja uma ficção inacabada: o possível projeto sempre exposto a ser refeito e recomeçado.<sup>43</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, H. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, núms. 176-177.
- ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia/USP, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- ARGAÑA, A. E. Acerca de identidades, globalidades y fragmentos: una conversación con Fredric Jameson. *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, núms. 176-177.

---

<sup>43</sup> MENDES, 1996, p. 212.

- ARNAUD, V. G. Las relaciones exteriores del Mercosur. Cópia do texto apresentado no XX Congresso da LASA, Guadalajara, 1997.
- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX*. Trad.de Vera Ribeiro. São Paulo: UNESP, 1996.
- BENEDETTI, Mario. Entrevista a Márcia Carmo. Idéias. Jornal do Brasil. 10/5/97.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Os Livros e a Escola do Tempo. Trad. de Marcos Santarrita. Rio: Objetiva, 1995.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Veia bailarina*. São Paulo: Global, 1997.
- BURBACH, Roger, Orlando NÚÑEZ e Boris Kagarlitsky. *Globalization and its discontents – The rise of post modern socialisms*. Chicago: Pluto Press, 1997.
- BURKE, P. *A escrita da história – novas perspectivas*. Trad. de MagdaLopes. 2ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CALLADO, Antônio. Cegueira branca já faz 1 bilhão de vítimas. Ilustrada, Jornal Folha de São Paulo, 30/11/96.
- \_\_\_\_\_. *Crônica do fim do milênio*. Rio: Francisco Alves, 1997.
- CAMPA, J. de la. Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso postcolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. Revista Iberoamericana. University of Pittsburgh. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, Núms. 176-177.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHOMSKY, Noam. *Novas e velhas ordens mundiais*. Trad. de Paulo Roberto Coutinho. São Paulo: Scritta, 1996.
- CIORAN, Emil. *História e utopia*. Trad. de José Thomaz Brum. Rio: Rocco, 1994.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. 9ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. de Anamaria Skinner. Rio: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Le mononinguisme de l'Autre*. Paris: Ed. Galilée, 1997.
- DIETERICH, Heinz (organização). *Globalización, Exclusión y Democracia en América Latina*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1997.
- DUBY, George. *L'histoire continue*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. I. Trad. de Ruy Jungmann. Rio: Jorge Zahar Editor, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O processo civilizador*. Vol. II. Trad. de Ruy Jungmann. Rio: Jorge Zahar, 1993.
- ETCHEGOYEN, Alain. *La valse des éthiques*. Paris: Ed. François Bourin, 1991.
- FAUSTO, Bóris. *Negócios e ócios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FONSECA, R. *Agosto*. 3ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- FORAN, J. The Fin-de-Siècle in Latin América: Predicting the future from the Lessons of the Past. Cópia do texto apresentado no XX Congresso da LASA, Guadalajara, 1997.

- FORRESTIER, Viviane. *O horror econômico*. São Paulo: UNESP, 1997.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos – O breve século XX*. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- HOPENHAY, M. Globalización y cultura: cinco miradas para un solo texto. Cópia do texto apresentado no XX Congresso da LASA, Guadalajara, 1997.
- KAZANTZÁKIS, N. *Ascese – Os salvadores de Deus*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.
- KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos – ensaios*. Trad. de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio: Nova Fronteira, 1994.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Da derrocada do socialismo de catedral à crise da economia mundial. Trad. de Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. de Carlos Irineu Marinho. Rio: Editora 34, 1994.
- LLOSA, Mario Vargas. *Peixe na água – Memórias*. Trad. de Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- MALARD, Letícia. *Escritos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1981.
- MARTINS, I. G. *Uma visão do mundo contemporâneo*. São Paulo: Pioneira, 1996.
- MENDES, Lauro Belchior. *Memorial*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Inédito.
- \_\_\_\_\_. *A expressão brasileira : narrações exemplares*. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, n. 34, 1996.
- MOREIRAS, Alberto. Elementos de articulación teórica para el subalternismo latinoamericano. Candido y Borges. Revista Iberoamericana. University of Pittsburgh. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, Núms. 176-177.
- MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías. Cópia de texto apresentado em Seminário, Belo Horizonte, 1995.
- \_\_\_\_\_. Afterword: Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations. In: BOONE & MIGNOLO. *Writing without words*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. Signs and Their Transmission: The question of the Book in the New World. In: BOONE & MIGNOLO. *Writing without words*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. Revista Iberoamericana. University of Pittsburgh. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, Núms. 176-177.
- MIRANDA, Wander. *Ficção virtual*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL/FALE/UFMG, 1995.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

- PAGANO, Adriana. Políticas de interação cultural na América Latina: a tradução no diálogo Brasil-Argentina. Cópia do texto apresentado no XX Congresso da LASA, Guadalajara, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. Que fim levou a crítica literária? Mais. Jornal Folha de São Paulo. 25/08/96.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
- RIBEIRO, Renato Janine. Fim de tudo, ou só de século? Mais. Jornal Folha de São Paulo. 11/7/97
- SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. SALGADO, S. *Terra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Rio: Ed. UFRJ, 1993.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- UPDIKE, John. *Consciência à flor da pele*. Memórias. Trad. de José Antônio Arantes. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- ZEVALLLOS-AGUILAR, J. Teorías poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista con Sara Castro-Klaren. Revista Iberoamericana. University of Pittsburgh. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, Núms. 176-177.

# Errância: transgressão (memória e identidade em *A céu aberto*)

---

Antônia Cristina de Alencar Pires

À Camila, barco e porto

O mistério sempre esconde uma  
espécie de monstruosidade para  
os padrões humanos.

*João Gilberto Noll*

O texto *Memórias do século XX* enseja o propósito de seu autor de refletir sobre a produção literária contemporânea. Em especial, sobre a produção da última década deste século. O autor do ensaio em questão toma como ponto de partida de sua argumentação a angústia e a inquietação que dominam os fins de século. Lauro Belchior Mendes observa que, além do temor natural que o fim produz no ser humano, há também toda uma bem urdida preconização do fim construída pela mídia.<sup>1</sup>

No caso do fim do século XX a inquietação parece maior, comenta Mendes. Isto se deve ao fato de que o término desses cem anos coincide com o final do milênio cristão. Esse fato, para a civilização ocidental, é por demais preocupante. Não se deve esquecer que ambos (o milênio e a referida civilização) estão intimamente relacionados. Essa relação tornou-se mais estreita a partir da segunda metade do mesmo. É a partir daí que o processo civilizatório ocidental se confunde com a consolidação do Cristianismo (tanto em sua vertente católica quanto protestante).

Para tratar de aspectos inerentes à civilização ocidental é mister que se procure (re)ler o pensamento de alguns de seus analistas e, de preferência, o pensamento daqueles que estão mais próximos de nós,

---

<sup>1</sup> MENDES, 1997.

visto que sua compreensão de nossa herança histórico-cultural é mais intensa. Assim sendo, Mendes toma como linha-mestra de seu ensaio o pensamento de Oswald de Andrade. O ensaísta destaca na teoria antropofágica a “razão outra” formulada pelo modernista.

Tal razão se configura na crítica à racionalidade, ao bom-senso, ao senso comum, à moral e aos bons costumes ocidentais.<sup>2</sup> A “razão outra” desvela o esgarçamento desses valores, os quais, apesar disso, ainda são o eixo de nossa organização social.

O pensamento de Oswald sobre a civilização ocidental e o lugar do homem americano na mesma, traz embutidas questões que Mendes atualiza em seu texto. Uma dessas questões é a da identidade cultural “numa sociedade que se deseja globalizada e inofensiva”.<sup>3</sup> Imbricada à identidade cultural está a problematização da identidade do sujeito. A atualização dessas questões resulta em uma indagação: quem é e como se posiciona o indivíduo deste final de século (e de milênio) diante de um mundo onde ainda predomina a máscara da racionalidade e da ordenação?

Algumas vertentes literárias das duas últimas décadas vêm empenhando-se em representar essas questões. Particularmente na vertente que o ensaísta denomina de *escritas plurais*. Segundo Mendes *escritas plurais* são aquelas que exibem em sua malha textual elementos de outros discursos, além do literário.<sup>4</sup> Esse passa a abrigar o histórico, o memorialístico, o psicanalítico, o antropológico, etc.

Nos textos desse tipo, acrescento, procura-se rastrear o percurso do sujeito do ponto de vista de sua fragmentariedade e fragilidade diante do real.

Norteadas por essas considerações e pela argumentação de Mendes de que é necessário um olhar mais atento para a literatura brasileira em curso, tomei como objeto de estudo neste trabalho o livro *A céu aberto*, de João Gilberto Noll.

Nesse livro, penso, encontra-se uma observação aguda da falência dos paradigmas ocidentais neste final de milênio. Essa observação, todavia, não tem o propósito de tematizar o fim da mesma forma superficial que a mídia o faz, como discute Mendes no início

---

<sup>2</sup> Idem. *Ibidem*, p. 4.

<sup>3</sup> Idem. *Ibidem*, p. 5.

<sup>4</sup> MENDES, 1997, p. 1.

de seu texto. O livro em questão configura-se na profunda perplexidade do sujeito que vivencia a decadência do mundo e de si próprio, que vê a sua própria perda de lastro. Nesse texto (assim como em vários outros de Noll), há algo de dilacerante e devorador. Algo de provocador e inquietante em sua aparência misteriosa. E nisto reside o convite (irrecusável) para percorrer seus meandros. Estes, devo dizer, receberão iluminações de nuances diversas. Uma única lanterna seria insuficiente nesse trajeto a céu aberto.

### Breve caracterização da escrita Nolliana

A produção literária de João Gilberto Noll apareceu no início dos anos oitenta. O escritor notabilizou-se pela desconstrução que opera nos mecanismos tradicionais de representação. Conforme o comentário constante da contracapa de *A céu aberto*, Noll recusa em seus textos o realismo e a verossimilhança. Tais mecanismos, sabemos, estão muito presos às regras do senso comum e a um tipo de narrativa preocupada em estabelecer limites entre o verdadeiro e o falso, de manter intactas as certezas, os conceitos preestabelecidos.

Em estudo sobre a “estranha e oblíqua” ficção de Noll, Ruth Silviano Brandão aponta a impossibilidade de estabelecer, dentro da lógica da mesma, “o que é factual, o que é alienação, imagem onírica, lembrança ou fantasia ou ficção do sujeito narrador”.<sup>5</sup> Ela observa que a ficção nolliana tem uma marca muito própria da contemporaneidade: o rompimento do sujeito com a noção de uma verdade preexistente, de um saber aquém da linguagem. Por isso o narrador nolliano não se distancia do que narra. Está colado à narrativa. Essa e seu corpo se (con)fundem.<sup>6</sup>

Ao colar-se à narrativa, o narrador da ficção nolliana aponta a relação entre sujeito e linguagem. Sublinha que é no reverso dessa que o sujeito se constrói (assim como sua narrativa). Ou ainda: que é à margem que o sujeito se tece e fabrica seu texto. No lado não visível do tapete (a rede significante) é que se dá a configuração subjetiva e textual.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> BRANDÃO, 1995, p. 29-30.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 37.

<sup>7</sup> BRANDÃO: 1995, p. 114.

Além dessas colocações, há que se salientar que o texto nolliano não obedece ao esquema causa-efeito. Ou melhor: não há, na apresentação das cenas uma anterioridade que propicie essa relação. Os fatos são apresentados de maneira solta, sem elos que possibilitem uma relação de subordinação. No lugar vazio deixado pela ausência de elos o discurso do narrador se materializa.

Os vazios do texto de Noll levaram Silviano Santiago a pensar na ficção desse escritor como uma "grafia porosa". O adjetivo deve ser lido com duplo significado. Refere-se aos buracos do texto e ao modo como a escrita poreja, escorre do corpo do narrador nolliano. Para Santiago, a grafia porosa "é a representação mais audaciosa de um corpo que é busca e entrega sem limites."<sup>8</sup> O ensaísta associa os poros da escrita aos buracos do corpo, enfatizando a idéia de que é neles que se localiza o solo da realização textual/erótica.

### Transgressões

Nesta seqüência de considerações, chamo a atenção, já de início, para a força pulsional do corpo em *A céu aberto*. É a força pulsional que faz o narrador mover-se por todos os lugares, sem destino determinado.

Para esse sujeito errante o corpo é tudo o que lhe restou. É meio e fim. Começa e termina em si mesmo. E, há que se notar, trata-se não de um corpo apolíneo, íntegro, mas de um corpo escavado, sujo, faminto. Produtor e receptor de excrementos. Um corpo entre restos e sobras, entre vômito, fezes, escarro, esperma.

Observando a fúria com que o corpo se entrega ao gozo, Silviano Santiago chega à conclusão de que essa entrega é, de fato, um percurso em direção ao divino, ao sagrado. No caso do livro comentado por Santiago (*A fúria do corpo*) há, segundo ele, uma conversão ao Cristianismo. O narrador procura a salvação e, à maneira do santo e do místico, oferece seu corpo como sacrifício para poder entrar na Casa do Pai.<sup>9</sup>

Embora se entregue ao gozo com a mesma fúria, o narrador de *A céu aberto* não procura salvação nem conversão. O protagonista/

---

<sup>8</sup> SANTIAGO, 1989, p. 66.

<sup>9</sup> SANTIAGO, 1989, p. 64-65.

narrador vai gradativamente apartando-se da religião. Já na cena de abertura aparece um prédio em ruínas, cujo significativo nome é “Escola do Divino”. Essa metáfora indica o esvaziamento de um saber anterior e legitimado sobre coisas da ordem da espiritualidade (p.9).<sup>10</sup> Outras metáforas que assinalam o ocaso da religião aparecem no texto: a precária casa paroquial de tábuas podres (a qual serve de abrigo a flagelados e associa pobreza e religião); o trono carcomido do padre (que simboliza o enfraquecimento do poder da religião) e, por fim, a morte do padre.

O desejo perverso do protagonista de enterrar o corpo ainda vivo do padre revela sua ruptura com os princípios cristãos de piedade e misericórdia (p. 70). Deus (representado pelo padre) é apartado completamente da vida do narrador quando ele sentencia, ao jogar terra sobre o morto, que aquele era seu gesto mais salutar (p. 72). Apesar disso, ainda serão feitas pelo narrador muitas referências – em tom ora amargurado, ora sarcástico – a elementos ligados à religião: preces, santo, personagens bíblicas etc. O narrador mostra-se, assim, preso a seu imaginário. E este, sabemos, é, em grande medida, herança cultural. Ele procura romper com essa herança reafirmando, ao longo do texto, que não há redenção nem salvação. Sobretudo quando a sobrevivência, mais do que necessária, é imperiosa entre os homens.

E em se falando de sobrevivência, há que se lembrar que *A céu aberto* é perpassado por uma guerra, da qual nada se sabe. Uma guerra invisível e inominada. Metáfora das batalhas travadas no cotidiano, da luta de todos contra todos em um mundo no qual a miséria (em seus diferentes aspectos) espalha-se por todos os lugares. Note-se que no texto pululam doentes, desabrigados, delinquentes. O próprio narrador e seu irmão estão em estado de mendicância no início da narrativa.

Note-se, também, que é na batalha do dia a dia que as referências, a identidade dos indivíduos se perde. Principalmente a identidade daqueles que não têm poder decisório sobre coisa alguma, o que está colocado na metafórica reflexão do narrador sobre a falta de espelhos: “No campo de batalha não há espelhos, salvo talvez para os generais” (p. 13).

---

<sup>10</sup> NOLL, 1996. Toda referência a este livro terá seu respectivo número de página figurando no próprio corpo do texto.

A irracionalidade dessa guerra – como a de todas as guerras – desmente e desmonta o alicerce da razão e da ordenação em que se crê assentada a sociedade ocidental. Desmascara a noção de que os direitos humanos são respeitados por estarem expostos em uma Declaração. Denuncia o absurdo da guerra como instrumento da paz. A presença da guerra no texto lembra que a mesma é uma das marcas mais fortes da História e da cultura humana.

O narrador mergulha no cerne da guerra. Adentra o campo de batalha à procura do pai. Este poderá ser a solução para a doença do irmão. O pai ocupa a tenda mais vistosa do *front* e assenta-se em uma espécie de trono. Além disso, sabe-se que esse pai não quer que as guerras cessem. Também se sabe que não se preocupou em dar um registro de nascimento ao filho.

Todos esses elementos são índices importantes para uma leitura simbólica da figura do pai. É interessante, pois, que retomemos o mito do pai primevo. Nesse mito estudado por Freud, um pai cruel (odiado e amado) é morto pelos filhos. A esse fato segue-se um banquete, no qual um totem é devorado. Para Freud a devoração totêmica é, de fato, um ato de identificação com o pai morto. Desse modo, continuavam obedecendo à lei do pai. Os filhos, em suma, continuaram submissos a ele.

Pensando no pai como representação do corpo social, intui-se rapidamente que os indivíduos estão submetidos às leis desse corpo/organização. Para substituí-las é preciso transgredi-las, matá-las, para que uma outra organização surja em seu lugar. Intui-se também que, antes de matá-lo, é preciso encarar a face do pai. Isto é, precisa-se conhecer as raízes da organização social para engendrar a transgressão e constituir uma identidade possível.

Em *A céu aberto*, o alistamento compulsório do narrador ao Exército metaforiza a submissão dos indivíduos ao poder e suas instituições. Ainda que o indivíduo não queira, está inexoravelmente preso a essas instâncias. A transgressão ocorre na deserção do narrador. Ao negar-se a participar da guerra inominada, o narrador assinala a inutilidade de manter uma organização que não se preocupa com seus membros. Lembre-se de que o pai não se preocupou em registrá-lo. Sem origem, sem referências, sem identidade, o narrador apresenta-se como alguém excluído da condição de cidadão e

de sujeito histórico. À margem da cultura e da História o narrador passa a desejar a morte do pai.

Entretanto, se o desejo não se concretiza, pois as máscaras do pai mudam o tempo todo (lembro aqui a cena em que o velho General submete sexualmente o narrador), é possível sonhar com outro pai. Este encarnará também uma outra concepção cultural. Esse outro pai é simbolizado por Artur, um sujeito de sexualidade ambivalente. Este, transitando entre os dois sexos, torna-se um pai menos onipotente. Artur representa a cisão da lógica fálica. Essa lógica é a lógica do todo, do mensurável, a que está do lado do platonismo, das verdades pré-existentes.<sup>11</sup>

Outra tentativa de abolir – pelo menos diminuir – a onipotência, o poder do pai, está representada na tematização da paternidade dupla. Como se há de lembrar, o narrador e o filho de Artur compartilham de uma relação sexual simultânea com a mulher do primeiro (p. 110). A morte do filho aí gerado, assim como a de Artur, emblematiza o insucesso da tentativa de formação de paradigmas ex-cêntricos. Há ainda, no texto, a figura de um padrasto. O padrasto é, no fundo, um pai ambíguo porque ocupa um entre-lugar na relação parental. Oscila entre a condição de ser e não ser pai.

A duplicidade, a ambivalência, a ambigüidade, sobretudo a de cunho sexual, é bastante explorada em *A céu aberto*. O narrador, Artur, o filho deste e o ser indefinido (meio irmão, meio mulher do protagonista), sublinham o desejo de ruptura com a lógica do todo e com as fronteiras entre os sexos. Sublinham o desejo de romper com os códigos da cultura da qual o narrador é desertor. Essa cultura, aliás, está simbolizada no totem existente no alto de um monte. Sob os pés do totem está enterrado um herói de guerra. Este, nos primórdios daquela organização, arrancou a língua de um guerreiro inimigo (p. 21).

Essa espécie de fábula abriga uma gama de compreensões. Uma dessas compreensões aponta a guerra como marca civilizatória. Essa marca estaria no cerne da cultura e da História. Daí a narrativa histórica tradicional valorizar os chamados “grandes feitos” e seus “grandes heróis”. Outra compreensão que se pode ter diz respeito aos processos de colonização. Refere-se ao recalçamento do Outro

---

<sup>11</sup> BRANDÃO, 1995, p. 46-47.

pelo Mesmo. A metáfora (que é ao mesmo tempo metonímia) da língua cortada demonstra isso claramente. A questão da língua como fator de diferenciação e de identidade perpassará vários momentos do texto, demonstrando quais as reflexões propostas pelo narrador errante e anomeado de *A céu aberto*.

### **Escavar a memória, (re)construir a identidade**

A queda das fronteiras do corpo é uma forma de transgredir as normas da cultura. E, além disso, salientar as condutas que não se explicitam porque ferem frontalmente os princípios da moral estabelecida. Por outro lado, o corpo sem fronteiras sublinha o desejo de estar conectado com o mundo, visto que outros laços já não existem entre ambos.

A ausência de fronteiras geográficas, evidenciada pelos constantes deslocamentos do narrador por lugares vários e indefinidos, liga-se à idéia de que a identidade é engendrada a partir de uma referência territorial específica. Se essa referência não existe, a configuração identitária apresenta-se como uma espécie de desenho de linhas descontínuas e confusas.

A configuração da identidade depende não apenas de um substrato territorial físico. Depende também do espaço social. É nesse espaço que se forja a concepção de “referências comuns”. Em *A céu aberto* a figura do irmão simboliza essa idéia. Seu desaparecimento corrobora a completa perda de referências do narrador. Desse modo, a questão da identidade é duplamente complicada. Não há espaço físico nem social, ou para utilizar um termo da contemporaneidade: não há espacialidade no texto em questão. Não é por acaso, pois, que as referências ao céu percorrem todo o livro. O céu é um elemento comum a todos os lugares, mas não pertence a nenhum deles. Ao contrário da paisagem terrestre e humana, o céu não diferencia nem identifica nenhum espaço geográfico/nicho cultural.

João Gilberto Noll desenvolve em sua produção literária uma contundente discussão sobre a identidade no mundo contemporâneo. No bojo de suas reflexões insere-se a questão da identidade como fator das construções/desconstruções da memória. O texto nolliano é um duro embate entre identidade e memória, travado dentro de uma temporalidade específica. Um duelo em um mundo feito de cacos e migalhas. Não custa lembrar aqui a menção constante do narrador a

essas coisas. Duas passagens são significativas nesse sentido. A cena do almoço feito de restos (p. 91) e o paiol onde havia um quase-nada de trigo (p. 78).

A narrativa se desenrola em um ambiente predominantemente noturno. Isto favorece a noção de obscuridade, de um mundo sombreado, povoado por criaturas fantasmagóricas (portanto o mundo da memória). Assombrações e aparições – substantivos inscritos no mesmo campo semântico – enfatizam a idéia de um universo propício à indiferenciação das formas, das margens, das fronteiras e, portanto, da dispersão do indivíduo em sua travessia.

Imerso nesse universo, o narrador tenta (re)construir sua identidade. Essa (re)construção será feita a partir da perda, da condição de desertor (transgressor) da cultura. Será feita também a partir da memória, ainda que essa não seja capaz de recuperar o vivido de modo intacto, visto ser ela uma espécie de baú com frestas e furos. A memória no texto em questão é semelhante ao paiol do qual o narrador é vigia: um lugar escuro, de parca provisão e de objetos roídos pelos ratos. Além desses aspectos inerentes à memória, o narrador confessa ter problemas em relação a seus fluxos mentais. Confessa sua falta de concentração e sua incapacidade de “unir o que veio antes ao que aconteceu depois.” (p. 81).

Dentro desse quadro descrito por ele próprio, os sentidos serão valiosos auxiliares no seu esforço de reinventar um passado que ainda é presente. A memória dos gostos e a memória dos cheiros o conduzem ao vivido. O narrador deixa-se conduzir intensamente por esse tipo de memória, como se desejasse atingir a primitividade perdida. Depois da perda de referências, seu corpo transformou-se em um “sítio de experimentações”. Daí a importância dessa “memória ancestral” no processo de (re)construção identitária.

Com relação a isso, é interessante notar o momento em que o narrador manifesta o desejo de comer um pedaço do braço da mulher, (p. 79) apontando, assim, nossa ancestralidade canibal. A memória de um estado anterior à cultura é explicitada através da devoração das mariposas. Essa espécie de gesto memorial é corroborada na reflexão do narrador:

(...) aquilo me fazia provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero. (p. 81)

Em outro trecho o narrador reporta-se ao gesto antropofágico da incorporação do Outro (p. 121) remetendo, mais uma vez, à noção de que a memória individual se constrói através da memória cultural e vice-versa.

Ainda em relação aos sentidos como vetores da memória, há no texto a valorização da memória musical. O narrador, em diversas situações, lembra-se de canções ouvidas algum dia. Essas canções são uma espécie de moldura de algumas cenas do romance. Cenas perdidas no tempo e resgatadas por estímulos externos. É interessante, pois, recortar alguns aspectos da presença da música no texto. Além de remeter à lembrança de coisas passadas, a música também aparece associada à questão da repetição compulsiva, a algo que é contínuo mas não se completa; algo que bordeja o vazio. Não é por acaso, pois, que aparece, entre as desconexas imagens descritas pelo narrador, a figura de um músico louco que, à beira do rio, toca insistentemente um fagote (p. 110). Lembre-se que também Artur repete todas as noites, ao piano, a canção *Insensatez* (p. 37).

O título dessa canção afigura-se emblemático. Ele remete à problematização existente no texto entre o senso e a falta dele. Uma outra canção acentua ainda mais essa discussão. Trata-se de *Rosa do surto*, que conta a história de um pintor louco e sua criação: a figura de uma mulher disforme, que cria vida e de súbito deixa de existir (p. 113). O desaparecimento dela deu-se em função do conhecimento da realidade e de sua ordenação. Através de tal canção, o narrador metaforiza sua própria situação de apartado, de distanciado da realidade.

Se por um lado a evasão da realidade é a condição para o recomeço, para a (re)constituição da origem, por outro lado o fugitivo da “luta precária e vã do mundo” é condenado “ao apodrecimento entre seus próprios espectros.” (p. 114) Os fugitivos estão condenados ao enlouquecimento. E os loucos são uma presença incômoda, porque assinalam a fragilidade das fronteiras entre o nexa e o desconexo. Assinalam que a ordenação das coisas não é natural, mas artificialmente construída (p. 23-24).

As imagens ligadas à loucura, bastante exploradas no texto, demonstram que a rememoração é um processo perpassado por distúrbios. A rememoração é dolorida na medida em que, ao invés de preencher os buracos da memória, ela revela pontos decisivos da

história do sujeito.<sup>12</sup> A dor da lembrança é esboçada na expressão “calos na memória” utilizada pelo narrador de *A céu aberto*. Essa expressão remete ainda à noção de sinuosidade de fluxo rememorativo. Os pontos decisivos (obscuros) revelados é que possibilitam a (re)construção da identidade.

A rememoração ocorre em função de uma rede superposta de lembranças. Uma parte dessas é de caráter estritamente subjetivo. Outra parte formada pelos signos da cultura e da organização social em que está inscrito o indivíduo. A peça do filho de Artur representa essa rede e sua relação com a constituição identitária. O “Teatro da Aparição” (p. 98-100) é uma metáfora do próprio texto de Noll. Tenta-se mostrar, através das personagens da peça – um homem que só tem lembranças dos eventos do mundo e outro que só lembra de seus próprios eventos – a paralela e indissociável relação entre memória subjetiva e memória histórico-cultural.

A transgressividade do narrador radicaliza-se com o assassinato da mulher. Essa morte simbólica é a ruptura dele com seu próprio passado. Também é radicalizado seu apartamento social. Isso ocorre com a partida no navio de fugitivos. Este me faz pensar na nau da loucura transportando os prisioneiros da passagem. Em sua *História da loucura*, Michel Foucault os define como os prisioneiros por excelência. A terra de onde vêm não se sabe qual é. Tampouco para aonde vão. Foucault deixa claro que:

Sua única verdade e sua única pátria são extensão estéril entre duas terras que não lhes podem pertencer.<sup>13</sup>

Reporto-me à simbologia dos prisioneiros da passagem com um intuito: o de sublinhar o não-lugar do narrador enquanto confinado ao navio. Outra vez tutelado por um poder caquético ao qual se submete (o capitão do navio), ele toma consciência desse não-lugar e de que um porto se faz necessário; de que é preciso estar sobre uma superfície firme, ainda que enlameada. Com isso está a dizer que é preciso (re)territorializar-se. É preciso construir um lastro, criar laços. Identificar-se com algum grupo e com algum lugar.

A tomada de consciência do narrador parece inútil. A guerra está em todos os lugares e inviabiliza o processo de (re)construção

---

<sup>12</sup> LACAN, 1988, p. 123. Apud GUIMARÃES: 1995, p. 62.

<sup>13</sup> FOUCAULT, 1967, p. 12.

da identidade perdida e buscada. Ainda que carregue consigo os signos de sua memória e da memória do mundo, ainda que tente costurá-los, ainda que tente tapar os buracos produzidos pela escavação/rememoração.

É interessante notar que a identificação que lhe é permitida é com um terrorista. Ao ser identificado como criminoso internacional, reitera-se que aqueles que transgridem a ordem vigente e tentam inventar outras ordens são julgados, condenados e “deletados” do sistema social.

Isto me faz pensar na obra de Kafka. Particularmente em *O processo* e *A metamorfose*. Ambas, no meu entender tratam de questões semelhantes às de *A céu aberto*. Os dois textos kafkianos tematizam a interrupção da construção identitária e a impossibilidade de sua retomada. O final ambíguo do texto de Noll (não se sabe se o narrador será preso, está morrendo ou enlouquecendo definitivamente) remete-nos ao julgamento de Joseph K. e a Gregor Samsa, sendo jogado na lata de lixo. Sendo excluído inexoravelmente do sistema social. A expressão “a céu aberto”, dita pelo narrador nas últimas linhas do texto, remete-nos à imagem da lixeira, do esgoto no qual apodrecem os apartados. Remete-nos a um mundo imundo e às misérias nele existentes.

## Considerações finais

João Gilberto Noll, com suas personagens itinerantes, sem origem e sem lugar de chegada, trafegando em busca da identidade perdida, demonstra que o texto contemporâneo está intimamente relacionado com os processos de construção e desconstrução da memória e da identidade. O texto nolliano mostra o indivíduo contemporâneo e, mais propriamente, o indivíduo herdeiro das culturas colonizadas, vivendo o permanente conflito de (re)configuração da anteface que funciona como porta de acesso ao mundo: sua identidade. Sem essa anteface não há garantias de inserir-se, de inscrever-se como sujeito individualizado e como sujeito histórico.

Isto posto, não é demasiado lembrar que o texto literário, ao levantar todos esses questionamentos, atua como referencial histórico ou, como queria Benjamin, atua como uma *outra* História. Não porque seja um “espelho da sociedade”, mas porque não está comprometido com as omissões, cortes e deformações que a História

oficial opera em sua narrativa.<sup>14</sup> O texto de Noll insere-se nessa definição e inscreve-se como escrita plural e memória do presente (de acordo com a definição proposta por Lauro Belchior Mendes).

Assim sendo, não há como encerrar o meu percurso sem observar o diálogo encetado entre o texto de João Gilberto Noll e os filmes de Wim Wenders. Ambos apresentam imagens hostis, personagens também errantes, abstraídas da cultura, movendo-se dentro de uma temporalidade própria. Wenders, como Noll, traçam com suas narrativas delirantes e profundamente calcadas na imagem, os roteiros do sujeito deste final de milênio. Tal como as de Wenders, as imagens de Noll certamente permanecerão na memória do leitor. Elas pertencem à categoria das imagens dignas de serem recordadas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise: ensaios*. Belo Horizonte: Cadernos de pesquisa/FALE/UFMG, n. 25, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *As imagens da memória: fonemas, grafemas e cinemas na literatura contemporânea*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995 (Tese de Doutorado em Literatura Comparada.)
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LACAN, Jacques. *O seminário – Livro III: As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- MENDES, Lauro Belchior. *Memórias do século XX*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

---

<sup>14</sup> FOUCAULT, 1967, p. 12.

# Maculaturas: traços da escrita da desmemória em *A falta*

---

Daisy Leite Turrer

O que há para além disso, e há tanta coisa, nunca foi perguntado e respondido. Porque aquilo que as palavras não cobriram, mesmo que exista, não se reproduz.

Lúcia Castello Branco

Lúcia Castello Branco redesenha sobre as marcas de uma matriz uma forma. Longe de querer decalcá-la para garantir-lhe um lugar semelhante, cria uma outra, que ora se assemelha, ora se diferencia do traçado original. Desta maneira, o que se pretende reconstituir arqueologicamente é uma memória da não-forma, das ausências.

Esse jogo de representação, que articula a desestabilização da verossimilhança, busca um outro lugar para a escrita. Distante de um princípio de realidade, fundado na idéia de origem e de verdade, essas narrativas se afastam dos gêneros literários consagrados e de sua divisão em discursos bem marcados, como memorialismo, ficção, autobiografia e diário. Essas escritas, ao contrário, situam-se ao lado das imagens soltas como as próprias palavras e não assumem na representação o compromisso de associar uma idéia a outra, tecendo uma história. Trata-se de uma outra produção de sentido no qual o texto se constrói descontínuo e fragmentado, diverso daquele que, como um santuário da memória, acredita ser possível resgatar para o presente, pela escrita, a integridade do passado.

Esse desconfiar do tempo como *continuum* passa a percorrer então uma nova escrita:

(...) blocos inteiros de letras que mostram a impossibilidade de o sujeito –siderado pelo movimento da escrita – recuperar, através dos signos, a forma intacta de um acontecimento vivido.<sup>1</sup>

Em *A traição de Penélope*, a autora escreve sobre esse outro lugar da memória e elucida seu objeto de estudo: a desmemória feminina, ou seja, a relação da escrita feminina com o passado como lugar “longe-longínquo”, inatingível. A partir dessa visão, é preciso compreender a memória em seus dois gestos:

Assim, enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que já não é, outro gesto, simultânea e subliminarmente, com um trabalho silencioso e invisível, se dá. Este, inevitavelmente, caminha em direção ao que ainda não é, a uma instância futura que, no entanto é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal da linguagem.<sup>2</sup>

*A falta* se inscreve nesse lugar específico que caminha em direção ao que ainda não é. Uma escrita que, impossibilitada de enunciar-se pela completude do sujeito e pela concepção linear do tempo, se constrói parecendo flutuar em águas incertas de talvez.

É assim que vejo nossa mãe quando já não penso mais em vê-la, quando já sou capaz de esquecer seus não gestos, seus não afagos, suas não palavras de amor e acalanto.<sup>3</sup>

A compreensão da memória por esse olhar esbarra no limite da própria linguagem. Incapaz de dizer sobre o indizível, tece com outra engenhosidade a trama das palavras levadas ao paroxismo limite da própria linguagem, enquanto materialidade do escrito. Nas palavras de Barthes: “A língua não é uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades, a língua é insuficiência e resistência”.<sup>4</sup> É nesse espaço de insuficiência da língua apontado por Barthes e outros teóricos como Freud, Derrida, Lacan, Deleuze, Kristeva, que se torna possível adentrar no mundo de criação de Lúcia Castello Branco e tatear em sua escrita o desenho das letras e a sulcagem de seus traços literários.

<sup>1</sup> CASTELLO BRANCO, 1994, p. 7.

<sup>2</sup> Idem, pp. 24-25.

<sup>3</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 61.

<sup>4</sup> BARTHES, 1989, p. 65.

Uma trama é tecida aos pedaços, pelo incapturável do tempo, que sempre escapa e se esvai: o que falta apresenta-se inscrito no próprio corpo do texto, no próprio corpo escrevente, como a autora esclarece: “Texto híbrido, litorâneo, entre o corpo do sujeito e o *corpus* textual, entre as terras do literário e o terra a terra do vivido”.<sup>5</sup>

Desse incapturável do tempo, uma memória descadenciada sobrevive nas escritas de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Hélia Correia, entre outras, que, além de serem seus objetos de estudo e transfiguração, espreitam sua própria escritura. Em *A traição de Penélope*, Lúcia Castello Branco esclarece ainda que os textos dessas autoras do século XX não foram escolhidos por estarem inseridos numa modalidade contemporânea de escrita. As lacuna amnésicas dentro dessa perspectiva estão presentes há muito: nos textos de Santa Tereza de Ávila, na narrativa bíblica de *Cântico dos cânticos* e em inúmeras cantigas medievais. Escritas da desmemória feminina, que de sua impossibilidade e invisibilidade, apontam para o possível do discurso: “inventar no lugar do morto, uma outra coisa, uma outra cena, uma outra história”.<sup>6</sup> Arritmadas, essas escrituras se deslocam de um lugar tradicional, na tentativa de se desvencilhar dos entraves da língua apenas como conteúdo representacional.

Barthes concede à palavra escritura uma particularidade, diferenciando-a de escrita. É fundamental destacar essa diferença para a compreensão da leitura de alguns textos que se desobrigam da representação apenas como função descritiva do real. É assim que se pode estabelecer alguns pontos de dissidência:

Toda escritura é portanto uma escrita, mas nem toda escrita é uma escritura, (...) a escritura substitui historicamente a literatura (a literatura é representativa, a escritura é apresentativa, a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva, o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal, etc...)<sup>7</sup>

Trata-se de uma postura no âmbito da produção artística contemporânea, que desprestigia a *mimesis* no seu sentido de reproduzir o visível, para tomar outro caminho, o de tornar visível, segundo o célebre postulado do pintor Klee: “A arte não reproduz o visível,

---

<sup>5</sup> CASTELLO BRANCO, 1994, p. 9.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>7</sup> PERRONE-MOISÉS in BARTHES, 1989, p. 76.

mas torna visível”.<sup>8</sup> A proposta é de rompimento com a linguagem mimética para ir ao encontro a uma outra coisa, imprecisa e caleidoscópica, mas que também tem o poder de evocar e sugerir.

Argan faz uma comparação das obras de Klee e Joyce demonstrando esse outro modo de representação, que se desarticula para se articular novamente enquanto discurso por um outro viés:

A obra de Klee é uma espécie de diário de sua própria vida interior ou profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou motivo, e não se traduziu como causa de determinados efeitos, não constituiu história. Nesse sentido, Klee pode ser considerado na pintura um paralelo de Joyce, assim como em Joyce as palavras e as frases, em Klee as imagens também se decompõem, se recompõem e se misturam segundo nexos alógicos e assintáticos, mas vitais como ligamentos nervosos.<sup>9</sup>

*A falta* se constitui de textos sobre a perda em diferentes formas. Às escapadelas, a escritura de Lúcia Castello Branco não se traduz como causas de determinados efeitos. Do perdido é que compõe e recompõe histórias carregadas de melancolia, pelos projetos impossíveis do passado. A imagem de uma matriz de cimento, que apaga o que nele se escreve, reflete a imagem da escritura, cujo sujeito flutuante se apresenta no lugar sempre da margem, desterritorializado, na sua incessante busca de ler os resíduos do chão da memória, o lugar do que já se foi: “Fica o que significa, pode-se pensar. Ou talvez o contrário: o que significa passa a ficar”.<sup>10</sup>

Em *A falta*, a personagem de Um rio estreito entre nós, retrata pelo que não se lê, o que poderia ser lido no lugar do vazio:

Assim: ela vem e não diz nada, traz na mão um graveto antigo, que certamente recolheu pelo caminho e com ele tenta escrever alguma coisa num pedaço de chão de cimento fresco. (...) Nossa mãe tentara escrever ali, justo naquela massa de cimento fresco, a palavra que seus não gestos nos impediram de pronunciar – mamãe.<sup>11</sup>

A captura dos signos lingüísticos para tornar visíveis essa escrita que se desfaz e nunca chega a se completar, identifica os discursos

---

<sup>8</sup> GEELHAAR, 1975, p. 9.

<sup>9</sup> ARGAN, 1988, p. 323.

<sup>10</sup> CASTELLO BRANCO, 1994, p. 11.

<sup>11</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 62.

contemporâneos pelas palavras que insistem em não se escrever e que se lançam para fora da cadeia significante, para alguém da linguagem. Como escreve Barthes:

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definimos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem).<sup>12</sup>

A tradução das imagens em equivalentes verbais, nesse território inatingível apontado por Barthes, ressalta na escrita os limites das palavras enquanto instrumento da linguagem. Nesse jogo de captura e tradução do indizível, essas escritas retratam, em sua corporeidade textual, lacunas que identificam os discursos da desmemória. Esses discursos submergem, ora em meio a um excesso de palavras ultrajando sua condição verbal de dizer sobre a forma, para querer ser a própria forma; ora esvaziando o discurso por sua escassez, provocando silêncios que engasgam e dificultam o respirar das frases nas entrelinhas.

Em *Os impasses da representação*, Ruth Silviano Brandão escreve sobre essa desestabilização do lugar comum nas narrativas:

(...) o narrador luta por uma palavra que não se completa, por um texto que insiste em não se escrever, em tentativas que acabam sempre por um não, não é bem isso.<sup>13</sup>

Em *A falta*, as frases tropeçam nas palavras, as palavras morrem na boca em não e nos reflexos que não se desenham, mas se sugerem. A incompletude é dada pela interrupção do pensar e refletir que atravessa a escrita de Lúcia Castello Branco em um tom reincidente: “Jamais te perdorei não me amares do amor que te não dou, jamais bordarei túnicas para teus filhos que jamais serão meus netos”.<sup>14</sup>

Fredrick Jameson usa o conceito de esquizofrenia, não como um diagnóstico, mas de maneira descritiva para designar alguns traços

---

<sup>12</sup> BARTHES, 1989, p.22.

<sup>13</sup> BRANDÃO, 1996, p. 60.

<sup>14</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 42.

do pós-modernismo. Dentre eles está a apropriação das características da linguagem esquizofrênica, percebida como um distúrbio na cadeia significante, segundo a teoria lacaniana. Sem aprofundar nessa teoria, o que interessa a Jameson, em particular, é a maneira como o signo é tomado em sua materialidade significante, não necessariamente vinculado a um significado. Esse distúrbio possibilita reverter nos discursos, pela desarticulação da linguagem, a noção de tempo, que deixa de ser lógica e passa para o campo das abstrações.

Nesse campo o que quer capturar são os brancos sobre os brancos, as notas do silêncio, o nada dos objetos descascados até seu cerne, imagens da contemporaneidade que bordejam o abismo da representação, sempre em busca da ausência do objeto e do que existe para além do visível, tão bem expressos nas palavras de Clarice Lispector:

Atrás do pensamento não há palavras – é-se. Minha pintura não tem palavras e fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se, sou-me. Tu te és.<sup>15</sup>

Clarice Lispector usa a palavra pintura para designar as palavras que não existem, como se pudesse chegar atrás do pensamento pela desenvoltura de um pincel: “Quero pintar uma tela branca, como se faz?”<sup>16</sup>

Kasimir Malevitch expõe, em Moscou (1919), a obra Branco sobre o branco, na qual se debruça sobre o abismo onde a pintura quase cessa de existir, na tentativa de liberar a arte do entrave da objetividade. Incompreendido pela crítica e pelo público em geral, que se sentiram em um deserto, escreve o pintor: “Não desejo copiar e falsear o movimento de um objeto e outras variedades e formas da natureza, mas ser criador de novos signos de meus movimentos interiores”.<sup>17</sup>

O desejo de eliminar os resíduos da aparência dos objetos é tão forte, que Malevitch reduz e simplifica cada vez mais suas composições. Do branco ao branco, suprime, enfim, a realidade objetiva e afirma uma nova realidade, igual à que destrói. A ausência torna-se, então, presença, como a imagem da matriz de cimento fresco que não grava o que nela se inscreve. No lugar do apagado lê-se uma outra coisa, que se torna presente pela falta. Nesse sentido, o branco enquanto pigmento é

---

<sup>15</sup> LISPECTOR, 1980, p. 29.

<sup>16</sup> Idem, p. 9.

<sup>17</sup> FALABELLA, 1987, pp. 88-89.

a ausência da cor e ilustra na escrita de Lúcia Castello Branco o estado das personagens em permanente busca em direção ao que se quer anunciar pela linguagem e nunca é atingido.

Uma das personagens diante da estranheza causada pelas pedreiras de mármore pergunta: "(...) como Bela teria conseguido sobreviver a essa avalanche do branco sobre o branco?"<sup>18</sup> Indo ao encontro de Bela, a personagem aproxima-se da casa e a descreve:

Minutos depois eu estava dentro daquela casa sem móveis, sem objetos, sem memória, e aguardava, pacientemente, por um copo de água. Lembro-me de poucas vezes na vida ter sido tão assolada pela imagem do branco: as paredes brancas, o branco das cortinas, o branco do lenço da senhora cuidadosamente amarrado sobre sua cabeça branca de poucos cabelos, tudo isso juntava-se à náusea daquela tarde e à voz adocicada de Bela, a repetir: "Porque não me esqueço de viver... para viver".<sup>19</sup>

A resposta de Clarice Lispector sobre pintar uma tela de branco, encontra-se no lugar mais difícil do mundo. Atingir a nudez, o número zero, só é possível chegando-se ao núcleo último da pessoa, talvez naquela repetição da voz adocicada de Bela, de querer, no apagamento do vivido, viver. A citação de Michelet na epígrafe de *A falta* adverte: "O perigo aqui é enorme. O mais seguro é ficar de longe".<sup>20</sup> As escritas da desmemória são desestabilizadoras e desafiam o sentido e a lógica das narrativas, deslocando o leitor de seu lugar seguro. O perigo torna-se a linguagem, que se apresenta no limite do irrepresentável, uma matéria cujo conteúdo se faz se desfazendo no próprio discurso, desdizendo o curso normal do enredo.

Nesses textos há um intenso processo de implosão dos sentidos. As palavras deserdam de suas verdades e certezas para se arriscarem na busca das escritas impossíveis: do que não é sensato desejar e se quer – a forma irretocável. Pintar sem imagens e escrever sem palavras.

Segundo Barthes, "nenhuma metalinguagem, nenhuma voz por detrás daquilo que é dito, nenhuma comunicação, nenhuma mensagem". São textos que beiram "a assímbolia, mergulhados em seu grau zero".<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 90.

<sup>19</sup> Idem, pp. 93-94.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>21</sup> BARTHES. 1977, pp. 42-43.

Na ordem dos números, o zero é um marco, um pouso para o caminho dos contrários do menos infinito ao mais infinito. Na ordem das cores, o branco é o ponto extremo de qualquer escala cromática que parte em direções opostas tornando-se marco entre luminosidade e as trevas. Na ordem das letras, o grau zero talvez esteja no branco que faz lembrar as duas extremidades da linha do horizonte, onde surgem a noite e o dia. Nesse palco onde o céu encontra o mar, em cenários de *trompe l'oeil*, "aquilo que as palavras não cobriram, mesmo que exista, não se reproduz".

O que surge, então, é a poesia num papel vermelho de onde sai uma menina, sem sina e sem loucura, que, como numa mágica descabida, caminha em direção ao que ainda não é, andando de costas, nadando contra as correntezas, saltando as linhas pretas da amarelinha de losangos. Tremeluz ao vento, de vestidinho desengomado, transforma uma bandeira desfraldada abandonada na beira do cais, em uma vela branca no mar. Conta-se que o som do vento dizia de uma certa "matriz musical, comandada pela métrica de decassílabos brancos"<sup>22</sup>, que se podia ouvir, "não buscando exatamente os talismãs do discurso, mas a pátina dos fonemas".<sup>23</sup>

Eu não buscava exatamente as linhas originais...

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. 4 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BRANDÃO, R. S. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- CASTELLO BRANCO, L. *A falta*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- FALABELLA, M. L. *História da arte e estética: da mimesis à abstração*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- GEELHAAR, C. *Klee dessins*. Paris: Ed. Sté Nille des Éditions du Chêne, 1975.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*. 5 ed. Brasília: UNB, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de pintura moderna*. São Paulo: Edmax, 1967.

<sup>22</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 106.

<sup>23</sup> Idem, p. 89.

# Quase memória: tradição e modernidade

---

Daniela Borja Bessa

No fim deste século, pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos nossa viagem

*Eric Hobsbawm*

O século XX, segundo Hobsbawm, deixou marcas profundas na humanidade, sendo ele o responsável não apenas pelos maiores avanços tecnológicos, como também pelas maiores transformações na vida e na história humanas.

Inaugurando um novo mundo, ou a Modernidade, o século XX trouxe modelos a serem seguidos: o modelo americano, que toma o lugar do europeu, considerado anteriormente o centro do poder, o tecnicista como imperativo, o individualista como referência.

Marcado por eras: da catástrofe (período entre 1ª e 2ª guerra mundiais), de ouro (crescimento econômico e transformações sociais do decênio 1950-1960) e de decomposição, incerteza e crise (pós 1980), o século XX chegou ao fim tendo como principal conceito, a globalização, conceito que, segundo Saxe Fernández, é muitas vezes tomado como termo mágico, mas que pretende se referir, na verdade, a um poder internacional que se fundamenta na noção de dominação (poder que se centra nos Estados Unidos, Japão ou Europa). Este poder gerencia as relações econômicas, políticas e sociais e é uma força excludente.

A instalação de uma nova ordem mundial traz a busca pela tecnologia, pela cientificidade, o incentivo ao consumo e a valorização da produção.

Para atender às exigências do mundo globalizado, torna-se primordial viver o presente e sonhar com o futuro. O passado ou a herança histórica têm sido não apenas revisados e alterados, como, numa tentativa de se abolirem os erros, tem sido reconstruída uma nova história, moldada pela perfeição. Fazem-se recortes no passado e seleciona-se apenas o que for aprazível e adequado às novas posturas mundiais, condenando-se o que não se ajusta à visão moderna.

A globalização traz também as crises em todas as esferas: social, política, econômica, religiosa. O capitalismo voraz grassa nas relações e a sociedade atual se vê às voltas com uma série de descontentamentos. As emoções são conflitadas e vive-se um período de caos, marcado por incertezas, rebeliões ou apatia. Sob o primado do capitalismo avassalador e da economia neoliberal, os seres humanos vêem-se diante de um mundo desintegrado e em crise.

No mundo moderno a literatura também ocupa um importante papel. Enquanto promulgadora de saberes e veículo de comunicação, ela tem sido utilizada não apenas para referendar os valores do mundo globalizado, como também para levar a uma reflexão sobre os fenômenos modernos.

Este trabalho pretende discutir a relação entre tradição e modernidade, a partir de um texto escrito por Carlos Heitor Cony em 1995: *Quase memória*, que marca o retorno do autor ao gênero romance, após vinte e três anos de ausência.

No título da obra, percebe-se um primeiro confronto com as concepções atuais. Em um mundo sem memória e que desmerece a história, Cony devolve ao passado seu valor e à história seu lugar. A história do Brasil e da imprensa brasileira são revisitadas pela ficção.

A obra tem início com um paradoxo, suscitado por seu título: *Quase memória*, quase romance. Tecendo uma teoria do "quase", o autor situa sua obra em uma fronteira onde reminiscências e reconstruções, compromisso com a fidedignidade e criações podem circular.

O "quase" marca e diz. Marca porque delimita, e diz porque, no advérbio quase, o autor-biógrafo diz de seu passado, expõe suas concepções acerca de vários temas da atualidade, imprimindo aos dados da memória um novo olhar.

A obra é “quase-memória”, porque há relatos de reminiscências aparecendo fragmentadas, indo e vindo na lembrança. Segundo Cony é

lembrança que somada a outras, nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram pra mim.<sup>1</sup>

E é “quase romance” porque a reconstrução da memória implica montagens feitas posteriormente, transformações – recriações, reelaborações do que foi vivido pela veia ficcional.

Todos os relatos trazidos convergem para a figura paterna. Figura central, personagem principal, artista essencial da peça da qual Cony afirma ser o mais entusiasta e apaixonado assistente, seu pai, Ernesto Cony Filho assume a proeminência nos relatos. Lembrando o pai – seu cheiro, seus hábitos, suas preferências, truques, gestos, letra – é feita uma viagem aos episódios da história do Brasil e nos são trazidos emblemas, símbolos e valores do passado.

Jornalista por profissão, mas inventor por opção, Ernesto Cony Filho, ou Cony-pai, é apresentado ao leitor como uma figura singular. Ele não é apenas o pai de Cony, ou um homem calvo, metuculozo, inquieto, que cultiva e preza certos valores. Ele é metonímia de um passado e de uma época.

Enquanto biógrafo, Carlos Heitor Cony procura dar um sentido aos fragmentos da memória, fazendo com que a vida de seu biografado se assemelhe a uma caminhada. É o pai quem lhe dá a mão nesta caminhada e quem seleciona o que deve ou não fazer parte de suas memórias:

Se ele viveu e morreu cheio de truques de certa forma legou-me alguns deles. Foi sua herança, a melhor porque, entre outras coisas, única. Um desses truques foi me autodefender de memórias devastadoras. No caso dele, não apenas se defendia mas transformava a memória em aliada, fazia dela não apenas a sua testemunha mas a sua cúmplice. Como em qualquer herança, sempre se perde alguma coisa pelo caminho. Eu perdi essa capacidade de alterar o sentido, o eixo da memória. Sei destinar para o compartimento respectivo aquilo que me incomoda, mas falta-me a química para decantar o resultado. O máximo que consigo é segregá-la.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CONY, 1995, p. 95.

<sup>2</sup> CONY, 1995, p. 202.

A viagem pela memória tem início com um embrulho recebido por Cony-Filho dez anos após o falecimento do pai. A contemplação deste embrulho, considerado um entrave pelo narrador, ressuscita e presentifica o morto. Este aparece por inteiro, com suas manias, cheiros, características, exigindo estar presente em todos os momentos:

Onde quer que estivesse e como estivesse, ele daria um jeito de se fazer sentir, de estar presente. Até fiquei com raiva por não ter previsto que, um dia, mais cedo ou mais tarde, sem mais, nem menos, esbarraria com ele novamente, sob um disfarce ou pretexto qualquer.<sup>3</sup>

Os primeiros elementos que puxam o fio da memória e caracterizam o pai estão no próprio embrulho: sua letra (cuidadosa), seu nó (singular, elaborado com perfeição por um homem imperfeito, ou com um tique nervoso que o constrangia), seu cheiro (de manga, de alfazema e de brilhantina Coty):

Era a letra de meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava inteiro, total. Só ele faria aquelas dobras no papel, só ele daria aquele nó no barbante ordinário, só ele escreveria meu nome daquela maneira, acrescentando a função que também fora a sua... Até mesmo o cheiro – pois o envelope tinha um cheiro – era o cheiro dele, de fumo e água de alfazema que gostava de usar, metade por vaidade, metade por acreditar que a alfazema cortava o mau-olhado, do qual tinha hereditário horror.<sup>4</sup>

Deparando-se com o embrulho, o tempo pára. Observando o embrulho, o narrador é tão inebriado por ele que as horas passam, e ele nem percebe o instante se esvaír. Ao correr das horas, contrapõe-se o mover dos anos que passam a partir da contemplação da herança pós-morte paterna.

O tempo dos relatos é um tempo de quase, ou de um quase-quase, que nunca se materializa em coisa real. Os fragmentos de memória vão se unindo a outros a fim de que se teça um relato memorialístico.

O tempo parou e o significante *pai* abriu o espaço, outro elemento fundamental na narrativa, pois organiza as lembranças sobre o pai. Os lugares onde esteve, os atos que realizou em cada lugar,

---

<sup>3</sup> CONY, 1995, p. 12.

<sup>4</sup> CONY, 1995, p. 10-11.

a especificidade de cada universo, enquanto estruturante ou co-responsável pelas ações paternas presidem ou atuam como previsores para as reações do pai de Cony:

(...) o “meu” embrulho não me abre nada, muito menos o tempo, se abria alguma coisa era o espaço – até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara.<sup>5</sup>

Neste romance, o tempo que pára não é como o tempo proustiano, em que as *madeleines* suscitavam um retorno a uma época perdida, a um passado anterior a outro, mas é um tempo desperdiçado, não vivido como se gostaria, são lembranças fragmentadas.

O embrulho é um sinal atrás do qual se escondem elementos maiores. Como no romance entre Otelo e Desdêmona, de Shakespeare, em que o lenço foi o sinal para que a suposição de adultério tivesse uma prova concreta, em *Quase memória*, o embrulho também é um sinal para um conhecimento concreto: conhecimento de Ernesto Cony Filho.

Pela quase memória, no quase romance, Cony coloca para o leitor, elementos que levam ao questionamento da relação entre Tradição e Modernidade. *Quase memória* traz críticas ao mundo moderno e aos valores do presente século, comparando-o a décadas anteriores, em que valores e paradigmas eram outros. Pela comparação, indiretamente, fazem-se ressalvas ao que a Modernidade professa, ou ao que as pessoas têm como valor. Como se, pela comparação, o narrador quisesse levar seus leitores à consciência de que a vida nem sempre foi o que julgamos ser.

A figura paterna dá ao narrador percepção do desencontro entre passado e presente, no que se refere à concepção de mundo. Entre esses dois tempos há uma dicotomia. De um lado está o mundo poético, leve, marcado por encontros, onde habitam as memórias; no outro extremo situa-se o mundo real, absurdo, de desencontros, onde habita a Modernidade.

O passado é concebido enquanto tempo decorrido, passível de lembranças. É no passado que habita o que é antigo: pessoas

---

<sup>5</sup> CONY, 1995, p. 94.

antigas, a infância, os embrulhos misteriosos e enigmáticos que funcionam como metonímia deste pai também enigmático e misterioso. Misturado a tais antigüidades está o pai. “Tudo é antigo, só o pai continua recente – e como!”<sup>6</sup>

O pai é o homem que faz grandes coisas diariamente, mas que não se acredita realizador delas. Para Cony-pai, o que fazia eram apenas pequenos truques, mas o filho enxergava diferentemente. De uma maneira bem peculiar, o pai alterava a rotina da vida diária, quebrava a comodidade e se lançava rumo a aventuras:

Todas as noites, antes de dormir, se havia alguém por perto, ou se estivesse sozinho, sempre dizia em voz baixa, metade como compromisso, metade como prece: “Amanhã farei grandes coisas.”<sup>7</sup>

Com a fala do pai, percebe-se uma crítica à valorização do futuro, onde as grandes coisas serão feitas, mas o pai de fato as fazia a cada dia. No tempo presente, segundo Cony, há a previsibilidade, a mesmice, as tarefas rotineiras, que não assombam e tampouco trazem expectativas.

Pode-se inferir que a globalização pressupõe mecanismos básicos de satisfação e homogeneização de necessidades. Em nome da Modernidade, homogeneizam-se valores, opiniões, ideais, alvos. A subjetividade, enquanto instância possibilitadora de diferenciações, inexistente. Exalta-se o individualismo e empobrece-se a subjetividade. As pessoas são valorizadas a partir do que Hobsbawm denomina *individualismo associativo absoluto*.<sup>8</sup> Tal substituição baseia-se na concepção de que as pessoas são mais cidadãs e mais livres quanto mais sua individualidade reinar e suas necessidades forem satisfeitas. Contudo, a cidadania tem como princípio a liberdade responsável e ela ultrapassa a auto-exaltação, implicando uma ética em que o outro também tem valor, embora diferente de mim.

A perda da subjetividade, a sociedade formada por indivíduos egocêntricos sem qualquer conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação, destrói o homem. Negando a alteridade, e optando pela uniformidade entre os seres humanos, a humanidade entra em crise. Surgem os descontentamentos.

---

<sup>6</sup> CONY, 1995, p. 81.

<sup>7</sup> CONY, 1995, p. 193.

<sup>8</sup> HOBBSBAWM, 1995, p. 24.

Em *Quase memória* vemos a valorização da subjetividade na menção à singularidade de Cony-pai. Ele não receava em inventar perfumes, alterar a decoração de casa, criar necessidades, executar atividades impossíveis.

Cony-pai não temia desafios, e encarava todas as dificuldades com entusiasmo, acreditando sempre que eram transponíveis. Ele era um entusiasta, para quem viver era a tarefa mais importante. Ao citar seus feitos, Cony-filho resgata a subjetividade, a unicidade, a criatividade, como modos de fugir da apatia, da indiferença e do niilismo do mundo moderno.

Em *Quase memória* está presente um mundo que é quase utópico visto pelo narrador com os olhos de quem vive na sociedade atual. O individualismo e as exigências de globalização sonégam, na atualidade, o espaço para as relações sociais e o envolvimento entre as pessoas. Neste ambiente, os seres humanos se tornam cada vez mais frágeis, o que parece não ocorrer nas lembranças da infância de Cony.

A responsabilidade pessoal é outro elemento destacado pelo narrador. Se no passado, a assinatura tinha um peso enorme, sendo capaz de presentificar ausências, a escrita do pai demarcava sua presença, assinalava quem ele era, permitia-lhe distinguir-se na multidão:

Assinatura de todas as coisas, ele assinou tudo o que fez e superou-se: assinou também aquilo que não fez, inclusive a extraordinária viagem a Fiuggi, via Piracicaba, Santos, Recife, Gênova, Itália...E foi assim, assinando todas as coisas, que ele nem precisou assinar este embrulho que está em minha mesa, este embrulho-envelope que veio em meu nome, com a letra dele, o cheiro dele, o gosto dele.<sup>9</sup>

Os conflitos entre as relações ético-profissionais e os questionamentos acerca da ética que fragmenta e despreza o homem são exemplificados na profissão do pai. Como jornalista, Cony-pai valoriza o furo jornalístico, mas não recebe os méritos por esse furo, que nunca é privilégio de apenas um, mas direito de todos os que exercem a mesma profissão.

A ética da redação era o contrário da ética da profissão. Todos se ajudavam e inexistia o exclusivismo de reportagem. Atualmente,

---

<sup>9</sup> CONY, 1995, p. 188-189.

em nome da audiência e de sucesso, em nome de produtividade, abandona-se ou reverte-se a ética, percebida enquanto respeito ao outro. Segundo a concepção moderna, a disciplina é a regra, o uso da tecnologia e a ascensão social são prioritários. Tais exigências conduzem as pessoas a um estado de rebelião, gerando não apenas descontentamentos, mas também trazendo a barbárie, a cultura da violência, a exacerbação do domínio de uns sobre os outros, a marginalização daqueles que não estão adequados aos padrões globais, como lembra Chomsky:

É importante que o mundo seja disciplinado de modo apropriado, para que seja dada à indústria avançada seus grandes subsídios públicos, e, que, para os ricos, seja garantida a riqueza. Não importa muito se a educação pública e a saúde se deterioram, se a população inútil definha em favelas e em prisões e se a base para uma sociedade digna se corrói, para o povo em geral, em seu todo.<sup>10</sup>

Juntamente com as relações éticas no ambiente de trabalho, a profissão de jornalista também é questionada, uma vez que a Modernidade exige pessoas capazes de aceitar os novos paradigmas. No mundo moderno, a imagem domina o verbal, a palavra. Como canal de comunicação e instrumento de informação junto às massas, o jornal conduzia ou orientava o pensar das pessoas na primeira metade deste século, sendo alvo de atentados e censuras freqüentes. Entretanto, na atualidade, o papel do jornal impresso é dividido com a televisão, o que o obriga a se tornar cada vez mais agressivo na tentativa de manter seu espaço diante do poder imagético, como relata o narrador:

O jornal adotara outros métodos, as relações da imprensa com o governo e com a sociedade se modificaram, um a um, os monstros sagrados da redação foram sacrificados. (...) Nem a linguagem, nem o conteúdo poderiam ser aceitos em jornal modernizado que disputava o mercado com outros veículos como o rádio, a televisão e os concorrentes, que despiam a roupagem amadora e romântica para se transformarem em grandes empresas.<sup>11</sup>

Um dos exemplos retratados na obra é o de Mário Flores, crítico de teatro por mais de quarenta anos em um jornal, que vê seu

---

<sup>10</sup> CHOMSKY, 1996, p.33.

<sup>11</sup> CONY, 1995, p. 194.

emprego ameaçado pela tecnologia. O cuidado com que escrevia seus artigos é substituído pelo imediato com que outra cronista o faz e ele é afastado. O antigo dá lugar ao novo e o imediatismo substitui o critério e o cuidado. Os jornalistas tornam-se peças da engrenagem e não mais co-responsáveis pelos empreendimentos, envolvidos com seus trabalhos e com as causas sociais.

De alguém que lida com a palavra, escreve com lucidez e domina bem o seu objeto de trabalho, Cony-pai, para ajustar-se aos novos tempos, é “promovido” a publicitário. O poder da imagem vence o poder da palavra, os recursos imagéticos, mesmo que manipulados por quem não domina sua técnica, suplantam os recursos lingüísticos.

Outro dos padrões ou dos paradigmas da Modernidade, levantado e questionado em *Quase memória* é o apego à rapidez. O tempo não flui, ele é apressado. Os sentimentos e idéias não amadurecem, já nascem prontos e maduros, como na propaganda, onde os sentimentos são manipulados e as idéias são orientadas a seguir o mesmo padrão. A tradição postula a lentidão e a reflexão, atributos negados no mundo moderno. Produtividade e eficiência, rapidez e exatidão substituem os prazeres da lentidão e da perfeição cuidadosa.

Preso às tradições, ao trabalho metucioso e cuidadoso de sempre, Cony-pai não tinha pressa. Ele sabia lidar com o tempo. Para ele, a lentidão e o ritual importavam, mesmo que este ritual fosse realizado em horas indevidas, como quando acordava o filho de madrugada para que criassem balões, que somente seriam soltos mais tarde. O ritual de balões consistia desde a aquisição do material, até a elaboração do desenho e a colagem dos papéis (como cola feita de farinha de trigo). Mais do que um projeto de um mês ou de uma temporada, soltar balões era uma oportunidade para união entre pai e filho, para trocas e operações conjuntas entre o pai e seu maior admirador.

Cony também questiona a nova concepção de religião. A religiosidade presente no mundo moderno é resultante do individualismo e da quebra de elos entre as gerações do passado e do presente. Segundo Hobsbawm, o século XX vê sucumbir a religião tradicional, obediente a modelos herdados e, em seu lugar, surge uma religiosidade intensa, mística, sincrética, sem regras estabelecidas previamente.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> HOBBSAWM, 1995, p. 24-26.

Embora não fosse católico praticante, Cony-pai reverenciava a tradição religiosa e transmitiu para seu filho a mesma reverência para com seus símbolos e ritos. Tal reverência aparece no romance na menção à vida do filho no Seminário, na valorização à indumentária de padre, na crença em milagreiros, como o pároco de Urucânia.

A singularidade do povo brasileiro também não passa despercebida ao narrador. Ela se manifesta na miscigenação não apenas racial, mas cultural, econômica, religiosa. A miscigenação do povo e sua riqueza cultural são ilustradas, por exemplo, no caso de Urucânia, quando pessoas com diversas doenças partem rumo à milagrosa cura. Diferentes doenças, diferentes origens levam todos a um único objetivo e uma única esperança: procurar a cura em Urucânia.

Portador de um tique nervoso, provavelmente oriundo de pressões, que leva os outros a rejeitarem-no, Ernesto Cony lida com a dificuldade como se ela não existisse. E, de motivo de vergonha, ela se torna, apenas, mais um elemento caracterizador do pai, minimizada diante de sua grandeza. Não há a obrigatoriedade de perfeição. As pessoas são mostradas com seu caráter humano, mentiroso, doente, sofrido, com seus tiques.

A riqueza não é mencionada como valor. Em *Quase memória* há a utopia de que viver a vida tem mais valor do que ganhar na vida. O valor da existência humana extrapola o sentido de poder e riqueza dos privilegiados.

A cultura do século XX é aquela que destrói o passado. Cony se insurge contra ela, operando um jogo entre Modernidade e Tradição e, ao mesmo tempo, questionando os valores da Literatura na contemporaneidade.

Resgatar a Literatura enquanto possibilidade de comunicação, como um canal que aceita as diferenças e não uniformiza, como um elemento que permite a aproximação das coisas, respeitando-as no seu silêncio, é o trabalho de Cony nesse texto.

Como Italo Calvino, Cony-filho faz, através do pai, a apologia à literatura enquanto meio para expressão da alteridade e para a comunicação entre as pessoas. O pensamento dos homens, aprisionado pela lei ou pela ordem do século XX, é libertado na literatura. Diante do vácuo e das crises da Modernidade, emerge a linguagem como possibilidade questionadora do modo de viver contemporâneo, que respeita os limites e silêncios, demarcando seu lugar na nova ordem mundial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURBACIL, Roger, NÚÑEZ, Orlando, KAGARLITSKY, Boris. *Globalization and its discontents. The rise of postmodern socialisms*. Chicago: Pluto Press, 1997.
- CALLADO, Antônio. *Crônica do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barros. 2.ed/7.reimp. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória. Quase-romance*. 10.ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- CHOMSKY, Noam. *Novas e velhas ordens mundiais*. Trad. Paulo Roberto Coutinho. São Paulo: Scritta, 1996, p. 11-108: Entrando em posição.
- DUSSEL, Enrique. Modernidad, globalización e exclusión. In: DIETRICH, Heinz (org.). *Globalización, exclusión y democracia en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1997, p. 75-98.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed., 7.reimp. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- LA CAMPA, Roman de. Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteiriza. *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, v. LXII, n.176-177, p. 697-717, Julio-Diciembre, 1996.
- MIGNOLO, Walter D. Posoccidentalismo: las epistemologías fronteirizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, v. LXII, n. 176-177, p. 679-696, Julio-Diciembre, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SAXE-FERNANDEZ, John. La globalización: aspectos geoeconómicos y geopolíticos. In: DIETRICH, Heinz (org.). *Globalización, exclusión y democracia en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1997, p. 53-73.
- SOUZA, Germana H. P. Cony e a "teoria do quase". *Literatura Brasileira Contemporânea/ Boletim da Universidade de Brasília*. Brasília, v.1, n.1, Segunda quinzena de abril de 1997.
- ZEMELMAN, Hugo. Homogeneización y pérdida de la subjetividad en la globalización. In: DIETRICH, Heinz (org.). *Globalización, exclusión y democracia en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1997, p. 99-112.

# O pai em construção

---

Fábio Figueiredo Camargo

O *corpus* desse texto, *A céu aberto* de João Gilberto Noll, *Por parte de pai* de Bartolomeu Campos Queirós e *Quase memória* de Carlos Heitor Cony, possui algumas linhas paralelas que se encontram justamente na figura paterna.

O pai, ou melhor, a busca do pai, guia esses três textos, dando margem a uma série de interpretações que buscam, de uma certa forma, explicar essa preocupação em resgatar a figura paterna. O pai volta na figura a ser resgatada dos textos por seus personagens. Ao pensar como são construídas as tramas, pude notar que elas sempre se iniciam com os personagens principais indo, de uma certa forma, à procura dos respectivos pais.

A trama de *A céu aberto* de João Gilberto Noll, começa com um irmão mais velho levando seu irmão mais novo e doente à procura de um pai que está em um campo de batalha. Em *Quase memória*, Carlos Heitor Cony narra seu reencontro com o pai a partir da lembrança da imagem paterna, recuperada a partir de um pacote supostamente deixado pelo pai; *Por parte de pai* de Bartolomeu Campos Queirós resgata a figura paterna através da memória da estadia do personagem principal na casa do avô e sua convivência difícil com o pai biológico.

As figuras paternas, com exceção da figura representada no texto de Cony, são por demais autoritárias e até mesmo violentas para com seus filhos. O pai em *Quase memória*, se não chega a ser autoritário, não é, também, nenhum exemplo de pai perfeito, muitas das vezes é mostrado em seus atos de falha.

Não deixa de ser curioso pensar em três textos produzidos praticamente na mesma época, *Quase memória* é de 1995; *Por parte de pai* é do mesmo ano; *A céu aberto* é de 1996; em locais diferentes do país, Noll é do Rio Grande do Sul, Cony é do Rio de Janeiro e Bartolomeu Campos Queirós é de Minas Gerais. Três modos de escrita

completamente diferentes entre si, mas que espelham a mesma temática, cada um com suas particularidades.

O fato de todos estarem trabalhando a temática da paternidade não estaria ligado a um processo de discussão da questão da origem da Literatura Brasileira ou da origem na Literatura Brasileira? Penso que não é mera coincidência, ao chegar o fim do milênio e existirem três textos que colocam a questão de pais problemáticos, autoritários, falhos, que às vezes servem de exemplo positivo a seus filhos e às vezes são por eles completamente renegados e, por que não dizer, reconstruídos, reinventados?

A idéia de pai já supõe obrigatoriamente a idéia de origem. O pai é o começo de tudo em qualquer civilização. Na civilização judaico-cristã à qual pertencem todos os três autores, há o grande pai, Deus todo-poderoso, criador original do mundo e dos homens, seus filhos. Portanto, falar em pai é obrigatoriamente discutir sua origem. Os personagens dos textos estão a todo momento se perguntando quanto às suas origens, lembrando-se dos pais ausentes:

Pensei logo no nosso pai. A gente não tinha mais ninguém. (NOLL, p. 10)

Meu pai viajava nas estradas noites seguidas, semanas inteiras sem pânico, arrepios ou lanternas. (QUEIRÓS, p. 19)

(...) ele, o pai inteiro, com suas manias e cheiros.(...) Era ele, *ELE* mais uma vez e sempre, querendo ser útil e necessário, querendo agradar mas conseguindo apenas embaralhar meu caminho – e digo ‘embaralhar meu caminho’ para ser isento comigo e delicado com sua memória. (CONY, p. 11)

Os textos de Cony e Queirós podem ser considerados ficções-autobiográficas enquanto o texto de Noll tem algo de muito mais ficcional, todos os três textos jogam com o fazer literário e constroem textos belíssimos onde o que brilha é a literatura. Em um mundo cada vez mais desumano, os três autores lançam o desafio de fazerem textos altamente literários e fortes o bastante para continuarem a sacudir a mesmice e a pasmaçeira literária reinante em alguns meios literários.

Todos os três textos utilizam-se dos velhos truques literários para se construírem e isso faz com que eles joguem diretamente com a tradição que os gerou e fazem, ao mesmo tempo, abrirem seus próprios caminhos e suas próprias tradições.

*Quase memória* recupera o estilo narrativo mais convencional possível e passa a narrar a trama bem amarrada contando com a fisgada na curiosidade do leitor. O velho truque do embrulho que espera para ser desembulhado e que se transforma na metáfora do próprio texto nos remete para as formas narrativas de *As mil e uma noites*, *A Odisséia*, em que as narrativas de várias histórias se entrelaçam umas às outras, prendendo o leitor de forma a que ele só solte o livro quando este terminar. O fio da trama vai sendo desvelado pouco a pouco com a ajuda do leitor. As diversas histórias que o narrador conta sobre o pai em que ele mistura personagens reais a personagens ficcionais têm um sabor dos causos e anedotas contadas pelas narrativas orais dos interiores do Brasil. Assim o pai é transformado em figura quase lendária, mitológica mesmo, reduzida que é ao terreno da memória, portanto, ao terreno da ficcionalidade.

Cony se auto-ficcionaliza, enquanto seu próprio personagem, e ficcionaliza o próprio pai, um grande contador de histórias. Assim o pai é trazido à tona pela presentificação de suas histórias contadas, dessa vez, pelo filho, personagem de si mesmo. O narrador faz com o pai, ao narrar suas histórias, o que o pai fazia ao narrar as histórias de seus amigos. Ao contar um caso contado por seu pai sobre um de seus amigos, o narrador nos conta:

Tudo o que mais tarde viemos a saber foi fruto da imaginação do pai, que aproveitando dois ou três elementos da misteriosa biografia do amigo criou um ser fantástico, onisciente, capaz de fabricar perfumes e explosivos, confidente de Puccini, primeiro amante de uma irmã de Eleonora Duse, teórico do futurismo que logo renegaria quando Marinetti roubou-lhe o esboço do manifesto, enfim, Giordano era um deus exilado em Niterói que o pai descobrira com exclusividade e devorava com gula. (CONY, p. 35)

Assim, Cony vai sempre reinventando seu pai numa série de simulacros em que o narrador e seus personagens, pai e filho, se reproduzem uns nos outros, de maneiras diversas como um jogo de espelhos e de reinvenção só permitido pelo jogo da escrita. O pai, várias vezes reinventado, fica apenas no borrão de tinta, bem como seu filho, reinventado em narrador, não passa de um ser ficcional.

A origem fica marcada pela circularidade em que não se sabe onde começa um e onde termina o outro. Pai e filho marcados pelas mesmas histórias, pelas mesmas experiências, um dando vida ao outro, simbioticamente ligados, de difícil separação.

O título do livro de João Gilberto Noll, *A céu aberto*, remete-nos a algo que está descoberto, sem proteção, perdido, à beira do abismo, à deriva. A expressão do título aparece dispersa na narrativa por uma quantidade de vezes: mais precisamente quatro, se é que alguma não me escapou, o que não seria de espantar nesse tipo de texto.

Um narrador perdido entre a consciência e a inconsciência. Um narrador que se cria, como o narrador de *Quase memória*, a todo momento, que se transforma, bem como seus personagens.

O texto é narrado em primeira pessoa, por alguém sem nome, sem pátria, desterrado, desertor, despuadorado. Em outro tempo não precisado; ora o tempo passado, ora o tempo presente, o tempo imaginado e o existente (?) de que forma se o tempo inexistente? Tudo se daria na imaginação desse sujeito impotente diante das incertezas do mundo e incapaz de tomar resoluções, que apenas deixa-se estar, vai no ritmo dos acontecimentos? Como se observa:

E a noite estará mais uma vez escura como esta na idéia agora, você sabe, existe sempre o que se sonhar com estrelas lua o diabo sideral. (NOLL, p. 12)

A história de um homem (?). A interrogação faz-se necessária porque muitas vezes, no começo da narrativa, a impressão que tenho é de um rapaz que vai levar seu irmão mais novo e doente ao encontro do pai que está em um campo de batalha. Uma guerra? Não há nomes para essa guerra. Guerra sem nome, assim como o pai, o irmão, outros personagens sem nomes, sem rostos, sem sexo (?), sem lugar. Sem origem?

Como exemplos desse “sem lugar”, a androginia na canção do soldado que canta uma canção em que existe um eu feminino; o irmão do narrador que se transforma em mulher em meio à narrativa e o homossexualismo latente no personagem-narrador.

A busca do pai, encontrado e não amado, pelo contrário, odiado a ponto de se querer matá-lo. O pai é o guerreador, aquele que guerreia por prazer, que vive de fazer a guerra. Não é gratuita a alusão a *Totem e tabu* de Sigmund Freud ou de uma história parecida com as coletadas pelo pai da psicanálise para provar sua tese sobre a interdição do incesto e a morte do Pai:

(...) o meu pai jamais quis contar o segredo guardado no tal ápice do monte, eu ficava olhando lá para aquela ponta culminante lá

no alto e não conseguia imaginar que coisa havia ali para que o inimigo quisesse vir e tomar de nós, mais tarde escutei de algumas bocas que lá existia uma espécie de totem em cuja base estava enterrado aquele que nos primórdios ferira mortalmente a honra do inimigo cortando a língua de um velho guerreiro deles que não conseguia parar de falar (...) (NOLL, p. 22)

O pai, assim como o inimigo, tem que ser silenciado para que eu (o narrador-personagem) ou a nação se estabeleça, construa sua identidade. Aliás a busca desse personagem sem nome, então próximo da falta de identidade, é a busca da origem, que está intimamente ligada à figura paterna. Os diversos pais que encontra, o pai verdadeiro, biológico; o amigo do pai, Artur, homossexual por quem o narrador nutre uma paixão platônica e mal resolvida; o filho de Artur, que é a cara do pai, aparece como duplicação para ser o pai do filho do narrador e sua mulher/irmão. Na figura do filho de Artur há a devoração do pai: a relação sexual entre o narrador e o jovem escritor. O comandante de navio, um pai castrador que prende e ao mesmo tempo protege o homem sem nome em uma cabine de navio para a satisfação de seus desejos sexuais. O narrador está sempre querendo voltar para casa, o lugar da origem:

(...) ai, cansei, eu disse vomitando: eu quero é voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído, eu quero é me apagar (...) (NOLL, p. 49)

Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir minha própria casa (...) (Noll, p. 76)

A impossibilidade de ter uma identidade definida é o que o narrador encontra ao final de sua viagem literária. Para ele, não ser estrangeiro em um país estrangeiro é a total falta de identidade, ser como os outros, ser impreciso:

Para que tenho de ser alguma coisa precisa dentro desse país onde tentarei viver? (NOLL, p. 158)

Ao fim de uma narrativa imprecisa que mimetiza o modo de viver e de ser de nós (?) pós-modernos (?) o que justamente não existe é a identidade. A origem está perdida para sempre e não há como resgatar. Só através da imaginação será possível trazer algo de volta. Algo que será sempre falhado, que se perderá assim que se

pensar alcançado, algo que será sempre perdido na noite escura de tempos imemoriais. A narrativa de João Gilberto Noll é um turbilhão que o narrador descreve com uma clareza (?) impressionante:

De uma coisa sai outra de onde sai outra e assim sem parar, mas sem mostrar o fio que esclarece a sucessão dos fatos. Sim, eu era confuso, o mundo me atordoava, eu vivia sob a suspeição de uma conduta convulsiva, às vezes isso ficava claro para um cachorro vira-lata qualquer que eu encontrava pela rua. (NOLL, p. 122)

Sob os pensamentos do jovem escritor, filho de Artur, aparece explicitamente a preocupação com a escrita, pois a metalinguagem é uma constante do texto. Que literatura seria essa? Uma literatura que está cansada de se escrever, que não procura sentido? O teatro da aparição, o que seria senão a instalação de um novo já cansado de si mesmo? Segundo o personagem escritor:

(...) o que eu quero para esse Teatro da Aparição é que ele nem precise existir, no duro. Para quê? Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto! (NOLL, p. 101)

Enquanto o texto de Carlos Heitor Cony trilha seu caminho pelas reminiscências em ordem quase cronológica, de maneira direta e fácil de ser lido, o texto de Noll não dá espaço a seu leitor para descansar. Não é separado em capítulos, a pontuação não se pauta pelos limites dados pela gramática e a narrativa é cortada como se fossem cortes cinematográficos em que as cenas se sobrepõem umas às outras com uma velocidade incrível. A narrativa de Bartolomeu Campos Queirós é também fragmentada, mas não com a crueza de Noll e sim com a doçura de Cony.

A busca da figura paterna em *Por parte de pai* acontece através novamente do encontro entre escrita e memória. É através das lembranças da estadia do personagem principal em caso do avô que se dá a busca dessa identidade. A capacidade da escrita literária está na maestria dessa construção na obra de Bartolomeu, sempre muito coerente em seus relatos ficcionais. Não é a primeira vez que ele lida com a imagem do pai. Em *Ciganos e Indez* esse tema já havia sido abordado.

Essa escrita que se sabe literatura faz com que a história seja contada do presente para o passado, sempre deixando entrever sua construção. O processo se assemelha ao retoque de fotografias, em que a realidade se mistura ao ficcional e não há como saber o que é verdadeiro e o que não é. Some-se a isso, a construção de um pai na figura do avô. Pai ideal já que o pai verdadeiro, biológico, não se dá bem com o menino da história. Da mesma forma que o narrador constrói sua narrativa com grandes exemplos paternos para sua escrita: Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Machado de Assis e outros aparecem de forma quase explícita, como andaimnes nessa construção belíssima de Bartolomeu Campos Queirós.

O avô do narrador é tudo aquilo que ele sonhava em ter como pai. Era a serenidade em pessoa, era o que lhe dava carinho, era o preguiçoso, mas também era paciente, e o avô lhe ensinou a maldade da vida: é o avô que demonstra a crueldade para com os gatos, que não vê esperanças no futuro, é o avô que conta a vida da cidade e escreve nas paredes da casa que vai deixar como herança ao neto a escrita. Segundo o narrador:

As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. Ele subia em cadeira, trepava em escada, ajoelhava na mesa. Para cada notícia escolhia um canto. Conversa mais indecente, ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando não tinha ninguém em casa. Caso de visitas, ele anotava o dia, a hora, o assunto ou a falta de assunto. Nada ficava no esquecimento, em vaga lembrança (...) (QUEIRÓS, p. 11)

História não faltava. Eu mesmo só parei de urinar na cama quando meu avô ameaçou escrever na parede. O medo me curou. Leitura era coisa séria e escrever, mais ainda. Escrever era não apagar nunca mais. (QUEIRÓS, p. 14)

É através dessa identificação entre o menino e seu avô que se dá a relação de amor à escrita e na perpetuação do ato dessa mesma escrita se faz a mistura entre o que é a possível origem e o que não é. A ambigüidade ou a via de mão dupla que é criada pelo narrador entre fato e ficção, verdade e mentira, original e cópia, pai e avô, faz com que o texto discuta realmente essas questões e crie sua própria gênese a partir do que se propôs. Ser algo que desloca sua origem. Como o avô, o menino também escreve, só que, ao invés das paredes,

ele elegeu outro meio de contar as histórias: o livro. O avô escrevia, segundo o narrador:

Meu avô pregava todas as palavras na parede, com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. (QUEIRÓS, p. 18)

O narrador, como o avô, também não separa nada em seu texto. Na narrativa fragmentada de Bartolomeu Campos Queirós tudo se mistura para dar vida ao universo criado por ele.

O pai, que ao final do texto aparece para pegar o menino e levá-lo consigo, é mostrado de forma negativa e sua relação com o narrador não é o que se pode chamar de relação amistosa. O narrador conta:

Meu pai chegou no meio da tarde, vestido de desânimo. Encostou o caminhão em frente da casa. Enrolei minhas poucas coisas sem deixar os cadernos e as cartilhas já decoradas. Esqueci de mim mesmo, debaixo do travesseiro, a caixa de lápis de cor. Passei os olhos pelas paredes conferindo as páginas e minha memória. Eu sabia cada pedaço, cada margem, cada entrelinha desse livro. (QUEIRÓS, p. 72)

A realidade é mais difícil com o pai do que na casa do avô. O pai é desanimado, duro, mas é o único elo do menino com o mundo, já que o avô e a avó não podem ficar com ele. O fim do texto de Bartolomeu Campos Queirós é amargo e difícil. Não há conciliação entre os universos postos em jogo. Ficção e realidade são díspares e se chocam de forma terrível. O pai, o senhor da origem, representaria a dura realidade que o menino passaria a viver a partir daquele momento. O avô representaria a ficção, o espaço do sonho, a infância. A realidade é renegada e precisa ser reconstruída através do hibridismo entre pai e avô. A literatura seria essa construção híbrida entre ficção e realidade, em que a origem é sempre perdida entre os fios tênues que nunca separam nada claramente.

A questão da origem se instalaria, assim, a partir da busca das figuras paternas que serão reconstruídas, difundidas, disseminadas, fundidas durante os percursos narrativos de cada texto. Assim também entraria a questão da origem e do trabalho necessário de reconstrução (?) de uma origem para a Literatura Brasileira.

A origem da Literatura Brasileira é alvo de discussão desde que o objeto surgiu. A literatura brasileira começa a ser conhecida entre

os brasileiros – a se tornar um objeto de estudo – quando Gonçalves de Magalhães publica seu artigo, intitulado Ensaio sobre a história da literatura do Brasil, na revista *Niterói*, em 1836. Nele – a revista é publicada na França – Gonçalves de Magalhães relata a sua busca de documentos e da necessidade patriótica de uma literatura que seja a representante do povo brasileiro na posteridade.<sup>1</sup>

A Literatura Brasileira havia sido até então relegada a mais um “galho” da literatura portuguesa e vista apenas por estrangeiros: Bouterwek, Ferdinand Denis, Almeida Garret. Coube a Magalhães o trabalho de *dar vida* à então nascente nova classe de literatura mundial: a literatura do Brasil.

Mais tarde outro escritor daria a sua visão do que seria a Literatura Brasileira. Machado de Assis escreve seu Instinto de nacionalidade em 1873. Nesse artigo ele traça as características que diriam respeito à Literatura Brasileira e suas relações com suas origens. Para Magalhães tudo era literatura. Machado de Assis, ao contrário, reduz o corpus de sua análise pensando muito mais em questões formais. As críticas feitas por ele no *Diário do Rio de Janeiro* já demonstravam uma grande preocupação estética. Em sua crítica a *O primo Basílio* de Eça de Queirós, publicada em 1878, em momento algum, o crítico trata de questões morais e exteriores à obra do escritor português. Machado visava muito mais a forma, a escrita, a literatura, como comprova essa frase do artigo supracitado:

Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.<sup>2</sup>

Conferir identidade à Literatura Brasileira não significava, para Machado, dotá-la de cor local ou apenas deixar de imitar os modelos franceses. A forma, a estética deveria ser pensada a partir de “certo sentimento íntimo, que o torne (o escritor) homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”,<sup>3</sup> as obras não poderiam ser “desinteressada(s) dos problemas do dia e do século, alheia(s) às crises sociais e filosóficas.”<sup>4</sup> Machado de Assis se posiciona a favor da universalização e

---

<sup>1</sup> MAGALHÃES, Gonçalves de. *Niterói, revista brasiliense*, p. 134.

<sup>2</sup> MACHADO DE ASSIS, 1938, p. 178.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p. 140.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 144.

ao mesmo tempo pelo estabelecimento da particularização. Parece haver contradição, mas no pensamento machadiano, o local e o universal convivem harmonicamente.

Sua noção de que literatura é feita de influências e que é preciso filtrá-las é muito importante e ousada para o pensamento da época. O sentimento do escritor entraria como o filtro no processo. O que vai tornar a literatura nacional não é a cor local, mas sim como os escritores vêem e refletem sobre sua sociedade, sobre seu país.

Machado aponta todo o tempo para algo de novo. Questões como a não rigidez de doutrinas – compartilhada por Gonçalves de Magalhães – são fundamentais para a abertura de caminhos, de novas poéticas, de um novo fazer literário no Brasil:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabelecamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam.<sup>5</sup>

Machado de Assis parece confirmar o uso que iria fazer dos modelos. Sabe que é impossível fugir a estes e, como mostra bem sua escrita, crê que é possível o convívio com todas as influências desde que sejam bem aproveitadas. Machado de Assis, dentro de seu tempo talvez estivesse, mais uma vez, apontando para a saída da idéia de origem. A questão da origem passa a inexistir a partir do momento em que entra em contato com outros textos. A perda da origem estaria muito mais em sua visão de literatura do que a busca da origem. Como também nos mostram os três autores do corpus desse texto e seus romances. A origem, se existe, está sempre em construção. O que interessa é o processo e não o fim alcançado. Os romances praticamente terminam sem fim ou apontando para uma continuidade. O menino narrador está indo embora com o pai em *Por parte de pai*:

Olhei a rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, morro abaixo. Não perguntei ao meu pai qual o destino. (QUEIRÓS, p. 73)

Da mesma forma, o narrador de Noll, indo para a beira do mar, para o não lugar, para o infinito a céu aberto:

---

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 139.

Eu podia aprender a rir no que me faltava de tempo. Os passos ríspidos agora pelo corredor faziam o piso do quarto estremecer. Rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar. (NOLL, p. 164)

O narrador de Cony narra um fim que não acaba, reforçado pela idéia da canção citada em inglês:

We'll meet again,  
dont't know where,  
*dont't know when,*  
but I know we'll meet again  
some sunny day

(...) Só não sei, ainda se eu também acabei. Talvez o embrulho do pai tenha vindo apenas para me dar lucidez, a consciência da lucidez, que substitui a fome que eu deveria sofrer, o sono que deveria sentir, a memória que eu deveria esquecer." (CONY, p. 212)

É esse eterno continuar dessas narrativas que se constroem enquanto inacabadas, que faz com que seus leitores se percam quanto à questão da origem. Seria então o fim ou esse fim seria mais um começo. É assim que esses três autores discutem a origem enquanto processo, aquilo que em algum tempo remoto teve começo, se perdeu a partir de novas contribuições que a esse algo se juntaram. O pai está perdido para sempre para esses narradores que só poderão tê-los de volta através da imaginação ou através do texto literário. Se a literatura brasileira teve sua origem através das diversas contribuições que foram feitas a ela, é só a partir dessa mistura que ela se torna possível enquanto literatura. Os três autores sabem disso e criam suas próprias origens recriando: seu passado, no caso de Bartolomeu Campos Queirós; pensando seu passado juntamente com seu presente, como faz Carlos Heitor Cony; e pensando seu presente, como é o caso de João Gilberto Noll.

Assim como a memória, a origem é onde tudo se funde, confunde, desaparece, esfuma. Onde o mito existe, onde a realidade é inventada e a literatura se faz para muito além desta, apesar de refletir sobre essa mesma realidade. Pensar a questão da origem para esses três autores é cada vez mais distanciar-se do que se pensa enquanto originário para se recriarem em textos fortes e belos que pensam a própria literatura. Como diz Jacques Rancière:

É antes, na verdade, a própria tensão entre a verdade do verbo vivo que o escrito deve confirmar e a esquivação infinita, a necessária negação dessa verdade nas palavras que devem dizê-la.<sup>6</sup>

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. 10 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 1970.
- MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson ed., 1938.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil" in: *Niterói, revista brasiliense*. edição fac-símile da Academia Paulista de Letras, 1978.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Ed. 34, 1997.

---

<sup>6</sup> RANCIÈRE, 1997, p. 14.

# Viagens da memória

---

Jeanete Maria das Graças Lino

## Poema Patético

Como a voz de um pequeno braço de mar perdido dentro de uma caverna,  
Como um abafado soluço que irrompesse de súbito de um quarto fechado,  
Ouço-te, agora, a voz, ó meu desejo, e instintivamente  
recuo até as origens de minha angústia,  
Policia e vencida, oh! afinal vencida \  
por tantos e tantos séculos de resignação e humildade.  
Em que hora remota, em que época já tão distanciada, foi que os ares vibraram  
pela última vez, diante de teu último grito de rebeldia?  
Quantas vezes, ó meu desejo, tu me obrigaste a  
acender grandes fogueiras dentro da noite.  
E esperar, cantando, pela madrugada?  
Mas, e hoje? Hoje a tua voz ressoa dentro de mim, como um cântico de órgão.  
Como a voz de um pequeno braço de mar perdido dentro de uma caverna,  
Como um abafado soluço que irrompesse, de súbito, de um quarto fechado.

*Emílio Moura. 1936.*

Falo como um estudioso crítico brasileiro (21, agosto, 1997).  
Sei que muitas coisas do que disse aqui podem ser meras repetições  
do que tenho ouvido e lido, ao longo de alguns anos. Acredito,  
porém, que qualquer pessoa tenha o direito de exercer o seu  
próprio discurso, depois de tantos anos de profissão: o direito à  
criação de seu discurso como a criatura de que fala Mário de  
Andrade na primeira epígrafe desse trabalho.<sup>1</sup> Apresentei a minha  
criatura aqui: com a forma que retorna e passa pelas aulas no  
momento em que ela se torna acontecimento.

*Lauro Belchior Mendes. 1996.*

---

<sup>1</sup> Mas você já viu criador  
que não procure dar à sua criatura,  
todos os elementos com que  
ela possa vencer a vida sozinha?

MÁRIO DE ANDRADE. 1944.

Meu tempo de vida coincide com a maior parte da época de que trata este livro e durante a maior parte de meu tempo de vida – do início da adolescência até hoje – tenho tido consciência dos assuntos públicos, ou seja, acumulei opiniões e preconceitos sobre a época, mais como contemporâneo que como estudioso. (...) Deve haver inúmeras questões quanto às quais demonstro ignorância e defendo opiniões polêmicas.

*Eric Hobsbawm. 1997.*

*Itinerário* tem um caráter autobiográfico, pois é o relato da evolução de minhas idéias políticas. Biografia intelectual mas também sentimental e ainda passional: o que pensei e penso acerca de meu tempo é inseparável do que senti e sinto.

*Octavio Paz, 1994.*

Valemo-nos no presente estudo da bibliografia criteriosamente selecionada pelo Professor Lauro Belchior Mendes. Cabe-nos enfatizar que, acrescentada ao elenco de historiadores e literatos escolhidos pelo Professor, a sua postura ética exerceu fundamental importância na elaboração deste escrito. Sentimo-nos como que enfeitiçados pelo poder mágico da palavra e, na condição de aprendizes, cumpre-nos registrar, embora sucintamente, algumas observações que nos parecem pertinentes.

Há dois pontos iniciais sobre os quais gostaria de estender algumas reflexões. O primeiro apresenta-se sedimentado em Hobsbawm (1997), para quem “a destruição do passado é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX.” Nessa perspectiva há que se considerar a questão da memória no tempo-espço em que nos encontramos inseridos: o período finissecular, na América Latina. Muito se tem dito sobre os acontecimentos que (de)limitam a possibilidade de sobrevivência na atualidade, entendendo-se pelo termo sobrevivência o sentido mais amplo, o de latitude e longitude existenciais: realizações intensas, extensas e profundas do ser humano. Esse tópico nos conduz à inexorável constatação de que o lugar do humano na contemporaneidade pode se nos apresentar como o não-lugar. Sob a ótica nihilista, a era da banalização total encerraria em si o tudo, ou seja, o nada. Se estamos no fim da história, não há mais história. Tudo já foi dito porque nada havia para dizer. A probabilidade da exaustão constitui-se na única realidade.

Entretanto, pelo viés tecnológico-científico, este seria o tempo das transformações tão radicais que o humano se resumiria num excesso. Na era das sofisticções, o improgramável ser humano, levado ao paroxismo, só se legitima alijado da condição humana, coisificado na radicalização narcísico-hedonista, pois tudo lhe é permitido. Resta-lhe, portanto, a função consumista daquilo que lhe oferecem em termos mercadológicos. O homem torna-se apenas objeto não-reciclável de consumo imediato executando a tarefa a que se destina.

A excludência aparente dessas colocações se dilui ao se constatar que ambas (nihilismo e tecnologia) reenviam à banalização, ao sucateamento do ser humano.

Nos dizeres poéticos de Ferreira Gullar (1983)

O.V.N.I.

Sou uma coisa entre coisas  
o espelho me reflete  
Eu (meus  
olhos)  
reflito o espelho.

Se me afasto um passo  
o espelho me esquece:  
- reflete a parede  
a janela aberta

Eu guardo o espelho  
o espelho não me guarda  
(eu guardo o espelho  
a janela a parede  
rosa  
eu guardo a mim mesmo  
refletido nele):  
Sou possivelmente  
uma coisa onde o tempo deu defeito.

Nota-se claramente o segundo ponto a que faremos referência nesta reflexão: a angústia que permanece no ser, mesmo no coisificado, evidenciando, no entanto, que a incompletude da reificação consiste numa espécie de utopia. Aqui o paradoxo: estamos na era do *pós-tudo*; seria a crença na humanidade uma pós-utopia?

\* \* \*

As colocações apocalípticas são tão antigas e difundidas que as encontramos usualmente nas culturas das quais temos a mais elementar informação e o fato de ocuparmos hoje o lugar determinado neste espaço que nos legou o processo histórico, é um dos elementos condicionadores de nossa percepção da existência e dos rumos da civilização ocidental, na qual nos inserimos ou temos a pretensão de pertencer. É conveniente ressaltar que a sinistrose atual é tão antiga quanto a história, não se restringindo, portanto, à história da hegemonia branco-européia.

Isto posto, convém lembrar que, ingenuamente ou não, grande parte dos profissionais do intelecto deixa-se embalar pela própria música e a escatologia assume dimensões inimagináveis tendo, quer em seus pilares, quer em seu séquito, gama variadíssima de crenças, ciências e tecnologias. Essas se tornam cada vez mais sofisticadas para manter o (des)equilíbrio e a *autonomia* entre os povos. Sabe-se também que, em nome da *qualidade* e dos direitos humanos, inumeráveis massacres acontecem em regiões *hostis, bárbaras, terroristas* ou qualquer nome que se queira dar ao presumível concorrente de amanhã. Se por um lado estamos inseridos num contexto de insegurança e vicissitudes inigualáveis, por outro temos condições de resgatar o humano que ainda persiste em nós, graças ao momento histórico em que vivemos. Um dos caminhos que nos permite um mergulho em nossa incompletude alicerça-se na consciência da fragilidade da nossa condição humana. A nossa fraqueza torna-se o antídoto para o veneno que, ao longo dos séculos, a humanidade injetou em si e que, agora, intoxicada, beira ao caos. Neste ponto seria razoável se perguntar que saída há para o homem na atualidade.

Inegavelmente ocupamos um ponto na história e a incerteza constitui-se num dos traços mais importantes de nossa época. "Somos parte deste século. Ele é parte de nós" (HOBBSAWM, 1997, p. 13). Vivemos num século que se caracteriza como o mais terrível da história. "Poucos séculos foram tão cruéis como o nosso..." (PAZ, 1994, p. 133).

Sendo a história do presente tão caótica e a memória fadada ao esquecimento, estaríamos nós inexoravelmente destinados ao fracasso? Em caso afirmativo, o mal não estaria em nós, mas nós somos o mal e o caminho para a compreensão do outro (e conseqüentemente

da aceitação de si próprio) se inicia na reflexão e ampliação de nossas memórias, de sua depuração, na aceitabilidade de que

O ninho do mal está em sua consciência, em sua liberdade [do homem]. Nela está também o seu remédio, a resposta contra o mal. Esta é a única lição que posso deduzir deste duplo e sinuoso itinerário: lutar contra o mal é lutar contra nós mesmos. E esse é o sentido da história. (OCTAVIO PAZ, 1994, p. 140)

Feitas estas considerações iniciais, cabe-nos uma alusão ao papel do escritor (historiador, crítico, poeta, etc.) na contemporaneidade. Devido aos limites operacionais do presente trabalho, faremos referências explícitas a alguns escritores. Sabe-se que nenhuma análise crítica é ingênua ou desinteressada. Já se tornou domínio comum a assertiva de que toda escolha pressupõe um julgamento, não inocente mas valorativo. Número expressivo de críticos literários tem se manifestado a este respeito, merecendo ênfase Leyla Perrone-Moisés que nos apresenta reflexões neste sentido, em artigos lapidares, tais como *Escolher e/é julgar* e *História literária e julgamento de valor*.

Sabendo que ler é, em certa medida, contemplar, entende-se que toda análise funda-se no pressuposto de que o leitor é aquele que recorta, recolhe, escolhe e traça o seu caminho para efetivar sua crítica, fazendo a sua picada no bosque das palavras. A interpretação torna-se, nessa perspectiva, uma metaleitura no sentido de uma leitura crítica que contemple o estético e o histórico, o texto e o contexto.

Dentre os nomes que selecionamos para nosso percurso estão alguns escritores brasileiros, o historiador, tantas vezes citado, Eric Hobsbawm, o poeta Octavio Paz, e o poeta mineiro Emílio Moura. Pretendemos entabular um diálogo com estas vozes, objetivando delinear um esboço – ainda que minúsculo – de sua representatividade porque as consideramos suficientemente lúcidas.

Há circunstâncias em que os discursos nos parecem antagônicos. Contudo, uma análise mais atenta revela-nos menos a exclusão que relações conflituosas inseridas num mesmo processo.

Um ponto que talvez mereça atenção refere-se à questão das vozes que se encenam e da necessidade de se não confundi-las com o autor empírico. Para Michel Foucault

(...) o nome do autor não designa um indivíduo exterior ao discurso e que o produz, reduzindo-se a ele. Trata-se antes, de uma função autoral, que cumpre determinado papel no processo de produção, circulação e funcionamento dos discursos na sociedade. Não há, portanto, uma simetria e continuidade entre o nome do autor e do escritor real, indivíduo histórico situado no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 1995)

No trato específico da produção literária brasileira na última década, enfatizamos Bartolomeu Campos de Queirós (*Por parte de pai*), Carlos Heitor Cony (*Quase memória*), Ignácio de Loyola Brandão (*Veia bailarina*) e João Gilberto Noll (*A céu aberto*) como ícones de uma encenação permanente do sujeito no resgate da memória. O que se afirma em todos esses textos é o jogo da linguagem com seu ritmo, suas dissonâncias e, às vezes, com seu tom salmódico, “como um cântico de órgão” (Emílio Moura).

Já que estamos no terreno movediço do discurso seria desarrazoado conjecturar o verídico, investigar o factual. As palavras se bastam. Nelas percebemos vozes que ressoam como címbalos o amplo painel histórico e poético da contemporaneidade. Aqui uma questão crucial se apresenta: no emaranhado de vozes há um *eu* que se encena permanentemente. Quem é essa voz que diz “eu”? Quantas vozes falam através dela? Que histórias transcritas nas paredes da (memória) casa, Bartolomeu Campos de Queirós, artesão artífice da palavra lavrada, nos ensina a ouvir? Que segredos a desvendar?

Em casa sem forro, nem cheiro ficava escondido. (p. 36)

Todo acontecimento da cidade, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. (p.10)

Enquanto ele escrevia, eu inventava histórias sobre cada pedaço da parede. A casa do meu avô foi o meu primeiro livro. (p. 12)

Esse narrador que se insere no texto e se inscreve em sua escrita nos convida a sorver a poeticidade que transborda em cada página. Bartolomeu, pintor das palavras, na tentativa de resgatar uma realidade, mostra-nos a vida, na metonímia do pastel que “estava cheio de nada.” (p. 73)

É possível estabelecer-se aqui um diálogo com Emílio Moura através do poema *A casa*, do qual selecionamos o fragmento que se segue:

## A CASA – II

Abro os olhos à memória:  
a Casa salta do tempo.  
Ah, cheiro de outrora, cheiro  
de relva, de terra úmida,  
de mofo de sótão, cheiro  
de velhas arcas e armários!

Quadros, móveis, corredores,  
abstratas salas, janelas,  
imaginárias presenças,  
perdidos gestos e faces  
mudamente se refazem,  
ardentemente se animam,  
aéreos se escutam, falam  
distante, meiga linguagem

tecida de vento e nada.  
Quantas formas emergindo,  
de novo, de novo salvas,  
de furnas e urnas noturnas.  
A vida, ao redor, tão clara,  
tão segura de cada hora,  
de cada gesto, de cada  
sorriso, de cada ritmo.  
Em cada ritmo, um modo  
de ser e sonhar; em cada  
súbita imagem, o início  
de longa, secreta via  
para o outro lado de tudo.  
Uma janela invisível  
espreita a vida, lá fora.  
Velhos caminhos se avivam.  
Tão leves, para onde vamos?  
Transbordamos para o pátio,  
vencemos, céleres, áreas  
sem limites. Que áureo mundo!

Há valos, córregos, moitas,  
inexplorados caminhos  
e, ah, segredos!...

Foi àquela  
sombra de árvores altas teu primeiro  
susto e fervor. Sentiste em certas formas,

ainda imaturas, sim, mas já tão vivas, tão Vênus,  
tudo fundir-se em luz, pétala, nuvem.

O contato com a poesia de Emílio Moura propicia-nos uma reflexão acerca dos (des)caminhos quase sempre labirínticos, mas que se configuram como veredas condutoras de questionamentos que lançam luzes sobre alguns pontos obscuros e, num logo dialético, obscurecem outros por demais iluminados do fazer poético. Sua poética instiga-nos a ler A CASA como ícone e símbolo de outras referências de que destacamos algumas:

- metáfora do social que abriga o poético
- índice do tempo que contempla a existência, do berço ao túmulo
- lugar entre lugares (as formas, a vida, os ritmos, valos, córregos, moitas...)
- a saudade que simbolicamente é a presentificação do visto, vivido e sonhado.

\* \* \*

A casa torna-se, pelo poético, testemunha insofismável da única realidade: a palavra. A casa da memória emiliana resume-se nas palavras, em suas múltiplas funções, desde o berço que viu nascer, crescer e viver o menino poeta, seus sonhos e devaneios; que acalentou, cúmplice e acolhedora, o ritual iniciático amoroso até o túmulo em que se transformou: a casa guardiã dos segredos indevassáveis. Neste ponto, sua referencialidade extrapola o nível pessoal tornando-se mais abrangente, pois acolhe o mistério, talvez o sentido último do poético.

A casa que conhecemos é feita tão somente de palavras, sua realidade principia e se encerra na multiplicidade de leituras que nos possibilita e nos alenta. Ela própria, desprovida de sua materialidade, o entre-lugar, o espaço limítrofe entre o pessoal e o coletivo, o passado e o presente, tornou-se atemporal através da memória. A memória é o lugar em que se fundem todos os tempos. Sua manifestação acontece poeticamente, através da palavra, no percurso incessante dos caminhos da emoção.

A casa-palavra, metáfora do tempo e do espaço que nos reenvia ao simbólico, ao coletivo que nos faz mergulhar em zonas de transição liminares, onde os lugares sociais são construídos. Sabe-se que o

estabelecimento do espaço simbólico é um dos limites fronteiriços entre o humano e o animal. Neste sentido, pode-se falar da casa como abstração de realizações, frustrações e anseios que perseguem o homem e que o poeta celebra e coletiviza, ao ofertar o poema ao público leitor. A casa objeto transubstancia-se, então, em símbolo indiciador de outros recônditos em que se processam a repetição da experiência humana e a reconstrução desta em níveis abstratos, poéticos, referentes a toda a humanidade.

A casa, símbolo maior do poético, da tensão entre o menino e a vida, da descoberta da mulher, do outro, do complemento social/sexual, síntese de tudo: alumbramento.

Encanta-nos o poeta Emílio, “peregrino místico da palavra” que escreve e na qual se inscreve, ser individual e único que socializa, com sua palavra, a arte.

Neste êxtase em que nos mergulhamos, inebriados pelo poder mágico da palavra poética, somos levados às profundezas da memória, da magia, da poesia, desta vontade de ser, não sendo.

Somos feitos de palavras. Elas são a nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade.

(OCTAVIO PAZ, 1981, p. 37)

Segundo Emil Staiger, a recordação reenvia-nos a um atributo básico do lírico, indicador da falta de distância entre sujeito e objeto. Ainda de acordo com esse estudioso, na recordação fundem-se todos os tempos: passado, presente e futuro. Eivado de lirismo se encontra o percurso metonímico de Carlos Heitor Cony em *Quase memória*. Nos dizeres de Lauro B. Mendes: “Numa retrospectiva mesclada de história da imprensa, do jornal, da família, os fragmentos se organizam na escrita de um autor na maturidade.”

Cony desconstrói a imagem do pai e faz uma opção pela escrita embasada na concisão da linguagem. Mescla ficção e autobiografia. Há encenação do sujeito num narrador personagem. O ritual iniciático no mundo das letras é aberto para Cony pelo pai. Sabe-se que a tarefa primordial do pai, logo após o nascimento, é o corte do cordão umbilical. A figura do pai em *Quase memória* faz um nó perfeito e o autor/ator, na condição de testemunha, recebe de espólio um embrulho. Nele nos enredamos com um pai/pacto preenchendo um vazio existencial:

Se tudo era ele no papel, no barbante e no nó, havia a letra. (p. 12)

E, através desta única realidade, a das palavras, assim como a destruição da Avenida Brasil que deve ser feita para que haja tráfego, há desconstrução do sujeito compacto que vasculha os porões da memória e nos inscreve numa história que não pode ser esquecida: a do Brasil contemporâneo.

Escrito sem a mágoa de quem foi lesado, mas com a convicção daquele que participa de uma trama, *Quase memória* encontra-se em diálogo permanente com a produção em destaque no presente estudo.

Trajatória similar à dos literatos brasileiros citados de uma narrativa em retrospectiva percorre Ignácio de Loyola Brandão no quase-romance *Veia bailarina*. O narrador retorna fatos de um passado e traça, a partir de um dado, um marco diferenciador – o aneurisma – toda uma história. A memória é evocada tomando-se como premissa o enfrentamento com o inevitável “tenho um aneurisma” (p.09) e o encontro com o outro lado “então acredito que há outro lado” (p.12). Trata-se do relato de uma experiência existencial em que se mesclam vários discursos – literário, histórico, cinematográfico, jornalístico – que testemunham, num tom confessional, quase autobiográfico, a consciência da finitude.

Sob uma aparente leveza, um coloquial polido, o cronista ultrapassa o relato do cotidiano e mostra, com elegância, o que é ser e estar no fim de século, do milênio, no fio da navalha, no quase fim de tudo. Ou seja, no início de um nada.

Em síntese, a escrita de Loyola Brandão revela uma interlocução que se processa em três níveis:

- dos artífices da linguagem, escolhidos pelo autor e nomeados de forma direta, no decorrer do texto ou de forma indireta. Nesse caso, dentre outros, há Guimarães Rosa, Rubem Fonseca, Ricardo Piglia e Silviano Santiago.
- do público leitor, classe média, mais ou menos intelectualizada, voltada para o culto do corpo através de um hedonismo asséptico.
- da clivagem dos discursos que se entrecruzam: cinematográfico, visual, gráfico, científico, jornalístico.

Essa pretensa interlocução circunscreve-se no âmbito do literário e, de forma lapidar, Loyola Brandão situa o ser humano na atualidade:

Quando queremos, criamos um mundo para nos proteger, por mais falso que seja. (p. 48)

\* \* \*

Viva o romance que introjeta em si os venenos da contemporaneidade e destila alguma coisa como uma saúde ímpia e desgarrada. (NOLL, 1992)

Fratura exposta. Rompimento visceral de todas as ataduras. A vida como ela é. O fluxo de consciência, o jorrar incessante da linguagem, palavra puxa palavra são característicos nessa obra: “epa! oh, rabicho interminável do meu raciocínio,” (1996, p. 115).

As digitais do escritor João Gilberto Noll encontram-se indelevelmente impressas no texto *A céu aberto*, metonímia completa da vida: de esgoto a céu aberto, de cadáveres insepultos, da errância do sujeito. O personagem errático, viajante, peregrino andrógino que segue não à busca de um sentido mas à assunção de um destino: a constatação de sentido nenhum.

Encontra-se precisamente demarcado o lugar do sujeito na atualidade na escrita de Noll:

Literatura é diáspora.

Literatura é apenas a história dessa sede (tenho este corpo aqui e uma sede ... será esta sede da ordem da transcendência? ...) desta espera não se sabe bem de quê. (NOLL, 1992)

Ele era um rapaz que pensava estar criando a sua poética. (1996, p. 101)

*A céu aberto*, um livro em que Noll consegue delimitar os parâmetros de um ser que se sabe estilizado num *corpus* da escrita também ela esquizóide:

É disso que somos feitos, de precisar, precisar...

Entrando novamente na corrente normal de uma palavra após a outra. (p. 18)

(...) se o mundo carece não de uma linguagem mas de um fato tão ostensivo em sua crueza que nos cegue e nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto. (p. 101)

*A céu aberto*, o espelho da contemporaneidade, das feridas de nossa época, texto que dialoga com *A era dos extremos*:

Nosso mundo corre risco de explosão e implosão. Tem de mudar. Não sabemos para onde estamos indo. Só sabemos que a história nos trouxe até este ponto e – se os leitores partilham da tese deste livro – por quê. Contudo, uma coisa é clara. Se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança de sociedade, é a escuridão. (p. 562)

Na condição de leitores notamos que vários olhares perpassam este século e se assumem em sua condição: escritores de formação múltipla e vária se permitem *flagrados* em sua transgressão ao se considerarem sujeitos num processo em que estão inseridos como atores.

Convém lembrar aqui que todo discurso pressupõe uma interlocução. Os textos abrem-se ao olhar do leitor num convite ao diálogo. Desejo que haja proficiência nessa tentativa, pois os que ainda têm memória, colocaram-na ao nosso dispor... a céu aberto. Restamos lembrar Octavio Paz:

[Pois,] se estou seguro de algo é que vivemos um interstício: caminhamos por uma região cujo chão não é sólido – seus cimentos, seus fundamentos se evaporaram. Se queremos sair do pântano e não nos afundarmos no lodaçal, devemos estabelecer urgentemente uma moral e uma política. (1994, p. 127).

Acredito que a saída para a humanidade se alicerça numa questão subjacente à toda escrita: se escrevo é porque luto. Se luto é porque creio estar criando uma poética. Lembra-me o poeta Emílio no poema a respeito do qual seus familiares afirmam ter sido sua última leitura nesta vida. Alguém lia para ele o poema, recém publicado em jornal, no momento de sua morte. Ironicamente havia um leitor para sua viagem da memória “de tudo. Até mesmo de nada que é o outro lado-de-tudo”.

Ser Caetano

Os Caetanos de ontem  
onde estão?

Meu avô Antoninho,  
tio Manoel e tio Juca,  
tantos outros!  
Nas quintas avoengas  
para onde se foram

em caravelas sem velas?  
Ou ainda dormindo,  
sonhando,  
nos quartos abstratos  
do já abstrato "Sobrado"  
de Arcos?

(Iaiá Constança era linda,  
e era prima  
da outra que ficaria,  
Musa de Alphonsus,  
para sempre no tempo.)

Onde estão os Caetanos de hoje?

Nos Bancos?  
Nas Bolsas?  
Nas Nuvens?

Banqueiros  
e poetas?  
Há uns tantos, eu sei:  
nem uma cousa, nem outra.  
Não lhes falta por isso  
o dom de ser Caetano.

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

Ser Caetano  
é debater com anjos e demônios,  
consigo mesmo e com o mundo;  
e, entre todas as formas de bem amar a Amada,  
adotar, por que não? a que é caetana  
por excelência, e só caetana.  
É dizer sem falar,  
ou gritar sem dizer nada de nada,  
puro gosto da voz que se pretende ouvida,  
superouvida, ecoada  
no infinito mais cinza.

É ser prático,  
mas *sui generis*.  
Lírico,  
mas *sui generis*.

Comerciante,  
fazendeiro,  
advogado,  
médico,  
tabelião,  
político,  
usuário de rendas,  
funcionário público,  
banqueiro,  
professor?

Olha, agora, de perto:  
sob a pele caetana de cada um deles  
há um ser que está sorrindo  
e te despista.

E é fuga,  
e é nuvem.

Ah, os Caetanos contemplativos!

Poetas,  
naturalistas,  
boêmios,  
coleccionadores de tudo:  
de pedras  
e moedas,  
de selos  
e imagens,  
de louças  
e de pássaros,  
de tudo.  
Até mesmo de nada  
que é o outro lado-de-tudo.

Ser Caetano é saber  
que "a thing of beauty is joy for ever"  
e gritá-lo ao mundo,  
como quem atira uma taça ao fundo mais fundo do Mar Oceano  
para acordar, de súbito,  
sereias  
e hipocampos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Veia bailarina*. São Paulo: Global, 1997.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. 9. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 4ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Toda a Poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos – O breve século XX*. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MENDES, Lauro Belchior. Curso de Literatura Brasileira: tradição e renovação. (Literatura Brasileira: memórias de presente). FALE/UFMG/ (Anotações em sala de aula). Belo Horizonte, 1997.
- \_\_\_\_\_. A expressão brasileira: narrações exemplares. Belo Horizonte: NAPq./FALE/ UFMG. nº 34 Nov. 1996.
- MOURA, Emílio. *Canto da hora amarga*. Belo Horizonte: Os amigos do livro, 1936.
- \_\_\_\_\_. *A casa*. Belo Horizonte: Edições Tendência, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 25 set. 1971.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Uma sintaxe marginal*. Suplemento Literário do Minas Gerais. 1.178., Belo Horizonte, 1992.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Logos).
- \_\_\_\_\_. *Itinerário*. México, D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Escolher e/é julgar*. Colóquio – Letras. Lisboa, n. 65, jan., 1982.
- \_\_\_\_\_. *História literária e julgamento de valor*. Colóquio – Letras. Lisboa, n. 77, jan., 1984.
- \_\_\_\_\_. *História literária julgamento de valor II*. Colóquio – Letras. Lisboa, nº100, nov./dez.,1987.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

## O caso Inês

---

Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior

Farei aqui uma abordagem do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna. Pretendo analisar este romance como uma realização estética, artística evidentemente, mas que deixa transparecer algo da situação sócio-cultural do Brasil dos anos 90.

O texto de apresentação do livro que está na contracapa (num livro que tem uma contracapa e uma capa plenas de signos enriquecedores) já é um "enclave" de crítica na obra:

Misturando trama policial e um erotismo insólito numa narrativa que contém em si sua própria crítica, *Um crime delicado* expõe de modo sutil os atritos entre arte e crítica como dois modos distintos e possessivos de representação da vida.<sup>1</sup>

Tal texto apócrifo me fornece uma porta de entrada na obra, através da qual pretendo acompanhar o relacionamento entre o crítico (Antônio Martins) e Brancatti (o artista), mediado pela modelo Inês. A manca Inês, este obscuro objeto do desejo, é a esfinge que devora o crítico que não sabe bem decifrá-la, é uma mulher enigmática, ambivalente, é quem transita entre estes modos distintos de representar a vida, sofrendo um dilaceramento constante. Embora Inês, esta esfinge com segredo, seja o foco do romance, o atrito e o confronto principal está na rivalidade Martins versus Brancatti. Eles representam o embate entre arte/crítica. Tanto a arte quanto a crítica tentam se devorar, na "busca onívora de apreensão do mundo". Ao mesmo tempo, esse romance também funde crítica e arte. Há "atritos e simbioses entre vários registros: a ficção, a crítica, a memória, o ensaio". O que para mim evidencia que há um dilaceramento inerente: o narrador da obra é o tempo todo seu próprio crítico. Essa mistura de gêneros, configurando no plano geral um romance, é uma preferência contemporânea. A impregnação policial da trama

---

<sup>1</sup> SANT'ANNA, 1997, contracapa.

tem um objetivo questionado no tocante à relação com a verdade. Não se trata do romance policial, nos dizeres de Fábio Lucas, como um espaço onde “ se efetiva a perfeita correlação do modelo racional de busca da verdade, com os pressupostos da intencionalidade ideológica.”<sup>2</sup>

Fábio Lucas está neste texto criticando o gênero policial, pois acredita que ele valida o modelo racional de busca da verdade, sem mostrar suas limitações, configurando portanto uma utilização ideológica da razão, ideológica no sentido de que oculta uma ideologia de classe.

### Do Artista ao Crítico

As relações entre a arte e o pensamento crítico se tornaram turvas neste final do século XX. A arte faz um recorte sentimental da realidade, sua apreensão da vida não é distanciada da criação. O artista é preso ao sentimental, ao inconsciente, ao sensorial. Em geral, se identifica com suas criações, a visão delas sob outro ângulo que não o puramente estético se lhe afigura desagradável, assustadora ou repugnante. Sua reação diante dessa avaliação é passional, dada a proximidade com o objeto. Estou generalizando, mas creio que esta explicação basta como premissa para o personagem-artista (Brancatti) do romance de Sant’Anna.

O crítico é um intelectual, não um artista. Embora tenham existido escritores-críticos de grande valor, como Ezra Pound, por exemplo, não é muito comum as duas atribuições conviverem num mesmo indivíduo. Um crítico necessita de conceitos, idéias para aplicar à determinada obra de arte, e fazer dela uma avaliação, necessidade que o artista não tem – e que, em nosso tempo, começa a ter com o advento da chamada “arte conceitual”.

Antônio Martins se define logo às primeiras páginas do romance:

Sou *crítico*. Tal declaração mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambigüidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente por escrever para

---

<sup>2</sup> LUCAS: 1997, p. 33.

jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade<sup>3</sup>

Embora seu espírito crítico seja ostensivo desde as primeiras páginas do livro, aqui o personagem Antônio Martins define a profissão que exerce, assumindo a crítica extrema, dissolvente, impiedosa, como sua atitude diante deste mundo. “A ironia é um veneno que vitima também aquele que o utiliza”, dizia Voltaire. Antônio Martins também sofre em sua própria vida, em seu dia-a-dia, as consequências de sua crítica indiscriminada, que não parte de uma ideologia claramente assumida, mas que tem clara ligação com o racionalismo e iluminismo. Ele se afasta de uma perspectiva religiosa, marxista ou liberal clássica ostensiva. Pratica uma racionalidade extremada, agressivamente apegado ao *logos* platônico e ao *cogito* cartesiano. Suas exigências estéticas são elevadas, e ele domina bem o ofício que exerce, escrevendo com clareza e claros parâmetros, frisando sempre sua tentativa de manter relativa isenção ideológica. Ele remete à terminologia consagrada no meio teatral, a uma especificidade que aumenta a precisão das análises e afasta o público que deseja o mero sensacionalismo, os ataques pessoais e passionais. Martins exige que seu leitor acompanhe seu raciocínio.

Suponho que as peças a que o crítico vem a assistir são significativas para o enredo do romance, não são escolhidas ao acaso. Podemos saber muito sobre Martins ao ler sua visão a respeito delas. Podemos também imaginar que tipo de texto Martins escrevia no jornal. Eis alguns trechos de seu depoimento:

Um espetáculo manifestamente de texto, em que um homem ainda jovem se debatia em movimentos espasmódicos de encontro a uma mulher, também jovem, ora acusando-a por suas desilusões existenciais, artísticas, sexuais, ora procurando retomar um momento qualquer em sua trajetória, no qual julgava ter sido feliz com ela. Queria retornar àquele tempo que o próprio autor-diretor, faça-se-lhe justiça, deixava ver, por meio da

---

<sup>3</sup> SANT'ANNA, 1997, p. 17.

personagem feminina, nunca ter existido (...). Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. (...) Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental?<sup>4</sup>

A referência a esta peça aparece no relato junto com comentários a respeito da identificação que Martins sente com o texto *Folhas de outono*, que ele em seguida analisa detalhadamente, numa crítica impiedosa, mas, segundo ele, predominantemente favorável:

Ao jovem dramaturgo eu indicava, não sem ironia, é claro, a saída a que ele próprio recorrera para escapar da sua prisão. A janela. Não da maneira trágica e melodramática como o fizera, aliás antecipada pelas óbvias folhas secas, de inspiração europeizada, que eram vistas a cair intermitentemente, através da referida janela, quando a ação ou inação da peça se dava durante a tarde, não bastasse o título da obra: *Folhas de Outono* (...). O curioso era que o autor-diretor, talvez a despeito de si mesmo e por não ter dado a palavra ao feminino, deixava-o em liberdade silenciosa, propiciando ao espectador mais atento uma possibilidade de avistar por si a saída, até que o autor e encenador a fechasse, paradoxalmente no momento em que fazia abrir a janela, de um só golpe...e mortal! Mas antes que tal acontecesse era possível ver em cena aquela mulher vivendo o seu cotidiano com forte e às vezes melancólica serenidade (...) que se revelava transformadora em atos tão simples e domésticos como o de modificar constantemente as formas dentro do apartamento, trazendo novos objetos para a cena, desfazendo-se de outros ou mudando a disposição deles no espaço (sim, escrevi também tais coisas, que se revelaram antecipadoras de outras, reais, estas verdadeiramente dramáticas ou patéticas), enquanto o homem falava e falava.<sup>5</sup>

A peça está estrategicamente colocada no romance, funcionando como antevisão dos acontecimentos que virão a seguir. A figura do autor-diretor que sufoca a atriz é notável pelo fato da sua possível analogia com este relato: o autor que instaura a obra é protagonista do drama narrado, e portanto vê esta realidade com um determinado ponto de vista que o tempo todo é passional, é subjetivo, é parcial.

---

<sup>4</sup> SANT'ANNA, 1997, p. 18-19.

<sup>5</sup> Idem. *Ibidem*, p. 19-21

Ele procura se defender, driblar acusações e fazer valer seu ponto de vista como verdadeiro, persuadindo o presumível interlocutor e assim espera que esse interlocutor esteja o tempo todo desconfiado de sua pessoa e busca aliciá-lo. Isso ocorre em decorrência da situação em que Martins se envolveu (o crime delicado que dá título ao romance).

O diálogo de Inês e de Antônio Martins é desde cedo marcado pela desconfiança mútua. Martins tenta esconder seu desconforto, afirmando a crítica como forma de arte:

Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria co-autor. Algo assim. Eu falava ao sabor do momento e, em outras ocasiões, poderia explicar a coisa de modo inteiramente diverso.<sup>6</sup>

Antônio Martins, conciliador, inventa ao sabor do momento uma concepção de arte que faz as pazes com a crítica. Pretende assim mostrar-se afável com Inês, agradá-la, exibindo-se verbalmente, e seduzi-la. Posteriormente, Martins é convidado por Inês para a exposição dos “Divergentes”, grupo de artistas assim definido pelo crítico:

A mostra justificava o nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil detectar tendências e valores nítidos neste final de século, ao contrário de seu princípio, como divergiam muito entre si, fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sob aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões.<sup>7</sup>

Martins, apesar de ser apenas um crítico teatral, não se furta a avaliar de maneira impiedosa e cruel as obras expostas. Neste momento desenvolve sua idéia de que artistas são naturalmente pessoas vaidosas, que desejam se expor, principalmente devido à idéia de que a obra de arte é uma realidade verdadeira, uma síntese do real na busca da perfeição. Esse conceito nos pareceu referir-se a Aristóteles. A arte foi criticada por Platão por ser cópia da cópia, já que

---

<sup>6</sup> SANT’ANNA, 1997, p. 28.

<sup>7</sup> SANT’ANNA, 1997, P. 52-53.

para o filósofo ateniense este mundo terreno é apenas cópia do mundo das idéias. A arte ficou como um produto inferior, diluído, do mundo das idéias. Já Aristóteles analisa que a criação artística nasce do impulso formativo e da ânsia pela expressão emocional, e está ausente nos animais inferiores. A imitação que o homem inventa busca mimetizar, não o aspecto interno das coisas, mas seu significado profundo, procurando a realidade das mesmas. A partir das idéias de Platão, Aristóteles chega a uma conclusão bem mais favorável ao belo e ao estético. A mais alta forma de prazer que o homem pode experimentar é a oferecida pelo belo e pelo estético. A catarse nos proporciona que emoções acumuladas em nós sobre pressão das restrições sociais sejam libertadas numa inofensiva peça de teatro.

Martins recebera uma carta de Inês e, tentado, resolvera comparecer ao Centro de Expressão e Vida onde *Os divergentes* expunham. *Os divergentes*, a seu ver, seriam auto-marginalizados e pretensiosos. Outro elemento a ser notado é o caráter subcultural da exposição. Lá encontra o artista plástico Brancatti e Lenita, e vê o quadro do italiano em que o “divergente” utilizara Inês como modelo. Chocado, Martins observa que a obra ilustra sua fantasia do dia anterior, quando levou Inês ao apartamento dela e a viu seminua. Perturbado, troca algumas palavras com Lenita, derruba licor na própria camisa e se retira irritado, tomado por ciúmes de Brancatti.

Martins, remoendo certo rancor de Inês, vai a trabalho para o teatro, escrever sobre a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Sua crítica é a seguinte:

É notório que a obra de Nelson, tendo sido ele o único grande dramaturgo nacional, vem sofrendo montagens de todos os tipos através dos tempos no país, em geral equivocadas, por parte de diretores que, incapazes de exprimir as particularidades estéticas e morais do universo rodriguiano, pretendem acrescentar uma visão pessoal quando não adornos a uma dramaturgia contundente e exata, além de freqüentemente entregarem seus personagens a intérpretes sem a vivência e a maturidade necessárias para encarná-los.\*

Neste momento Martins anota um fenômeno fácil de ser observado, as interpretações espúrias que Nelson Rodrigues tem sofrido desde sua revalorização no início dos anos 80. *Um crime delicado*

---

\* SANT'ANNA, 1997, p. 66.

em determinados momentos pretende depor a respeito do meio artístico brasileiro, denunciá-lo, apontar algumas de suas características, sua fragilidade e seus defeitos. Neste capítulo, Martins descreve como se envolveu com Maria Luísa, uma atriz exuberante e “televsiva”. Maria Luísa representava o papel de Lúcia em *Vestido de noiva*. Martins critica a peça nos seguintes termos:

Mas, para o que interessa aqui, basta dizer que o seu diretor – cujo nome não vejo por que citar agora – fazia as duas jovens atrizes que interpretavam as irmãs Alaíde e Lúcia (sendo que a primeira, na trama, já estava morta) trocarem uma com a outra, em cena, o *Vestido de noiva*, ficando nuas no palco por longos momentos, num óbvio sensacionalismo comercial que jamais constou das rubricas do autor. Pelo contrário, toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças de Nelson, provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções, que explodem surdamente. Neste sentido, quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderosos fetiches.’

Notamos que na peça *Vestido de noiva*, duas irmãs disputam o mesmo homem. O que ocorre a seguir é que Martins sai com Maria Luísa para o Café onde estivera com Inês, esperando encontrá-la. A receptividade de Maria Luísa o incomoda. Ele acaba sofrendo também uma frustração sexual, o que o deixa deprimido e na iminência de ser ridicularizado e humilhado em fofocas no meio teatral.

Nas páginas seguintes, Martins escreve uma matéria sobre a referida peça extremamente elogiosa, para tentar evitar maiores constrangimentos. Ele chama para sua casa uma amiga, ex-jornalista, Maria Clara, e faz amor com ela. Recupera definitivamente a segurança escrevendo a crítica de *Albertine*, uma peça baseada na obra de Marcel Proust. Como o próprio relato de Martins também é um relato memorialístico de acontecimentos passados, dentre outras coisas, vale a pena anotar um ponto de sua crítica:

Se a liberdade com os cânones literários ocidentais, ou o completo desrespeito a eles, tem sido uma das opções recentes – e algumas vezes saudável – de um certo teatro brasileiro que se quer sempre na linha de frente da inovação e da experimentação, nem

---

\* SANT’ANNA, 1997, p. 66-67.

sempre sua prática consegue contornar uma encruzilhada cujas vias conduzem, uma, ao formalismo e, a outra, a uma tradição bem brasileira: a de uma tendência vocacional para a farsa, a galhofa, que atinge seu ápice na chanchada, não sendo raro que as duas vias se reencontrem numa mesma criação, como se dava em *Albertine*.<sup>10</sup>

Observamos que Antônio Martins tenta ser, além de crítico teatral, um crítico cultural. Deseja extrapolar o meio teatral, comentando sociologia, literatura, artes plásticas. Subentende-se que busca uma visão totalizante do mundo (ainda que em momento nenhum conseguimos dele uma pista de sua ideologia ou posição política). Há indícios também de que sua formação é humanista clássica, é um leitor voraz e sente antipatia da hegemonia dos meios audiovisuais e veículos de comunicação de massa que se estabeleceu dos anos 60 em diante.

### Os Divergentes: Martins X Brancatti

A divergência principal entre o crítico e o artista contemporâneo ocorre em torno de valores. A relação Brancatti/Martins ilustra perfeitamente esta tensão. O crítico analisa da seguinte forma a obra do artista:

A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a esta subarte?<sup>11</sup>

Martins, crítico especializado, recorre a uma demarcação de valores para poder exercer seu trabalho. A diluição e o gosto duvidoso o incomodam, desagradam. Brancatti, o artista (ou sub-artista) é quem se beneficia com esta diluição, é quem pretende que ela seja eterna e imutável. Brancatti se dirige de certo modo para a

---

<sup>10</sup> SANT'ANNA, 1997, p. 78.

<sup>11</sup> SANT'ANNA, 1997, p. 90.

valorização do feio e do acintosamente agressivo: a calcinha e o sutiã, além da perna defeituosa e o sexo, representados no quadro, demonstram claramente um desejo de agredir, de mostrar o aberrante, de flertar com a feiúra. É uma característica da arte pós-moderna o abandono do belo, partindo para a busca explícita do feio. A arte do século XX proclamou o fim do realismo, depois do figurativismo, depois até da separação arte/vida. Processo semelhante fez a filosofia contemporânea francesa, que primeiro abandonou o marxismo, depois a história, para chegar finalmente ao cenário atual onde até os conceitos básicos de 'sujeito', 'autoria' e 'responsabilidade' estão em questão; o pensamento pós-estruturalista se permite desconstruir o humanismo, embora já há algum tempo Derrida tenha proclamado que os direitos humanos são indesconstrutíveis. Nasceu também a proposta de uma "literatura menor" (DELEUZE). Foucault, um dos pensadores que iniciam este processo, fala do crepúsculo do humanismo e o descreve poeticamente da seguinte maneira:

Como a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente, o homem é uma invenção de data recente. E talvez esteja aproximando-se do fim. Se aquelas disposições viessem a desaparecer tal qual apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVII com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto desenhado na areia.<sup>12</sup>

Ao que me parece, não por mera coincidência, o quadro estampado na contracapa de *Um crime delicado* é tema de um ensaio de Foucault, *As palavras e as coisas*. Segundo José Guilherme Merquior, Foucault trata do quadro *As meninas*, de Velásquez, para apresentá-lo como um ícone da "elisão do sujeito". Merquior comenta:

Que dizer de Las Meninas? Para começar, este quadro não tinha este título ao tempo de Velásquez. E seu nome original, 'A Família', diz muito sobre o significado verdadeiro de seu sujeito deslocado. É como se Velásquez desejasse prestar uma vibrante homenagem, despida de solenidade, a seus amados soberanos. No centro da cena, iluminada por seus cabelos louros e seu

---

<sup>12</sup> FOUCAULT, 1985, p. 71.

esplêndido traje de seda, ele colocou a infanta Margarida Maria, primogênita do segundo casamento do rei. A meio caminho da escada do fundo, pintou o intendente das tapeçarias da rainha, um primo do pintor, José Velásquez. (...) O pintor da corte representa a si próprio numa modéstia digna, trabalhando num retrato do casal real. Como poderia mostrar também este último, sem lhe diminuir a majestade? Por isso, não o faz; satisfaz-se com associar seu parente à homenagem e, acima de tudo, com dar destaque à filha querida dos monarcas, cercada por suas damas de honra, sua aia e seus bufões. (...) Assim, *Las Meninas* significa menos a ocultação de um sujeito que o respeito por ele. Para Foucault, no entanto, o quadro sintetiza 'a representação da representação clássica': um sistema epistêmico em que aquilo em torno do qual gira a representação deve necessariamente permanecer invisível. Velásquez, a infanta e seu séquito acham-se, todos, empenhados em olhar para o rei e a rainha – e estes para eles. O rei só aparece no espelho na medida em que não pertence ao quadro. Seus olhares são recíprocos; seu status, desigual. O casal real é o objeto (sujeito) da representação, porém não pode (nas circunstâncias do quadro) ser ele próprio representado...

Não haveria nenhum denso mistério se Foucault tivesse aceito, como faz a história da arte, que, em última análise, *Las Meninas* é um auto-retrato de Velásquez, pintado em homenagem ao rei. (...) No fundo, Foucault não está 'lendo' *Las Meninas*; em vez disso, está projetando na tela célebre um importante postulado teórico de seu livro. Que postulado? O axioma de que, na episteme clássica, o sujeito está destinado a fugir à sua própria representação.<sup>13</sup>

O autor presente em *Um crime delicado é quem* narra toda a história, do ponto de vista de um dos protagonistas. Está como Velásquez no quadro *Las meninas*. O postulado de Foucault, e não a contestação de Merquior, é o que interessa para entender *Um crime delicado*. O ponto de vista de Antônio Martins é passional, é parcial, ele a todos julga, a todos critica, e encena a própria auto-crítica. Está, como Velásquez, dentro do próprio quadro. A brecha que subsiste é que, a mesma história, contada por outro dos personagens, teria um sabor completamente diverso; e o crítico agressivo, aristocrático e demasiadamente afirmativo provoca reações exaltadas, num tempo em que os parâmetros se esvaziaram e a ética de consumo tomou conta das manifestações artísticas.

---

<sup>13</sup> MERQUIOR, 1985, p. 71-73.

O caráter subcultural da exposição dos Divergentes, notado por Antônio Martins, é de novo frisado quando ele analisa a obra de Brancatti. Prosseguindo a reflexão, acredito que os padrões de subarte e subcultura não só foram resgatados, como lançados no *mainstream* do universo cultural, nos países avançados, a partir dos anos 60/70. A valorização do *Kitsch* que demonstravam os tropicalistas é parte desse fenômeno. Os padrões subculturais, levantados como bandeira pelos adeptos da chamada contracultura, eram minoritários e se tornaram hegemônicos.

*Um crime delicado* me parece conter também uma ironia com o meio artístico e cultural brasileiro, e demonstra como ocorrem os embates nesse meio. O escândalo do crítico “vampiro”, e “estuprador”, torna-se também um espetáculo, fenômeno de mídia. Enfim, ocorre o abaixo-assinado dos artistas contra Antônio Martins, e que o próprio Antônio julga interessante por explicitar a idéia do crítico como estuprador da arte.

Um exemplo de como acontecem as polêmicas em nosso meio cultural – e que também se tornou espetáculo de gosto duvidoso – foi a polêmica entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos, que ocupou as páginas culturais da imprensa paulistana em setembro de 1994. A discussão teve troca de insultos e teve também um abaixo-assinado dos amigos de Augusto de Campos. Suponho que a maneira em que Sérgio Sant’Anna apresenta o famigerado “Caso Inês” é inspirado nas páginas culturais de nossos jornais.

## Contexto da Ficção Brasileira Contemporânea

A ficção brasileira atual enfrenta o contexto adverso da cultura no país, com sua internacionalização já acelerada. A literatura brasileira desde os seus primórdios teve romances que elaboravam a história de nosso país. Este veio engloba desde *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar, até experimentações arrojadas como *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. No entanto, o conceito de nacional hoje está em xeque devido às teorias da desconstrução, abalado e questionado em seus pressupostos epistemológicos por agressivos movimentos político-sociais. A busca de identidade de grupos minoritários (mulheres, negros, homossexuais, grupos religiosos) implica o julgamento de que as divisões sócio-políticas do Ocidente, junto com as respectivas políticas nacionais,

são apontadas por eles como responsáveis pela exclusão. Ora, essa teoria é questionável, principalmente porque a “diferença” de que tratam é incomunicável, e a maior parte dos multiculturalistas repudia o híbrido, o mestiço, em prol da apologia de *lobbies* de minorias que também funcionam como segmentos de um mercado consumidor, encenando o esvaziamento do espaço da cidadania – em seu lugar, surgem as reivindicações dos direitos dos consumidores. A problemática acima esboçada é essencial para entendermos as questões que surgem nas obras dos porta-vozes dos grupos minoritários, e que estão compondo boa parte da ficção brasileira contemporânea. Estes representantes de minorias, em sua ânsia de engajamento, retomam um tipo de proselitismo político que atropela questões estéticas e comete anacronismos. E estes grupos políticos mostram simpatia pela globalização e pela expansão final do capitalismo, processos triunfantes de nosso tempo, aos quais eles não temem aderir, contando inclusive com o apoio do empresariado multinacional. E, como a problemática das minorias brotou na *New Left* americana dos anos 60, estes grupos têm os EUA como modelo.

Silviano Santiago diz o seguinte sobre este processo de desconstrução, que para ele é a desconstrução dos conceitos de nacional e de universal:

Como decorrência desse trabalho de desconstrução dos conceitos de nacional e universal, o modo atual, tanto do texto literário quanto da prática política, de representar o real é a fragmentação. (...) A primeira certeza que o discurso ficcional perdeu é a de poder, ainda hoje, representar o nacional como identidade (o que, no otimismo reinante na década de 20, foi genialmente feito pelos grandes escritores modernistas, haja vista, por exemplo, as grandes alegorias do Brasil moderno que são o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a coletânea de poemas *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade). A segunda certeza que ele perdeu é a de poder narrar uma estória com princípio, meio e fim, cronologicamente (como o faziam decentemente o romance burguês do século XIX, no estilo de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, ou ainda o romance da decadência moderno, no estilo de Thomas Mann, ou no estilo ‘ciclo da cana de açúcar’, do paraibano José Lins do Rego).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> SANTIAGO, 1995, p. 69-73.

O romance de Sérgio Sant'Anna parece desejar fugir aos dilemas da literatura culturalista, "engajada com as minorias" e encaixa-se em um tema universal (confronto arte/crítica) no cenário da cidade do Rio de Janeiro, cidade que tantas vezes simboliza o Brasil. Num romance que demonstra influências do romance policial e da narrativa cinematográfica, busca falar de um *affair* que remete ao estado das artes nacionais e aos processos universais que estão em curso no país. A atenuação do senso crítico, fenômeno que marca o Brasil dos anos 90, é confrontada com a presença de uma personalidade extremamente crítica, e que conseguiu obter um nicho na imprensa escrita. Dessa contradição é que brota o romance: uma individualidade que se contrapõe, por questões geracionais, de classe e de formação, a um meio social anestesiado, que não só permite o não-saber como forma de vida socialmente viável, mas o incentiva e defende com unhas e dentes.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. In: Foucault ou o Niilismo de Cátedra, de José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985, p. 71.
- LUCAS, Fábio. *Reflexões sobre a literatura na era eletrônica*. Revista Qvinto Império. Número 8, primeiro semestre de 1997, p. 33.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Foucault ou o niilismo de cátedra*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985, p. 73.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 17.
- SANTIAGO, Silviano. *Ficção moderna e cidadania*. Cadernos da Escola do Legislativo. Belo Horizonte, 1995, p. 69-73.

# Redesenhando a identidade

---

Marilda de Souza Castro

– Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

*Cecília Meireles*

## EM BUSCA DA IMAGEM REFLETIDA

### Narrativas brasileiras contemporâneas

Um dos filões recorrentes, na ficção brasileira da década de 90, tem sido aquele que articula elementos memorialísticos, históricos e literários, configurando uma certa intenção do narrador em retornar ao passado e recriá-lo esteticamente, no intuito de redesenhar a própria identidade, inserida, naturalmente no contexto social contemporâneo.

Parece-nos ser o que ocorre com a obra de ficcionistas brasileiros atuais algumas das quais pretendemos analisar, a partir de uma ótica comparativa, buscando identificar nelas traços de seu tempo e traços que individualizam cada uma como peça única de arte.

*Por parte de pai* – Bartolomeu Campos Queirós

A primeira obra a ser investigada é *Por parte de pai* de Bartolomeu Campos Queirós. Narrativa em que o narrador busca resgatar o passado, através de uma rede tecida com leveza e simplicidade. O texto se constrói a partir de flashes da memória, focalizando a infância do narrador, vivida junto aos avós paternos. A figura do avô é enfatizada e domina toda a narrativa, inscrevendo marca decisiva na vida do garoto. As paredes da casa funcionam como o livro da memória e da iniciação, estimulando a imaginação do neto, contribuindo de forma decisiva para sua formação:

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado.<sup>1</sup>

Não se trata todavia de um simples diário. Trata-se de uma escrita elaborada a partir das marcas de impressões, fragmentações surgindo como lembranças oníricas, como marcas de um tempo infantil que se encerra, assinaladas através de certos elementos, ao longo do texto, como, por exemplo, a perda de memória por parte da avó, o relógio que é tirado da parede, o banco gasto.

Flagra-se no texto certa identificação entre o avô e o narrador: o avô escrevendo nas paredes e o narrador, no livro, sugerindo-se um processo de continuidade de propostas e contribuição entre gerações, cadeias que vão se sucedendo, elos que vão constituindo o legado cultural das sociedades:

Enquanto ele escrevia, eu inventava histórias sobre cada pedaço da parede. A casa do meu avô foi o meu primeiro livro.<sup>2</sup>

O avô desempenhava a função de paradigma para o garoto, ministrando-lhe lições cotidianas, através da convivência e das anotações nas paredes. Já idoso, simbolizava a experiência, a sabedoria e ia cumprindo sua missão, transmitindo seus conhecimentos, seu legado às gerações que o sucediam, misturando, ficcionalmente, verdades e mentiras. Observava o mundo através das janelas da casa. Olhava-o sempre com surpresa e profundidade e, em seguida, fazia anotações nas paredes:

Joaquim quase não mais saía. Usava todas as janelas da casa, apreciando os quatro cantos do mundo, sempre surpreso, descobrindo uma nova cor, um novo vento, uma nova lembrança. Havia tanto mundo para ver, dava até preguiça, dizia ele. Uma coisa meu avô sabia fazer: olhar. Passava horas reparando o mundo. Às vezes encarava um ponto no vazio e só desgrudava quando transformava tudo em palavras nas paredes. Ele não via só com os olhos. Via com o silêncio.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> QUEIRÓS, 1995, p. 10-11.

<sup>2</sup> Idem. Ibidem, p. 12.

<sup>3</sup> Idem. Ibidem, p.25.

Perdia-se em reflexões, em silêncio, durante horas. E o produto delas também era pregado nas paredes:

Ele enfrentava o silêncio com a maior coragem. Ficava horas se machucando com idéias. Depois amarrava tudo em uma frase na parede: “Não existe sete vidas nem sete fôlegos. Tudo acaba em sete palmos”; “Maria tomou um santo remédio: uma machadada na cabeça”; “Deus é corcunda: dá a vida e toma”.<sup>4</sup>

O narrador, comparando-se ao avô, constatava ser incapaz de dedicar-se a momentos de reflexão e comenta:

Como minha avó, eu precisava me manter entretido, espantando as perguntas silenciosas.<sup>5</sup>

Afoito em sua pressa de viver, atormentado pelos monstros que o visitavam à noite e pelos fantasmas que o acompanhavam durante o dia, não conseguia acomodar toda essa turbulência que lhe causava inquietação e angústia:

As roupas, dependuradas em cabides na parede, se transfiguravam em monstros e sombras. Deitado, enrolado, parado, imóvel, eu lia recado em cada mancha, em cada dobra, em cada sinal. O barulho do colchão de palha me arranhava. O escuro apertava minha garganta, roubava meu ar.<sup>6</sup>

A narrativa transmite ao leitor a viva sensação de transitoriedade existencial, expressa num discurso de caráter nostálgico que vai apontando as perdas sucessivas: a morte, a dor, a falta de esperança, o vazio. E, para recobrir esse vazio, o narrador vai reelaborando suas memórias, a partir dos fatos vivenciados, na tentativa de reconstruir um corpo, o corpo do pai, as lembranças do avô, na instância do discurso.

De fato, a rede tecida exhibe o persistente vazio, a falta – configurando a ausência reduplicada: do avô e do pai e, conseqüentemente, se instaura a sensação de perda e angústia existencial. Essa marca evidencia característica da ficção brasileira atual que explora o filão memorialista: uma tentativa dramática de resgatar o passado, reavivar a

---

<sup>4</sup> Idem. *Ibidem*. p. 59.

<sup>5</sup> Idem. *Ibidem*. p. 59.

<sup>6</sup> Idem. *Ibidem*. p. 17.

memória, a fim de configurar um rosto, o caráter de um povo, a sua identidade, enfim.

O passado, no entanto, cada vez mais, é apagado – sendo esse o traço característico da sociedade contemporânea, dominada pelo poder do mercado e pela pulverização da tradição. Um final de milênio caracterizado por convulsão social, injustiça e perplexidade diante das possíveis dores e perdas que nos reserva o futuro o qual se anuncia num espectro de sombras e incertezas.

### *A céu aberto* – João Gilberto Noll

A narrativa em Noll também é movida pelo desejo: a busca insistente do pai, de vários pais – configurando a proposta de atingir as origens, encontrar o Totem, redesenhando a identidade. Todavia, essa busca não chega a atingir seu objetivo e se renova em várias tentativas, ao longo da obra.

De início aponta explicitamente para um tempo passado, preparando os esquemas mentais do leitor para a recepção de um relato em flash-back, de caráter memorialista. A referência à *Escola do Divino*, o reiterado emprego das formas verbais pretéritas e, paralelamente, a escolha de certas expressões como *Naquele tempo*, dentre outras referências, assim o comprovam:

Naquele tempo, ao lado dessa casa já descascada e cercada de um endemoninhado matagal, reluzia entre pedras um córrego onde no recreio banhávamos os pés.<sup>7</sup>

Todavia, logo, logo, na seqüência imediata, essa impressão inicial sofre o primeiro abalo, quando o próprio narrador começa a indagar-se ante à dificuldade momentânea de situar-se no espaço temporal:

Sacudi o meu irmão na cama ao lado e perguntei se ele ouvira as badaladas do sino ao meio-dia... ao meio-dia de ontem ou de hoje?, eu mesmo perguntei distraído.<sup>8</sup>

Percebe-se desde já nítida tendência de pulverização das fronteiras temporais e, a partir dessa proposta, instaura-se a subversão

---

<sup>7</sup> NOLL, 1996, p. 9.

<sup>8</sup> Idem. Ibidem, p. 10.

radical dos processos ficcionais consagrados pela tradição. Ancorando-se em lastro insólito – a constatação de que o irmão caçula está doente e a decisão do narrador de irem ambos em busca do pai que está lutando em uma suposta guerra, junto aos homens de farda roxa – arquiteta-se toda a composição.

Antes da partida, o narrador coloca o irmão diante do espelho, numa possível referência ao complexo processo da busca de si mesmo através da imagem refletida:

Ajudei-o então a se levantar e o meti na frente de uma lasca de espelho que mantínhamos entre nossas camas. Falei: te olha bem, depois você sabe que não encontrará outro espelho por muito tempo, (...)»

Com a partida de ambos, configura-se no texto uma obsessiva busca que não chega a seu termo, nem quando encontram o pai no acampamento. Essa busca insistente é expressa metonimicamente na figura dos pés e no emprego recorrente de verbos que traduzem movimento:

- Porque é na altura dos pés, os órgãos humanos que realmente valem a pena.<sup>10</sup>

Outros recursos discursivos reforçam essa proposta: períodos intencionalmente longos, muito longos, repetição de expressões e frases inteiras, dentre outras referências.

Ao longo do relato, o leitor é colocado diante de situações tão inusitadas e controversas que sofre contínua desestabilização em seus suportes mentais e tem de readaptar-se, a fim de prosseguir fruindo a leitura dessa obra tão rica de possibilidades quanto complexa em sua tessitura: a demanda do pai que não cessa nem quando ele é facilmente encontrado no acampamento, imponente, travestido em general, ostentando metonímico anel no dedo, sentado numa cadeira dentro da barraca, destacada pela paineira; a contínua indagação sobre o irmão que havia ficado no acampamento, para tratar-se, na barraca que funcionava como enfermaria; a idéia fixa de pedir dinheiro ao pai para a compra de remédio, com o intuito de curar o irmão; uma guerra destituída de propostas e que

---

» Idem. *Ibidem*, p. 13.

<sup>10</sup> Idem. *Ibidem*. p. 71.

não chega nunca a seu termo e tantas outras cenas insólitas e paradoxais que envolvem o narrador e desestabilizam continuamente o leitor. Nem o encontro com o mar, cuja busca, em dado momento, parece ser a maior aspiração do narrador, põe fim a essa errância e à sua dilacerada solidão.

Numa observação de caráter mais geral, parece-nos possível afirmar que a obra apresenta sensíveis marcas do contexto da época: pulverização na demarcação de fronteiras geográficas e temporais; movimentação constante de personagens anônimas e errantes que sofrem contínuos deslocamentos, processos de metamorfose e desterritorialização. Tudo mesclado de tensão dramática acentuada, configurando o final do segundo milênio da era cristã.

### *Por parte de pai/A céu aberto*

Ao comparar a narrativa de Bartolomeu Queirós com a de J. G. Noll, observam-se alguns traços comuns que as caracterizam como narrativas típicas dos anos noventa, bem como outras marcas que as individualizam em sua unicidade de obra de arte. Em ambas se percebe como proposta básica a preocupação de buscar as origens, no intuito de redesenhar a identidade, tão pulverizada no contexto cultural contemporâneo. Tanto em *Por parte de pai* quanto em *A céu aberto*, o narrador é anônimo, destituído do traço singular que poderia marcá-lo como indivíduo – o nome.

Ambos se lançam na aventura de configurar o pai, numa proposta de retratar a si próprios, através desse vínculo indispensável com a ascendência.

Em Bartolomeu, pode-se dizer que a busca da identidade é favoravelmente agenciada pela figura do avô, cuja personalidade e hábitos marcam a vida do neto, estabelecendo-se dessa forma forte vínculo com a tradição. Mesmo o pai que se constitui, ao longo do relato, uma personagem um tanto nebulosa, traz sua contribuição à formação do garoto: é ele que, ao final, vem buscar o filho, a fim de descortinar-lhe outros horizontes, arrancando-o daquele espaço delimitado e remetendo-o a novo ambiente, a fim de que pudesse viver sua aventura existencial.

Em Noll, o encontro aparente com o pai, desdobrado em imagens caleidoscópicas – o General, Artur, o filho e o marinheiro desdentado – não chega a marcar de maneira significativa a vivência

do narrador errante que se debate entre uma aventura e outra, desconectado, sem qualquer possibilidade que pudesse apontar-lhe indícios de sua origem ou de seu destino.

Pode-se dizer ainda que o fenômeno mais dramático desse final de século – a globalização, com todas as conseqüências perversas que tem provocado – manifesta-se nas obras em tela, de maneira peculiar: em *Por parte de pai*, a reação do protagonista ante às ameaças externas é refugiar-se na casa, a fim de proteger-se; enquanto que em *A céu aberto*, observa-se movimento contrário: desde o início o protagonista abandona a casa e se lança em espaços imprecisos onde vai viver aventuras de final imprevisível, arrostando inúmeros perigos contra os quais é arremessado. O espaço geográfico se configura de forma imprecisa, marcado mais pelo não-lugar, pelo descentramento e os constantes deslocamentos da personagem pulverizam qualquer possibilidade de delimitação mais precisa de fronteiras.

Flagra-se em ambos os relatos sentimento de perplexidade ante à incerteza e convulsão social deste final de século. Depreende-se um clima de angústia e ansiedade, causada exatamente pela sensação de insegurança diante da ausência de qualquer suporte para a aventura a ser vivenciada pelas personagens.

Tal sensação de angústia se manifesta de maneira específica, em um e outro autor, através dos recursos lingüísticos selecionados, os quais retratam igualmente o desacerto da época atual.

Em Bartolomeu Campos Queirós, por exemplo, inúmeros são os apelos ao processo da desconstrução que provoca uma espécie de descarrilhamento sintático e semântico e se ajusta tão bem a traduzir a proposta pretendida:

Ele jogava a culpa nela, dizendo que Maria só parava dentro de um trem andando.<sup>11</sup>

As comidas ficavam presas e os mosquitos livres do lado de fora.<sup>12</sup>

Em J.G. Noll, o ritmo acelerado imprimido ao texto, pela insistente recorrência aos períodos longos, intermináveis, provoca no leitor uma espécie de apnéia que lhe causa asfixia e profundo mal-estar. Os exemplos são inúmeros, e podem ser facilmente localizados no texto.

---

<sup>11</sup> QUEIRÓS, 1995, p. 25.

<sup>12</sup> Idem. *Ibidem*, p. 32.

Também a freqüente repetição de palavras e expressões traduz visível proposta de reforçar certas observações importantes, como ocorre, por exemplo, com a expressão *a céu aberto* – destacada como o título da obra, reiterada por algumas vezes ao longo do relato e escolhida também para figurar no último período, ao lado do termo *mar*, num jogo de ambigüidades que gera plurissignificações de toda ordem. A expressão *a céu aberto* conduz o leitor a campos semânticos contraditórios, sugerindo, simultaneamente, idéia de esgoto e amplidão de espaço que se abre para formas de liberdade de natureza variada. Sugere igualmente a relação:

esgoto ⇒ podridão ⇒ adubo ⇒ nascimento de nova vida.

Esse campo conotativo, formado de ambigüidades, se reforça pela presença do termo *mar*, também de natureza ambígua, e que encerra rica simbologia:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.<sup>13</sup>

Tais obras, apontando tendências de nossa época, provocam certamente profunda reflexão de ordem existencial cuja questão básica parece ser a seguinte: a natureza do sujeito e o seu destino, com todas as implicações decorrentes dessa observação, no plano social – a convivência entre indivíduos e povos de diversas etnias, a função do poder público em âmbito nacional e internacional e a própria sobrevivência dos Estados-nação. Essas questões remetem o leitor a uma situação problemática, de caráter mais complexo cuja reflexão é de absoluta prioridade, indispensável à preservação da espécie humana, da vida enfim, no planeta. É não só oportuno como necessário abrir espaço a fim de que sejam feitas observações que possam servir de âncora a tal reflexão – o que nos propomos a fazer, na segunda parte do presente estudo.

---

<sup>13</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT, 1982, p. 592 b.

## *A falta* – Lúcia Castello Branco

O título da obra remete à esfera da psicanálise e, naturalmente, ao *real* lacaniano: a eterna lacuna de que é vítima a mulher que, segundo a teoria lacaniana, se caracteriza pela ausência. Uma vez que não existe um significante feminino equivalente ao pênis, a mulher busca, em sua existência, camuflar essa ausência, através da busca do pênis do homem, a busca de um filho ou de um fetiche qualquer que possa dar-lhe a sensação de preencher a lacuna e extinguir a culpa que a atormenta, que a persegue, em sua trajetória existencial.

E, no texto de Lúcia, é a ausência que vai marcar toda a narrativa. Ausência não apenas da figura da mulher, mas também da figura da mãe – duplamente mulher: portadora do sexo feminino; possuidora da faculdade de gestar outro ser, carne de sua carne. É a presença da figura da mãe, insistentemente ausente que vai dominar todos os contos da primeira parte da obra. A mãe, embora ausente, se multiplica em várias outras figuras, imagens de mulher, superpondo-se mesmo à imagem da própria narratária, fundidas no mesmo plano do desejo e da culpa.

A matéria do texto aponta para a dor da perda, ou antes, para a dor da ausência da mãe, a impossibilidade de identificá-la, de apreendê-la, nem que seja nas malhas do discurso. Nesse sentido, a narrativa se tece, a partir da memória esgarçada, fiapos que resistem ao tempo, no intuito de suprir a falta a qual, no entanto, se mostra persistente: a imagem da mãe não pode ser preenchida nem na instância da escrita. Daí o texto constituir-se de um jogo que aprisiona o próprio leitor e o desnorteia – perdido que fica entre as malhas do próprio texto. A narrativa, extremamente fragmentada, provoca angústia e *stress*, nessa busca da figura materna como a própria *ego-imagem*; segundo a ótica freudiana, a busca da própria identidade feminina, a necessidade de perceber-se, através do outro, da imagem da mãe, como reflexo no espelho: busca do reconhecimento de si mesma, através do outro. No caso da narrativa em tela, a narradora busca compreender-se, a partir do entendimento da figura da própria mãe. Acaba constatando o fracasso desse empreendimento, ocorrendo a sensação de frustração e culpa sem perdão.

Uma atmosfera angustiante se instala no texto, desde os primeiros movimentos, nele persistindo até o final. Dor, hemorragia, culpa,

ausência e angústia – eis o lastro que alimenta o tecido ficcional – a mulher vista como vítima constantemente ameaçada, sem possibilidade de salvação.

Através da desconstrução, recurso recorrente em toda a narrativa, como em Bartolomeu Queirós, Lúcia vai tecendo essa rede hemorrágica :

Assim não pensava a filha porque não lhe era dado pensar num momento de tantas emoções e hemorragias.<sup>14</sup>

Foi quando então a mãe desfez o silêncio que não houve ( a mãe jamais suportou por longo tempo o silêncio).<sup>15</sup>

Desde o início, estabelece-se um suposto diálogo entre filha e mãe – diálogo do desejo – diálogo insólito, uma vez que a mãe ausente configura a persistente falta. E o medo torna-se constante:

- Eu não quis assim, mas você me obrigou. Tive que fingir, tive que trocar de nome, de profissão, de identidade. Tinha medo de você não me receber.<sup>16</sup>

Há uma simulação de diálogo, que não passa de cena de teatro, ensaiada diante do espelho. A mãe conduzindo-a para o aeroporto, para uma partida que pode ser definitiva.

Todavia, em dado momento, ocorre o retorno, possibilidade de um novo encontro, pela segunda vez, na *Clínica de Dor*, em São Paulo, a pedido da própria mãe – Teresa. Mas, na verdade, o encontro, mais uma vez, não se efetiva, fica suspenso no ar: não conseguiu chamar-lhe mãe; os cinco outros filhos de Teresa vão ao seu encontro e, com solitudes diversas, impedem-lhe a passagem, instalando-se a frustração definitiva:

Confesso que não consegui: aqueles seres, aquela velha, aquele mundo não me pertenciam. Uma antiga náusea, que sempre me acompanha quando o mal-estar vai chegando ao limite do insuportável, já começava a me fazer querer sair de lá muito depressa.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> CASTELLO BRANCO, 1997, p. 9.

<sup>15</sup> Idem. Ibidem, p. 10.

<sup>16</sup> Idem. Ibidem, p. 9.

<sup>17</sup> Idem. Ibidem, p. 72.

Na segunda parte da obra, sob o título de *As assinaladas*, segue-se uma série de outros contos, focalizando sete mulheres, sete escritoras que se transformam, através da ficcionalização intencional, em personagens da memória narrativa. Dentre elas, destacamos a figura de Clarice, com quem a narradora se identifica e, a partir do mistério do ovo, também ela se surpreende em momentos de *estranhas epifanias*, em processo de perseguição à expressão ficcional:

Apenas Clarice e seu ovo reluzem em meu coração como lembrança daquela manhã em que, pela primeira vez (e creio que para sempre), não tive fome. Hoje, finalmente (alguns séculos se passaram), graças à maldição de Clarice, já não tenho fome. E, desde então, persigo a forma irretocável.<sup>18</sup>

## O CONTRA-DISCURSO DO TEXTO LITERÁRIO

### Contexto político – cultural

A esta altura da presente reflexão, parece-nos ser não só oportuno como necessário estabelecer um entrelaçamento entre as narrativas brasileiras características da década de 90 e o contexto político-econômico-cultural da atualidade. Movidos por esse objetivo, faremos referências a algumas observações de historiadores, sociólogos e cientistas de origens diversas que colocam em enfoque este conturbado e controvertido século, sobretudo a partir do final da Segunda Guerra Mundial quando se redesenhou um novo mapa do mundo. O centro hegemônico se deslocou da Europa para os Estados Unidos da América e o sistema capitalista começou a exibir sua nova face de predominância estritamente econômica e de tendência globalizante, acarretando conseqüências cada vez mais perversas, uma vez que tem beneficiado um grupo restrito da elite nacional e internacional, em detrimento de uma maioria de povos e países periféricos cada vez mais marginalizados e empobrecidos, excluídos dos benefícios proporcionados pela revolução tecnológica.

Eric Hobsbawm, traçando uma radiografia do século que ele caracterizou como o breve século XX,<sup>19</sup> dentre outras observações,

---

<sup>18</sup> Idem. *Ibidem*, p. 85.

<sup>19</sup> HOBBSAWM, 1995, p. 13.

alerta para o perigo que pode provocar na sociedade contemporânea a tendência, cada vez mais crescente, ao apagamento do passado, seguido da instalação de um presente contínuo e duradouro, como mecanismo de extinção das diferenças, tendendo a provocar perigosa homogeneização. No capítulo inicial da obra em referência, delimita o século XX no período compreendido entre os anos de 1914 a 1991, marcado por acontecimentos que impuseram estigmas dramáticos à sociedade mundial. Caracteriza-o como o século dos violentos contrastes, das grandes tragédias e do espantoso desenvolvimento técnico-científico e aponta como traço predominante nas relações entre os povos os confrontos de caráter religioso ou ideológico, ambos de consequências marcadamente traumáticas, configurando-se, portanto, como era de incerteza e crise, de catástrofe para vários povos.

Aponta também, como fato lamentável, a perda de força por parte do Estado-nação, numa época em que considera indispensável sua intervenção, no controle da desigualdade na distribuição da riqueza no mundo e afirma que

De uma forma ou de outra, o destino da humanidade no novo milênio iria depender da restauração das autoridades públicas.<sup>20</sup>

Vê na despolitização da sociedade civil e na revolução dos meios de comunicação aliados importantes do processo político e do processo de ideologização que provoca a erosão do Estado-nação nas regiões periféricas, o qual vai gradativamente perdendo campo para entidades supranacionais de interesses restritos.

Noam Chomsky,<sup>21</sup> analisando a política externa praticada pelos Estados Unidos da América, a partir do término da Guerra Fria, chama a atenção para o fato de que o modelo empregado é o mesmo velho modelo usado anteriormente, camuflado sob o mito da *segurança nacional* e da *justa repressão*, tendo como objetivo maior a coibição das manifestações populares em suas legítimas propostas de insurgência, como base para a implantação de democracias nacionais independentes.

A chacina ocorrida no Golfo, por exemplo, considerada necessária, a fim de garantir a estabilidade e a paz mundial, a estrangulação

---

<sup>20</sup> Idem. Ibidem, p. 555.

<sup>21</sup> CHOMSKY, 1996.

econômica imposta àquela região pelo governo norteamericano e outros massacres contra quaisquer possibilidades de insurgência de povos dominados, tudo exhibe os mesmos mecanismos utilizados durante o período de vigência da Guerra Fria, não apresentando novidade, a não ser adaptações a contingências do momento.

A atuação da *Anistia Internacional*, na defesa dos direitos humanos espelhados no paradigma ocidental, bem diferente dos interesses populares locais, desvela a persistência do velho modelo, provocando como conseqüência uma onda de violência causada pelo empobrecimento e exclusão de grande parcela da sociedade, impedida de ter acesso aos privilégios tecno-científicos e à participação política.

Também o crítico e poeta mexicano Octavio Paz, em sua mais recente obra,<sup>22</sup> desenvolve reflexão sobre as questões político-econômico-sócio-culturais que caracterizam este conturbado século. Como outros cientistas políticos, alerta para a acentuada tendência ao apagamento da memória, da tradição. Aponta como eventos marcantes, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, a instalação da Guerra Fria e os transtornos e mudanças ocorridos em nações periféricas, argumentando que, mais que luta de classes, segundo previsão de Marx, o que se tem testemunhado é um embate entre nações, acarretando a exploração de países subdesenvolvidos por parte dos países desenvolvidos.

Comenta que os movimentos sociais ocorridos nos países do terceiro mundo deixaram rastro de ruínas, embora sejam considerados como reações legítimas e necessárias de povos oprimidos e culturas ultrajadas.

Diante dessa radiografia tão traumática que retrata a sociedade atual, torna-se necessário repensar um novo modelo, com base em outra concepção de desenvolvimento e bem-estar social. Nesse sentido, algumas propostas são feitas, sobretudo por intelectuais latino-americanos, no intuito de delinear um novo projeto político que viabilize o desenvolvimento e libertação de todos os povos, instaurando a igualdade, a justa distribuição das riquezas, o respeito mútuo, o primado do ser humano, enfim.

Observa-se que várias propostas são feitas, convergindo todas elas para um ponto comum: desenvolvimento da consciência crítica,

---

<sup>22</sup> PAZ, 1997.

criação de contradiscursos como alternativa ao discurso dos países hegemônicos que apresentam como única possibilidade de desenvolvimento para a humanidade o modelo capitalista em sua versão transnacionalizada. Todas igualmente se ancoram na proposta de resgatar a dimensão humana do ser, um humanismo solidário que incorpore as diferenças, e que se proponha a levar em conta as prioridades do ser humano, em função da nova realidade defrontada hoje. Um humanismo que incorpore a questão ética, implicando, pois, o respeito ao outro, a aceitação das diferenças, o sentimento de solidariedade humana.

Hugo Zemelman propõe a volta ao passado como forma de combater a tendência à homogeneização cultural, perda da subjetividade e padronização do pensamento.<sup>23</sup> Torna-se necessário resgatar culturas locais e, a partir desse vínculo, construir o próprio destino cultural e social, sendo importante, para concretizar a proposta, a adoção de novos conceitos de tecnologia, crescimento e produtividade, naturalmente diferentes do modelo padronizado do sistema capitalista, imposto ao mundo pelos países ricos em que predomina tendência à racionalidade global. Torna-se necessário que o homem se liberte de certas estruturas discursivas, de certos padrões de raciocínio, a fim de romper com a lógica e com o modelo político-econômico dominante. Enfim, urge construir contradiscursos e contraprojetos, implodindo os atuais parâmetros de ordem econômica, política, cultural e ideológica que hoje nos escravizam.

O poeta mexicano Octavio Paz, reforçando a argumentação, na esteira humanista, propõe, como possível saída para a crise atual, uma convivência civilizada, centrada na tolerância e aceitação das diferenças, dos hábitos e idéias distintos dos nossos, na conciliação das contradições, enfim. Uma filosofia política que harmonize a tradição do liberalismo e do socialismo, que aspire simultaneamente à liberdade e à igualdade. Concluindo seu pensamento, aponta uma possível ponte de conexão entre as duas tendências mencionadas, afirmando que

El puente entre ellas es la fraternidad, herencia cristiana, al menos para nosotros, hijos de Occidente.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> ZEMELMAN, 1997.

<sup>24</sup> PAZ, 1997, p. 128.

Seguindo essa linha de raciocínio, parece-nos válido afirmar que parte da ficção brasileira, produzida na década em curso, traz a marca da transgressão. Tendendo a desenvolver o filão de caráter memorialista, insere um dado fundamental que mina o discurso ideologizante, veicula uma contraproposta ao discurso que prioriza a corporação global, a ganância cada vez mais crescente de lucro, visando a ampliar o mercado consumidor, mesmo nos países onde o poder de compra é cada vez mais restrito.

Sem perder a sua marca mais preciosa – a criação artística cujo compromisso de enunciação se traduz no apuro formal, – e em meio à crescente indústria cultural que invade o mercado consumidor, as obras analisadas, com seu traço de diáspora, introduzem, no nosso entender, uma rasura que pode vir a se constituir como valioso mecanismo de reflexão, no sentido de se pensarem novos projetos de convivência no planeta que levem em conta o bem-estar de todos os povos e não apenas de uma minoria artificialmente privilegiada.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATISTA JR., Paulo Nogueira. A 'globalização' em questão. Dinheiro, *Jornal Folha de São Paulo*, 09-04-98.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.
- CAMPA, Román de la. Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso postcolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg. Vol. LXII, Julio-Diciembre, 1996, núms. 176-177.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A falta*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CHEVALIER, Jean, / GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1982.
- CHOMSKY, Noam. *Novas e velhas ordens mundiais*. Trad. Paulo Roberto Coutinho, São Paulo: Scritta, 1996.
- DUSSELL, Enrique. Modernidad, globalización y exclusión. *Contrapuntos*, México: Joaquim Mortz, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Do fetichismo*. ESB. Vol. XXI.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita, São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

- MIGNOLO, Walter D. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas. *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg. Vol. LXII, Julio-Diciembre, Nums. 176-177.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- PAZ, Octavio. *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
- SAXE-FERNANDEZ, John. La globalización: aspectos geoeconómicos y geopolíticos. *Contrapuntos*. México: Joaquin Mortiz, 1997.
- VIDAL, Hernán. Los derechos humanos, hermenéutica para la crítica literaria y los estudios culturales latinoamericanistas: informe de una experiencia. *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg. Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, nums. 176-177.
- ZEMELMAN, Hugo. Homogeneización y pérdida de la subjetividad en la globalización. *Contrapuntos*. México: Joaquin Mortiz, 1997.

# Impressões de leitura

---

Marlene Machado Zica Viana

O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida.

*Dominique Maingueneau*

O texto de Jacques Derrida que se pretende comentar intitula-se *Le Monolinguisme de l'autre*<sup>1</sup> e subintitula-se *ou la prothèse d'origine* e, já pelo título, marca-se pela originalidade. Títulos “devem sugerir, de maneira clara, o tema do texto, preparando o leitor para o que virá a seguir, permitindo fazer previsões a respeito do que se vai ler”.<sup>2</sup> Não é o que acontece em relação a *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine* que, se pouco ou nada revela, instiga, no entanto, a curiosidade do leitor que, buscando no texto a satisfação dessa curiosidade, se verá, depois plenamente elucidado e recompensado.

Compõem essa obra narrativo-dissertativa oito capítulos – sem título – e um nono – Epílogo. Assim o leitor, que não se vê orientado para a argumentação do autor por títulos e subtítulos, vai ter sua leitura dirigida pelo próprio texto.

Já de início essa leitura é conduzida pelos travessões que apontam um autor/falante e um leitor/ouvinte. Esses travessões, marcas presentes do diálogo em todo o corpo do primeiro e segundo capítulos, desaparecem no terceiro – onde somente o enunciador tem a palavra – e reaparecem no quarto, quinto e sexto capítulos, para, depois, serem omitidos no sétimo e no oitavo. Tendo o diálogo proposto pelo

---

<sup>1</sup> DERRIDA, 1966. Todas as citações, seguidas do número de páginas, referem-se a essa edição.

<sup>2</sup> SIMÕES et alii, 1997, p. 9.

autor cumprido a sua função fática, tendo conquistado, por meio dele, o seu leitor, esse autor parte para um discurso unicamente seu.

O título, dizíamos, aponta, no primeiro capítulo, para a proposição

Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne

e o que era sugerido passa a ser trabalhado, analisado e, depois, compreendido. E o subtítulo – *ou prothèse d'une origine* começa a ser elucidado com a expressão *citoyen français de surcroit*, amplifica-se no momento com a indicação de que o enunciador está *au bord* do francês, explica-se/clarifica-se quando se sabe que esse *monolingue* é cidadão francês à margem do francês. Trata-se de um indivíduo *franco-maghrebin*, que, possuidor de uma cidadania precária, ameaçada, imposta, não tem uma língua de origem, materna. Esse cidadão francês “recebe” o francês como língua de origem.

No primeiro capítulo, o autor-enunciador, um cidadão que cultiva o francês e a quem o francês torna culto, propõe ao seu interlocutor (o seu duplo? uma possível figura de leitor?), como se fosse uma espécie de enigma, um enunciado, à primeira vista paradoxal:

J'ai n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne.

E esse *monolinguisme*, continua o enunciador, habita nele, explica-o e o condena à solidão. A língua que é a sua, que o coloca no mundo, não é, entretanto, seu elemento natural. Essa língua, sombria opaca, que torna possível ao homem expressar seus sentimentos, essa língua não pode ser para ele o espaço do extravasamento do amor, do sofrimento e do choro. À margem dessa língua, ele não pode se traduzir por meio dela. Como todos os homens, vive o tempo de uma vida; como todos os homens, deseja e se esforça em expressar essa mesma vida. Mas a língua que lhe foi dada não foi e nunca será a sua e disso resulta a sua angústia, os seus sofrimentos. Como ser votado à ipseidade tormento maior é o seu por ter sido privado de uma língua que fosse sua. Esse discurso tem origem em suas próprias experiências:

Ou, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne.

Essa fala primeira, encabeçada por um travessão, dispõe-se desordenadamente no texto. As cinco primeiras frases formam uma mesma unidade de sentido, articulam-se entre si e, no entanto, estão

especialmente separadas – apresentam-se em diferentes parágrafos. Trata-se, como se pode deduzir, de um uso não-canônico do parágrafo. Mas essa montagem – essa configuração – traduz o potencial ideativo da des/paragrafação. O despedaçamento do texto em frases curtas, sincopadas, espelha a dificuldade que tem o autor de se explicar, de fazer notar o seu enigma. Embora querendo/não-querendo, o paradoxo, o paradoxal enigma, materializa-se. Um primeiro elemento suspensivo:

Et qui citoyen français de surcroit. (p. 13)

Por que “além disso cidadão francês”? Que sentido(s) mais alto(s) ofereceria essa expressão?<sup>3</sup>

E o campo textual vai aos poucos delineando a personalidade apaixonada do autor que, parece, já sabe que, entre a sua posição e a do seu interlocutor, haverá uma distância. Ciente disso – e porque ele precisa disso – esse autor abre caminho para a réplica, para o comentário.

Esse discurso inicial, o autor-enunciador o opera marcando com o “eu” o seu papel de sujeito que fala, fazendo uso de travessão numa indicação de que se travará, nesse primeiro capítulo, um diálogo. Indicação única, pois não há a presença de um verbo *dicendi*.

À fala inicial segue-se a do interlocutor, cuja presença tinha sido marcada, anteriormente, por meio de *toi*. Esse interlocutor tem papel ativo na enunciação – porque se inscreve no discurso do enunciador, com o qual ele debate – e, numa certa medida, “alimenta” o discurso do locutor. O receptor da mensagem deixa claro o seu espanto diante da singularidade que está traduzida na fala inicial.

Essa fala traz sinais explícitos da não-solidariedade entre os discursos: à paragrafação tumultuada do autor opõe-se um texto compacto num só parágrafo, no qual se expressa a voz da razão, uma voz segura, ponderada, que refuta num discurso metalingüístico a paradoxal proposta. O receptor, glosando-se, demonstra a ilogicidade do que lhe é apresentado e pergunta:

Comment pourrait-on avoir une langue qui ne soit la sienne? et surtout si on prétend, tu y insistes, n'en avoir qu'une, une seule, toute seule? (p. 15)

---

<sup>3</sup> Assim no fechar-se com o grupo, sonso, no se iludir, ele enigmava. (ROSA. *Primeiras estórias*, p.10)

Note-se que o receptor se dirige inicialmente ao enunciador, dando-lhe, agora, o papel de alocutário, tornando-se assim um co-enunciador. Em seguida, jogando estilisticamente com o morfema *on*, peculiar à língua francesa,<sup>4</sup> ele desloca o sujeito.

(Eu) tenho somente uma língua...

Como se pode ter uma língua que não é a sua? (*on* = se = nós = eles, elas = os homens em geral = a gente). Mudança de forma pronominal que traduz, da maneira mais contundente, o paradoxo, pois nessa antinomia podem estar incluídos todos os seres humanos em geral. Note-se que, em outros momentos, o segundo interlocutor acentua a indeterminação:

(...) (à qui parlons-nous, d'ailleurs, pour qui? et nous traduira-t-on jamais?)

Embora não haja a mudança do referente, o *on* traz a idéia de que o homem quer se expressar, quer se traduzir, mas talvez esse seja um desejo inalcançável.

Novo travessão. Volta o autor-enunciador. Num tom crítico, desqualifica o discurso do receptor e, ao mesmo tempo, o seu estilo teórico-metalingüístico. Esse discurso metalingüístico criticado será, aliás, incorporado pelo autor-enunciador, já que, antes explicitado por itálico, aparecerá depois entre aspas.

A ironia acirra a discussão. O parágrafo se inicia pela palavra *Halte* que, embora não seguida de ponto de exclamação, traduz a dramaticidade do jogo do autor-enunciador. Nesse parágrafo, misturam-se as diferentes vozes – misturam-se as vozes dos dois interlocutores. Nele o uso do travessão não delimita as falas. O autor toma a palavra, excede-se em ironias – *certains<sup>5</sup> théoriciens allemands ou anglo-américains ont cru trouver là un stratégie imparable<sup>6</sup>*. Ofendido, sentindo-se injuriado, o receptor retruca, e se inflama, e, inflamando-se, inflama o adversário. A voz da razão se perturba e se toma da paixão da outra voz – e de tal modo que não se percebem

---

<sup>4</sup> “Dizem” os estudiosos: “*on*” é partícula peculiar à língua francesa. Diacronicamente ou sincronicamente, tese de “muito pensar”, poder-se-ia dizer.

<sup>5</sup> Num preconceito bem francês – crítica francesa ao estrangeiro.

<sup>6</sup> *Imparable*, trata-se de um neologismo. Outro exemplo, interessantíssimo aliás: *impossible*.

com nitidez as vozes. Esse jogo de emoção, o discurso o deixa transparente, explicita-o, elas se tornam observáveis nele pela presença do *vous*. Não se trata aqui de uma forma de polidez, mas de colocar distância entre os interlocutores. Usando o *primeirou vous*, o enunciador se distancia do interlocutor; sentindo nele um opositor, marca desse modo o distanciamento, a exclusão. O receptor, por sua vez, aceita o jogo do enunciador. Essa alternância *tu/vous* produz um efeito interessante, mas dificulta a entrada no jogo discursivo. Talvez seja esse o propósito do autor.<sup>7</sup>

E sinta-se a ironia:

Si vous continuez, on vous mettra dans un département de rhétorique ou de littérature. (p.18)

(...) on vous enfermerait dans le département de sophistique, car, en vérité... (idem)

*Quem vai para onde?*

E o primeiro capítulo termina com digressões do autor que se confessa impossibilitado em continuar o debate, provocado que foi pela terminologia retórica da lingüística. Ainda como parágrafos. Depois de os adversários recuperarem a *haleine*, a provocação do receptor que exige do autor uma *demonstratio* lógica para a declaração que ele fizera de público.

Sabe-se que tudo tem uma causa. E no texto em questão fica já definida uma primeira motivação para a escritura do autor: ele, que já respondera a objeções, promete responder a essa “contradição performativa”, que, dessa vez, se configura plenamente ilógica.

Pretendendo demonstrar o afirmado, o enunciador lança mão, no segundo capítulo, de duas proposições que, em si mesmo contraditórias<sup>8</sup> e contraditórias entre si, são, pois, duplamente contraditórias.

1. On ne parle jamais qu’une seule langue.

2. On ne parle jamais une seule langue. (p. 21)

A segunda proposição, diz ele, corre paralela àquela de Khatibi: não há *a* língua. Há, sim, uma bi-língua – fala e escritura – divisão

---

<sup>7</sup> No nosso/meu caso – um leitor estrangeiro – a dificuldade cresce.

<sup>8</sup> No original, neologismo *impossibles*: im/possibles; impossibles [com]. Note-se o jogo da dupla prefixação.

ativa, que ativa/motiva e “nos” coloca à procura da história e da filiação. A escritura se destina à anamnésia, que se chama memória. Nesse jogo da anamnésia, promete o autor esquecer o discurso incoerente que lhe foi imputado. Nesse discurso novo, faz valer o recurso da retórica, porque, encontrando o que dizer – *inventio* –, ele vai colocar os elementos encontrados numa ordem razoável – *dispositio*.

Nesse jogo da anamnésia, ele vai lembrar, e, lembrando, lembrar-se a si mesmo. Essa antinomia, é possível prová-la com sua própria experiência, quer dizer, com sua própria história. Concordando com essa postulação, que tem seu algo de loucura, ele pondera:

(...) j'ai toujours soupçonné la loi, comme la langue, d'être folle, en tout cas l'unique lieu et la première condition de la folie.<sup>9</sup> (p. 25)

Já agora podemos situar os enunciados do primeiro e segundo capítulos como produto escrito de um momento específico – um colóquio organizado por Édouard Glissant e David Wills, no mês de abril de 1992 – de 22 a 25 mais especificamente, na Universidade do Estado da Louisiana (Baton Rouge/Estados Unidos). Desse colóquio participaram francófonos de muitas nações. Participaram dele, também, ironiza o autor, os problemas de identidade. Jogando com palavras e buscando-lhes a significação – o que é ser *franco-maghrébin*, quem é o mais *franco-maghrébin*, o que é ser *franco-maghrébin* por excelência – o autor nos leva a um determinado espaço – ao Magrebe e à história do relacionamento “histórico” dessa região com a França – e a uma determinada situação da política colonial perpassada por protestos e gritos de cólera.

O autor-enunciador, no terceiro capítulo, declara-se, sem querer ofender A. Khatibi, o mais *franco-maghrébin*, talvez o único *franco-maghrébin* presente ao colóquio. Declaração que se sustenta por ele não poder ser enquadrado nas três possíveis categorias de francófonos: ele é, ao mesmo tempo que cidadão magrebiano, francês, cidadão francês por nascimento. Para ele ser francês magrebiano – *franco-maghrébin* – não significa riqueza da identidade, mas “perturbação” de identidade, expressão que tem conotações psicopatológicas e sociopatológicas. A sua cidadania foi obtida e perdida no curso/ percurso de sua vida e, assim, ela é precária, recente, ameaçada. Perda da cidadania foi o que ocorreu a ele e a um conjunto

---

<sup>9</sup> O mesmo processo se dá em ROSA. Soroco, sua mãe, sua filha. In: *Primeiras estórias*, p.16.

étnico e religioso de milhares de pessoas, usurpação de cidadania efetuada por um Estado numa decisão unilateral dessa usurpação, sem que o grupo que dela ficou privado tivesse consciência.

Não se trata, diz o autor, de um processo natural. Porque não é natural que cidadania surja, assim, na artificialidade de uma lei que conferiu a cidadania francesa aos judeus argelinos, em 1870, e que a confiscou numa situação política artificial – a chamada ocupação nazista. Inclusão e exclusão não-naturais, que deixariam marcada no assujeitado a sua afiliação em relação a uma determinada língua, à posse de uma determinada língua.

Essa ablação de cidadania não encontra exemplos em outros estados-nações modernos e, já se disse, atingiu, ao mesmo tempo, dezenas de milhares de pessoas. O decreto Crémieux de 24 de outubro de 1870 conferia cidadania aos judeus da Argélia; em outubro de 1940, sob a Ocupação – uma chamada Ocupação – porque a Argélia na verdade nunca foi ocupada, o Estado francês, legalmente constituído:

(...) à la suite de l'acte parlementaire (...) cet État refusait l'identité française, la reprenant plutôt à ceux dont la mémoire collective continuait à se rappeler ou venait à peine d'oublier qu'elle leur avait prêté la vieille et n'avait pas manqué de donner lieu moins d'un demi-siècle plus tôt (1898) à de meurtrières persécutions et à des commencements de 'pogroms'. (p.37)

Isso não impediu, entretanto, que em duas gerações ocorresse uma assimilação profunda, rápida, zelosa, espetacular.

Terminando o capítulo, o autor indaga: esse *trouble* de identidade favorece ou inibe a anamnésia? Ela aguça o desejo da memória ou *desespère* o fantasma genealógico? Ela reprime, faz recuar ou libera? Propondo que tudo poderia ocorrer ao mesmo tempo, o autor diz que é outra a versão da contradição que leva à loucura e à perda da respiração.

Do quarto, quinto e sexto capítulos levantamos aqueles dados que julgamos mais importantes, mais significativos e – por que não dizer – mais identificáveis, mais facilmente identificáveis, por apresentarem particular complexidade.

No quarto capítulo, o autor afirma que uma identidade não é jamais dada, recebida, conseguida, ela sofre o processo interminável

da identificação, que é assegurada pela língua e na língua. É, portanto, necessário saber em que língua *eu* se diz, *eu* me digo. Constituir-se-ia um *eu*, não fosse a perturbação/confusão da identidade que impede mesmo a constituição do *eu*, a formação do *dizer-eu*.

Aqui o autor se refere indiretamente ao seu caso, à experiência vivida por ele.

Il se serait alors *formé* ce *je*, dans le site d'une situation introuvable, renvoyant toujours ailleurs, à autre chose, à autre chose, à une autre langue, à l'autre en général. Il se serait *situé* dans une expérience insituable de la *langue*, de la langue au sens large, donc, de ce mot. (p. 55)

Essa situação, que é a sua, improvável, mas familiar, é a situação de um homem perdido em sua própria língua, principalmente neste século em que línguas vêm desaparecendo às centenas e, ao mesmo tempo, outra língua dos dominantes – a língua dos senhores – deve ser aprendida. Na terra dos homens, ecoa o autor, para viver/sobreviver esses homens devem perder seu idioma e aprender a língua do capital e das máquinas.

Em seguida, o enunciador toca na ferida:

Ce que je dis, celui que je dis, ce je dont je parle en un mot, c'est quelqu'un, je m'en souviens à peu près, à qui l'accès à toute langue non française de l'Algérie (l'arabe dialectal ou littéraire, berbère etc.) a été *interdit*. Mais ce même *je* est aussi quelqu'un à qui l'accès au français, d'une autre manière, apparemment détournée et perverse, a aussi été *interdit*. (p. 57)

Não foi explicitado o “sujeito”, mas a situação mesma o explicita. Nessa situação, o sujeito do duplo interdito se vê provocado pelo mesmo e suas lembranças vêm à tona. A interdição, explica o autor, não era lei, não foi decretada. Não era ilegal nem crime o estudo do árabe, ou do berbere, ou do hebreu. Essa interdição era pacífica, maquiavélica – tudo era permitido, mas nada era encorajado.

O duplo interdito impossibilitava caminhos aos magrebianos. Possibilidade única, único recurso: o francês que para ele – o autor velado até então como sujeito – *desvela-se*. O francês, a escritura do francês, se lhe tornou uma obsessão, um desejo de apropriação amante e desesperada, uma necessidade de fazer a língua pagar pelo interdito.

Terminando o capítulo, o autor coloca/se coloca uma verdade: a sua língua materna é o francês; somente o francês é sua língua materna. Mas ele mesmo se sente impossibilitado em dizer “minha língua materna”. Que os outros digam isso, não ele. E ele se interroga se esses outros sabem o que dizem, se eles sabem do que falam. Depois de uma exposição apaixonada, de um lamento pela inexistência – para ele – de uma língua materna, a ironia:

Surtout quand ils célèbrent si légèrement ‘la fraternité’, c’est au fond le même problème, les frères, la langue maternelle, etc. (p. 61)

O seu amigo Khatibi, afirma o autor no sexto capítulo, é um desses outros antes mencionados: ele fala de sua língua materna, e fala de sua língua materna nessa outra língua, o francês. A sua história – a história de um *bi-langue* – é outra, não a sua história. Khatibi pode evocar uma língua de origem e, sem a menor perturbação, pode dizer “minha” língua materna. A sua história, a história do autor de *Le monolinguisme*, é outra, pois a sua mãe não falava – como ele não falou – uma língua plenamente maternal.

Em seguida, o autor-enunciador vai – como ele mesmo diz – tentar uma explanação: primeiramente, o *interdito*.

O sistema pedagógico francês resultante de posturas coloniais, refletindo as barreiras sociais, os racismos, é a própria imagem da xenofobia. O árabe desaparece como língua oficial e cotidiana; à escola cabe, então, ensinar a língua árabe como língua estrangeira, que visava, em última instância, à segregação. A língua latina era obrigatória; a língua árabe, facultativa, como também o inglês, o espanhol, o alemão – irrisão.

A política lingüística do senhor, do colonizador – restritiva e castradora – criou “despossuídos” de língua. Aos indígenas, não lhes interessava o estudo do árabe; aos pequenos colonos franceses da Argélia – filhos de colonos – interessava-lhes, sim, necessariamente, o estudo do árabe. Essa cruel estrutura política colonial interdutora fez dos colonizados mártires. Assim se explica o *ecce homo* do autor:

Le monolinguisme de l’autre, ce serait d’abord cette souveraineté, cette loi venue d’ailleurs, sans doute, mais aussi et d’abord la langue même de la loi. Et la loi comme langue. (p. 69)

Por caminhos difíceis e complicados, cruzados e entrecruzados, às vezes desconexos para um leitor estrangeiro – como é meu caso, o tecido/o tecer o texto, a tessitura do texto – e do seu enigma – vai se tornando mais palpável/legível/compreensível.

Então, vejamos: eu tenho uma língua e essa língua não é a minha (a minha língua, a minha língua materna, essa me foi confiscada; a minha língua, eu a recebi por decreto); eu tenho somente uma língua (a “minha” língua é a língua do poder, ela representa a hegemonia do homogêneo) eu sou *monolingue*. Eu me traduzo com a língua que me foi assinalada, e ela tem tão somente uma face, ela apaga as dobras, ela destrói dialetanismos, ela se erige numa só língua, ela acolhe um só estatuto, o estatuto da norma, da lei.

Esse interdito – essa proibição – dá lugar a uma fascinação: a fascinação por aquilo que é subtraído, do que se tornou o interdito.

Em *segundo lugar*, a língua interditada.

Suprimida a língua materna, outra língua passa a ocupar o seu espaço: o francês. Mas essa língua francesa, dita língua materna, tem sua origem, suas regras, suas normas situadas em outro lugar. Da Metrópole, da França, – *pays de rève, donc à distance inobjectivable* – vinha – como vinham outras “coisas” – do lado de lá, do outro lado do abismo do estrangeiro, enfim chegaram

(...) les paradigmes de la distinction, de la correction, de l'élégance, de la langue littéraire ou oratoire. La langue de la Métropole était la langue maternelle. (p. 73)

Seria análoga a situação do pequeno provençal ou do pequeno bretão em relação à língua francesa? Não, a Argélia era um outro lugar, um outro espaço, era o *là-bas, l'éloignement de l'être ailleurs*. Entre Paris e as províncias não há o mar; entre a Argélia e a França, o mar, um abismo abissal. E o país Argélia – com sua capital Alger – não representava uma comunidade, não era uma comunidade autêntica, era uma figura não-explicada de uma política geográfico-social que segregava os magrebianos e os fazia segregar.

No sétimo capítulo, o autor-enunciador conta a sua história, dá o seu próprio testemunho. Estimulado pelo receptor-ouvinte, ele trilha o curso/percurso de sua biografia. A sua vida está na sua escritura. Por meio dessa escritura, percebe-se que ele traz informações sobre o

seu passado e, trazendo-as, capta e atualiza impressões desse passado. É nesse capítulo que sabemos por que o livro foi escrito. Tudo tem sua causa.

O autor rememora, coloca-se no espaço de suas raízes, coloca-se na “*khâne*” do liceu, “espremido” entre o modelo literário desse liceu e a língua falada do espaço não-escolar. Como já se disse anteriormente, o aparelho escolar torna-se aparelho de ideologia do Estado e lhe impõe o Um da língua, que se sustenta no modelo de um *corpus* de obras da literatura.

Entre o seu país, a Argélia, e o outro país, a França, o mar, abismo que ele atravessou aos dezenove anos – se é verdade que ele o tenha atravessado –, espaço simbólico de distanciamento lingüístico e cultural.

No liceu, entidade à qual cabe o importantíssimo papel de manter a coesão de um grupo, promove-se a aquisição da memória da história francesa, doutrina-se através dessa história, substitui-se uma memória coletiva que se perdeu, que é passado. Enfim põe-se em jogo a memória coletiva, porque isso se faz mister na luta pelo poder. Também a geografia “do outro lado” é imposta aos alunos. A paisagem francesa e a argelina são dois mundos descontínuos, em nada se assemelham. Da história e da geografia do seu país nada era revelado. No entanto, um amor é aqui confessado pelo autor – o amor pela literatura francesa. Para se apossar dessa fonte – que o privou de sua cultura – foi-lhe necessário perder o seu acento; ideal não realizado porque o seu acento francês argelino ele não o perdeu, confessa. Mas esse mesmo acento – transparente na oralidade – não está inscrito em suas publicações.

Acentos, confessa, também são incompatíveis com a dignidade da palavra pública. Falar baixo, falar sem entonação era difícil para ele como *pied-noir*. Cometer um delito de língua/na língua o fez sofrer, pois o gosto hiperbólico pela pureza que lhe foi incutido na escola nele encontrou terreno favorável. Trata-se de uma exigência inflexível que negligencia o estilo para

(...) se plier a une règle plus secrète, pour écouter le murmure impérieux d'un ordre dont quelqu'un en moi se flatte de comprendre, même dans ses situations où il serait tout seul à le faire, en tête-à-tête avec l'idiome, la visée dernière. (p. 79)

Gosto da pureza de uma língua que, entretanto, não é pura. Gosto contraído não só na sua “*khâne*” mas em todas as escolas de seu percurso de estudante.

E a vida se precipita, a Argélia se torna a capital literária da França. Efervescência cultural. E o autor foi “pescado” pela literatura e filosofia francesas. Inicia-se, a partir desse momento, o sonho de

(...) peut-être lui faire arriver quelque chose à cette langue (...) en lui faisant arriver, donc, quelque chose de si intérieur qu'elle ne fût même en position de protester. (p. 85)

Em sua *nostalgérie*,<sup>10</sup> o sonho continua.

Essa *nostalgérie*, saudade da pátria, faz vir à sua mente de judeu indígena a sua não-identificação com os cristãos, com os árabes e berberes, estrangeiro ele mesmo à cultura judia. Incultura total, diz o autor, incultura radical, que o torna ente sem espaço, sem origem, sem possibilidade de – porque não tem raízes, de se enraizar – poderíamos dizer.

Como tantos outros, ele não foi capaz de resistir à expropriação colonial. Não pôde nem mesmo dar sentido “às palavras da tribo”, porque não há comunidade. É de se entender que o expropriador – o colono francês – na luta de força pelo poder, tornando-se o *maître*, apossou-se da memória do povo magrebiano e promoveu o esquecimento de uma memória anterior.

A causa de sua lamentação, de sua mágoa é essa memória *handicapée*, que torna o judaísmo um ritual de signos exteriores, contaminados de símbolos católicos. Não havia uma comunidade lingüística judia, uma proteção, uma proteção de *chez soi*. Havia, sim, uma comunidade desintegrada, três vezes dissociada por “interditos”: dissociada da língua e da cultura magrebiana, dissociada, também, da língua e da cultura francesa e, finalmente, dissociada da memória judia, da história e da língua que seriam suas.

O autor confessa, com paixão, que ele habita o francês, que se sente condenado fora do francês. Ele não poderia “habitar” uma outra língua. Uma impossibilidade para ele, pois a língua que ele fala, que ele fala de maneira ciumenta e idiomática, não é a sua língua. E, tendo mais uma vez, confessado a sua “paixão”, indaga:

---

<sup>10</sup> *Nostalgérie* é uma palavra-valise, amálgama das palavras *nostalgie* e *Algérie*, provocada pela coincidência sonora de uma sílaba. Criação arbitrária, um neologismo.

Comment croire qu'elle reste encore muette pour lui qui l'habite et qui'elle habite au plus proche, qu'elle demeure *lointaine, hétérogène*, inhabitable et déserte? Déserte comme un désert dans lequel il faut pousser, faire pousser, construire, projeter jusqu'à l'idée d'une route et la trace d'un retour, *une autre langue encore?* (p. 109)

Chegamos agora ao oitavo capítulo. De início, o autor declara que um determinado vocabulário – *verité, aliénation, appropriation, habitation, chez-soi, ipseité, place du sujet* – vocabulário problemático na sua não-neutralidade – deixa traços de uma metafísica por meio dessa língua do outro, desse *monolinguisme de l'autre*. Embora des-constitutivista, a sua escritura está, inapelavelmente, vinculada ao corpo dessa língua – sua única língua –, está vinculada àquilo que ela traz em si mesma e a uma determinada tradição filosófica.

A ruptura com a tradição, o desenraizamento, a inacessibilidade das histórias, a amnésia e o “indeciframento”<sup>11</sup> provocam a pulsão genealógica, o desejo do idioma, o movimento compulsivo em direção à anamnésia, o amor destruidor do interdito. A ausência de um modelo permanente de identificação resulta em um estar à margem que, levando à dissolução, significa a possibilidade ou de uma amnésia absoluta, ou de amnésia integrativa ou de uma hiperamnésia, ou seja, exaltação da memória, que se serve de traços – de escritura, de língua, de experiência. Trata-se, diz o autor, de uma anamnésia que ultrapassa a simples reconstituição de um passado disponível.

Essa anamnésia, que deveria levá-lo às duas proposições iniciais, direciona-o em um outra confissão, aquela esboçada na *Circunfession*.

Insistindo na temática de seu texto – *le monolinguisme de l'autre* –, Derrida afirma que o *monolingue* de que ele trata fala uma língua da qual ele é privado, língua que, não sendo sua, impossibilitou-lhe o acesso a toda outra língua. Assim, esse *monolingue*, de certa maneira afásico, é atirado numa tradução absoluta, tradução sem língua de partida, tradução que leva tão somente a línguas de chegada,

(...) langues qui, singulière aventure, n'arrivent pas à arriver, dès lors qu'elles ne savent plus où elles partent à partir de quoi elles partent et quel est le sens de leur trajet. Des langues sans itinéraires, et surtout autoroute de je ne sais qu'elle information. (p. 118)

---

<sup>11</sup> Neologismo francês. Foi traduzida a palavra, que não está dicionarizada.

Depois de analisar essa primeira situação – que é, repita-se, a daqueles aos quais faltou um modelo de identificação – o autor se refere a uma outra situação: a dos franco-magrebianos, que tiveram – eles sim – acesso a uma língua dita materna. O escritor árabe de língua francesa, embora “não possuindo” sua língua materna porque ele não a escreve, ainda assim ele a “possui” como fala, o que não é o caso do judeu da Argélia.

Essa situação excepcional – a dos despossuídos de uma língua materna – reflete uma espécie de alienação de origem, que institui toda língua em língua do outro: *l'impossible propriété d'une langue*. Tal circunstância permite *re-politiser l'enjeu*, permite que os fenômenos históricos de apropriação sejam analisados e tratados politicamente, evitando-se, de modo particular, a reconstituição de agressões nacionalistas ou a homo-hegemonia monoculturalista.

Como não existe o primeiro tempo de uma língua de origem, é preciso inventá-lo, é preciso escrevê-lo no interior das línguas. No caso específico do autor, a língua dada foi o francês; é nessa língua, dentro dessa língua, que ele “chamou” a escritura. Um bem ou um mal?

Par définition, je ne sais plus dire, je n'ai jamais pu dire: c'est un bien ou un mal. Ce fut ainsi. À demeure. (p. 122)

Na verdade, as palavras que seguem confessam, ainda que de maneira perturbadora, uma certa facilidade, uma certa propensão a abençoar o “seu” destino – o francês, embora esse lugar no interior do francês

(...) il n'a pas pu ne pas inscrire (...) un dehors absolu, une zone hors la loi, l'enclave clivée d'une référence à peine audible ou lisible à cette *toute autre* avant-première langue, à ce degré *zero-moins-un* de l'écriture qui laisse sa marque fantasmatique dans ladite monolangue. (p. 123)

Prosseguindo nas suas considerações, Derrida assevera que não existe uma língua. E, ainda que o falante tenha somente uma língua, esse *monolinguisme* não fez *un avec lui même*.

Claro, adverte o autor, cada língua é, na visão do lingüista clássico, um sistema cuja unidade pode ser sempre reconstituída, pois essa língua é acessível a deformações, a transformações, à expropriação, à anomia, à anomalia, à desregularização. Outra é a condição da *monolangue* – aquela que se tem sem se ter –: o gesto/escritura

sonha deixar nela marcas que lembram esta outra língua, o grau zero-menos-um, em suma, da memória.

Esse gesto/escritura é movimento de amor e de agressão, tenta dar à língua dada – no caso, o francês –, o que ela não tem e o que ele não tem.

Se – supõe o autor – ele pretender escrever uma anamnésia que lhe permita uma identificação, isso só lhe será possível se tomar um caminho diferente, se se evadir, se inventar uma outra língua para não se deixar reapropriar<sup>12</sup> nas normas, no corpo, na lei da língua dada. Em uma palavra: a improvisação de qualquer “inauguralidade”<sup>13</sup> é, sem dúvida, o impossível mesmo. Como a reapropriação sempre acontece, como

(...) elle demeure inévitable, l'aporie engage une langue impossible, illisible, irrecevable, Une traduction intraduisible. (p. 125)

um novo idioma que produz resultados na língua dada.

Embora confirme ter muitas vezes usado a expressão *la langue donnée*, referindo-se a uma *monolangue* disponível, no seu caso o francês, Derrida, ainda uma vez desconstruindo (e por isso se torna necessário que ele seja citado) diz que

(...) il n'y a pas de langue donnée, ou plutôt, il y a de la langue, il y a donation de la langue (es gibt die Sprache), mais une langue n'est. Pas donnée. Appelée elle appelle, comme l'hospitalité de l'hôte avant même toute invitation. Enjoignant, elle reste à être donnée, elle ne demeure qu'à cette condition: rester encore à être donnée. (p. 125)

Voltando àquelas palavras a que retorna incessantemente, digamos assim a seu “refrão” – *ou n'a jamais qu'une seule langue*, ele propõe que essa proposição diga algo mais. E prossegue...

Constata-se que há indivíduos competentes em mais de uma língua. Alguns escrevem mesmo em diversas línguas. Essa versatilidade não seria expressão do desejo de um idioma absoluto, busca de uma língua nova, de um poema que ontem era inaudível?

E o autor se re/desvela declarando: quando falo ou escrevo, há, nessa fala ou nessa escritura, uma promessa, promessa dissociada

---

<sup>12</sup> Palavra não-dicionarizada em português. Neologismo também em francês.

<sup>13</sup> Neologismo em português.

dos valores volitivos que a razão geralmente lhe atribui; promessa, que, não sendo um *speech act* performativo como outros, anuncia uma língua vindoura. É o performativo “é preciso que haja uma língua” (a partir da qual se deduz que ela não existe) “e prometo uma língua” que chama toda palavra.

.....  
.....<sup>14</sup>

A promessa, a que se refere Derrida, ameaçadora, mas, ao mesmo tempo, prometedora, não traz nem não traz algum conteúdo messiânico ou escatológico. Mas, mesmo não havendo conteúdo determinado nessa promessa do outro e na língua do outro,

(...) cela n'en rend pas moins irrécusable l'ouverture de la parole par quelque chose qui ressemble au messianisme, à la sotériologie ou à l'eschatologie. (...) À moins que, peut-être, cela ne soit justement le messianisme, cette promesse originaire et sans contenu propre. (p. 128)

Finalizando o oitavo capítulo do seu *Le Monolinguisme de l'Autre*, o autor volta ao primeiro capítulo, e aos outros capítulos em que, trabalhando a matriz temática, ponderou que é ameaça de hegemonia colonial o *monolinguisme de l'autre*. Mas, sublinha Derrida, não importando a necessidade ou legitimidade de todas as emancipações, o que nele permanece *indépassable*<sup>15</sup> é simplesmente

(...) le 'il y a de la langue', un il y a de la langue qui n'existe pas, à savoir qu'il n'y a pas de métalangage et que toujours 'une' langue sera appelée à parler de 'la' langue – 'parce que' celle-ci n'existe pas. (p. 129)

## Tradução do epílogo

Ainda uma palavra para epilogar um pouco. O que aqui se esboça não é, absolutamente, o começo de um projeto de autobiografia ou de anamnésia, não é de maneira alguma um tímido ensaio de *Bildungsroman*<sup>16</sup> intelectual. Mais que a exposição de mim mesmo,

---

<sup>14</sup> O pontilhado significa o lido quase/não/legível...

<sup>15</sup> *Indépassable*: palavra não-traduzida, *qu'on ne peut dépasser*. Introduzido em 1933, formado a partir de *dépasser*, e não a partir de *depassable*, elemento que não consta do Robert.

<sup>16</sup> *Bildungsroman*: elaboração de romance.

este esboço seria a análise daquilo que para mim representou obstáculo a essa auto-exposição. Daquilo que me terá, então, exposto a esse obstáculo e me tem colocado contra ele. Esse grave acidente de circulação no qual eu não paro de pensar.

Na verdade, tudo o que, diga-se, me tem interessado há muito tempo como escritura, traço, desconstrução do falocentrismo<sup>17</sup> e da metafísica ocidental (a qual, ainda que se tenha repetido à saciedade, jamais identifiquei como uma única coisa homogênea, e controlada por seu artigo definido e singular, eu tantas vezes disse o contrário e tão explicitamente! tudo isso foi precedido dessa estranha referência a um “*ailleurs*”, cujo espaço e língua me eram desconhecidos e interditados, como se eu tentasse “traduzir” na única língua e na única cultura franco-ocidental de que disponho, língua em que fui jogado a partir do nascimento, uma possibilidade inacessível para mim mesmo, como se tentasse traduzir na minha *monolangu*e uma palavra que eu ainda não conhecia, como se eu ainda tecesse algum véu pelo avesso, o que aliás muitos tecelões fazem, e como se os pontos de passagens necessárias desse tecer no avesso fossem lugares de transcendência, um *ailleurs* absoluto na visão da filosofia ocidental greco-latino-cristã, mas ainda nela (*epekeina tes ousias*,<sup>18</sup> e mais além – khôra<sup>19</sup> – a théologie negativa, mestre Eckhart e, mais além, Freud, e mais além um certo Heidegger, Artaud, Lévinas, Blanchot e alguns outros ainda.)

Na verdade, eu não saberia tomar conhecimento disso a partir da situação individual que eu acabo de descrever tão esquematicamente. Isso não pode ser explicado a partir de um trajeto individual, o trajeto de um jovem judeu-franco-magrebiano de uma certa geração. Os caminhos e as estratégias que tive de seguir neste trabalho e nesta paixão obedecem também a estruturas e por isso as marcas interiores próprias à cultura greco-latino-cristão-gótica na qual o meu *monolinguisme* me enclausura para todo o sempre; era preciso levar em conta essa “cultura” para nela traduzir, atrair, seduzir, o “*ailleurs*” em direção ao qual eu mesmo, anteriormente, era<sup>20</sup> levado, isto é, o “*ailleurs*” de todo esse outro com o qual eu tive de proteger, para me proteger, mas também para me proteger dele, uma

---

<sup>17</sup> No texto de Derrida: *phallogocentrisme*. Palavra não-dicionarizada (Aurélio).

<sup>18</sup> *Epekeina tes ousias*: além da substância.

<sup>19</sup> Khôra: espaço.

<sup>20</sup> No texto: *ex-porter*, com hífen, reforçando o sentido do elemento afixo.

espécie de ligação sem ligação, um protegendo do outro, na espera sem horizonte de uma língua que sabe tão somente se fazer esperar.

Isso é tudo o que ela – a língua – sabe fazer, fazer-se esperar e isso é tudo o que sei a seu respeito. Ainda hoje e, sem dúvida, sempre.

Todas as línguas da chamada metafísica ocidental, porque há nela mais de uma, e até os léxicos proliferantes da desconstrução, todas e todos pertencem, por quase a tatuagem de seu corpo, a essa doação com a qual assim é preciso se explicar.

Uma genealogia judeu-franco-magrebiana não esclarece tudo. Longe disso. Mas poderia eu explicar alguma coisa sem ela? Não, nada, nada do que me ocupa, me engaja, me coloca em movimento ou em comunicação, nada que, às vezes, me chama através do tempo silencioso das comunicações interrompidas, nada também que me isola em uma espécie de isolamento quase involuntário, um deserto que, às vezes, eu mesmo tenho a ilusão de cultivar, de percorrer como um deserto, dando-me belas e boas razões – o pouco de gosto mas também a “ética”, a “política” – quando um lugar de refém me foi reservado – uma intimação anterior a mim mesmo.

O milagre da tradução não tem lugar todos os dias, há, às vezes, deserto na travessia do deserto. E talvez é isso o que, no confinamento da cultura parisiense, sem dúvida, mas já na mediatização<sup>21</sup> ocidental em curso no “espaço público”, chama-se hoje, frequentemente, a ilegibilidade.

Quais são pois as chances da legibilidade num discurso sobre o ilegível? Pois que aquilo que você acabou de ouvir não sei se será inteligível. Nem onde, nem quando, nem para quem. A que ponto. Eu acabo, talvez, de fazer uma demonstração, isso não é seguro, mas não sei mais em que língua ouvi essa palavra. Sem acento, a demonstração não é uma argumentação lógica que impõe uma conclusão, é, de início, um acontecimento político, uma manifestação na rua (eu disse, agora mesmo, como eu desço à rua todas as manhãs, jamais no caminho, mas na rua), um trajeto, um ato, um chamado, uma exigência. Ainda uma cena. Acabo de fazer uma cena. Também em francês, com um acento, a demonstração pode ser antes de mais nada um gesto, um movimento de corpo, o ato de uma manifestação. Sim, uma cena. Sem teatro, mas uma cena de rua. Supondo-se que ela possa ter interesse para quem quer que seja, sobre isso tenho dúvidas, isso

---

<sup>21</sup> Palavra não-dicionarizada (V. Aurélio)

seria na medida em que ela, essa cena, me trai, na medida em que você ouse, desde uma escrita da qual não tenho idéia, o que eu quis dizer nem ensinar nem fazer saber, em bom francês.

– Você me promete assim um discurso sobre os segredos ainda legíveis de ilegibilidade? Ele encontrará alguém para ouvi-lo ainda?

– Isso, pareceria para mim, há muito, muito tempo, com outras palavras, com um assustador jogo infantil, eu o deixei lá longe, um dia vou contar a você. A voz viva se escondeu, uma voz completamente jovem, mas que não morreu. Isso não é um mal. Se um dia ela me for devolvida, eu sinto que, então, eu a verei, pela primeira vez, realmente, como depois da morte um prisioneiro da caverna, a verdade do que vivi: ela mesma além da memória, como o avesso oculto das sombras, das imagens, das imagens de imagens, fantasmas que povoaram cada instante de minha vida.

Não falo da brevidade de um filme, que se poderia rever (a vida terá sido tão curta), mas da própria coisa.

Além da memória e do tempo perdido, não falo mesmo de uma revelação última, mas do que terá ficado, em todo o tempo, estrangeiro à figura velada, à figura mesma do véu.

Esse desejo a esta promessa afugentam todos os meus espectros. Um desejo sem horizonte, porque essa é a sua chance e a sua condição. E uma promessa que não mais espera o que ela espera: ali, onde voltado para por-vir, eu não sei enfim discernir entre a promessa e o terror.

### **Como se fora uma conclusão...**

Mais que análise do texto de Derrida – tarefa para mim *insurmontable* (ou quase?) – este trabalho representa a minha exposição a um texto difícil, difícilíssimo. De início, completamente ilegível. Voltei, no entanto, a ele. Muitas vezes. Fiz muitas leituras do início ao fim, do meio ao fim, do início até o meio. Busquei forças e me organizei para ele. Montei um cronograma. Que foi desmontado, esquecido. Novas leituras, tentando conseguir que um capítulo iluminasse o outro, que uma passagem esclarecesse a outra, que uma frase explicasse a outra. Depois, não mais me senti frustrada, derrotada, porque o autor, ele próprio, me motivou:

Quelles sont alors les chances de lisibilité d'un discours sur illisible? Car ce que tu viens de m'entendre dire, *je ne sais pas s'il sera intelligible*. Ni où ni quand, ni pour qui. (p. 134)

Penso que, de algum modo, pude tecer o meu tecido, consegui expressar aquilo que este texto me oferecia, isto é, oferecia às minhas possibilidades. Ainda que o resultado da minha leitura represente o avesso do avesso, esse resultado expressa o meu interesse pelo texto de Derrida.

Determinei a mim mesma não procurar – para iluminar a minha leitura – obras do autor. E nem obras de autores a ele ligados. Permiti-me tão somente acesso a aspectos da geografia e da história da Argélia. De um lado, o texto que se me oferecia total e instigantemente; de outro, apenas o que sou como leitora, personagem/dona (?) de uma travessia extensa, mas não intensa.

Mas – para *épiloguer un peu* – penso, também, que nem tudo está perdido no reino da Dinamarca. Vamos em busca do tempo perdido.

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CAMPOS, Aluísio Mendes. *Dicionário francês-português de locuções*. São Paulo: Ática, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- Petit Larousse illustré*. Paris: Librairie Larousse, 1967.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Petit Robert. Paris, SNL, 1966.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.
- SIMÕES et alii. *Um retrato sem retoques da produção escrita de alunos concluintes do Curso de Magistério de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Diretoria de Avaliação do Ensino/Superintendência de Desenvolvimento de Ensino, SEE, 1997. (inédito)

# Quase memória, quase história, quase ficção

---

Roniere Menezes

O branco aceita o preto  
*Provérbio popular*

Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...  
*Guimarães Rosa*

## O tempo é minha matéria

O presente trabalho visa discutir alguns pontos relacionados ao tema da memória na narrativa contemporânea, em que relatos vividos se banham nas águas da lembrança, do esquecimento e da ficção de Mnemosyne. Abordaremos também questões de Teoria da Literatura relacionadas à intertextualidade e à metalinguagem. O livro que nos servirá de objeto de análise será *Quase memória*, do escritor e jornalista Carlos Heitor Cony. Nele o autor transforma-se em menino-platéia para narrar as peripécias e travessuras de um pai que, como no poema de Fernando Pessoa, era pleno e inteiro no mínimo que fazia, como a lua que brilha em cada lago porque alta vive. Mas esse pai nos traz também a imagem mítica de Charlie Chaplin, de Carlitos, com aquele “élan” de quem faz da vida uma canção contra a monotonia e a rotina do cotidiano, quebrando a aspreza da realidade e instaurando aí a alegria, o humor; malabaris-mos que o autor fotografou na memória como uma criança que vai ao circo pela primeira vez.

Antes de entrarmos no estudo do quase-romance, vamos refletir um pouco sobre o tempo presente, portanto sobre o que ainda não se consolidou. Trabalhando na perspectiva de Hobsbawm, a História aqui passa a ser aquela vivida, experimentada, que se faz a partir do olhar da atualidade, e não aquela pronta, aprendida nos livros que foram escritos com o tradicional distanciamento temporal.

Se tomarmos a narrativa brasileira dos anos noventa, poderemos pensar sobre o porquê de tantas publicações na linha memorialística, biográfica ou histórica. Cito algumas apenas como ilustração: *Mauá, empresário do império*;<sup>1</sup> *Chatô, o rei do Brasil*;<sup>2</sup> *A estrela solitária*<sup>3</sup> (A trágica história de Garrincha); *O anjo pornográfico*<sup>4</sup> (A vida de Nelson Rodrigues); *Mário Lago: boemia e política*;<sup>5</sup> todos ficariam entre a linha biográfica e histórica – mesmo com o risco que se corre atualmente de se privilegiar, no trabalho histórico, uma perspectiva mais tradicional, já que os livros tratam de personalidades clássicas da política e da cultura do país. Outra área literária que se desenvolve nesse terreno é a de livros voltados para o relato narrativo de determinado período da nossa música popular brasileira, como por exemplo *Chega de saudade – A história e histórias da Bossa Nova*;<sup>6</sup> *Geração em transe – memórias do tempo do Tropicalismo*;<sup>7</sup> *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina*;<sup>8</sup> *Verdade tropical*.<sup>9</sup>

Numa reflexão rápida, as publicações brasileiras acima citadas parecem nos indicar certa angústia contemporânea de uma *À la recherche du temps perdu*. Desvendam a dificuldade de se caminhar no solo arenoso em que se transformou, por exemplo, a música brasileira, dominada pelos meios de comunicação de massa, cujos valores, em duas décadas, mudaram-se anos-luz e os padrões estético-intelectuais cederam espaço ao grandioso espetáculo para multidões. A partir dos anos oitenta, a arte brasileira parece estar perdendo sua aura de “nobreza”, e a cultura, tomada aqui num sentido mais amplo, está ganhando espaço numa velocidade vertiginosa. Não que o entretenimento seja algo condenável na produção artística. Bertold Brecht, escritor conhecido por seu engajamento político, dizia que o principal objetivo de suas peças era a diversão. Interessamos, portanto, repensar de que maneira o aumento no consumo de

---

<sup>1</sup> CALDEIRA, 1997.

<sup>2</sup> MORAIS, 1997.

<sup>3</sup> CASTRO, 1997.

<sup>4</sup> CASTRO, 1992.

<sup>5</sup> VELLOSO, 1997.

<sup>6</sup> CASTRO, 1990.

<sup>7</sup> MACIEL, 1996.

<sup>8</sup> BORGES, 1996.

<sup>9</sup> VELOSO, 1997.

bens altera a noção de participação e de cidadania na sociedade atual. Devemos também nos perguntar para que lugar ainda estranho estamos seguindo, já que valores consagrados socialmente, tornados clássicos, vêm-se atingidos na raiz, ao mesmo tempo em que parece surgir uma arte sem a mínima preocupação política, tão cara, por exemplo, aos ideais modernistas.

Se o mundo globalizado e multicultural vem nos propor uma revisão de nossos paradigmas sobre nação, identidade, cultura e arte, ao mesmo tempo em que propõe uma quebra de fronteiras entre os antigos estados nacionais, de uma certa forma os livros memorialistas, biográficos, histórico-artísticos tentam resgatar uma certa identidade, um certo caráter brasileiro com os seus valores éticos e sociais, seja através da memória infantil de um escritor renomado, da biografia de personalidades importantes, ou mesmo através da história de movimentos artísticos que tentaram definir qual era a cara de nossa cultura, de nossa gente. Geralmente nesses livros, que tratam de um passado que se quer conservar e não deixar cair no limbo, os significantes arte ou política ainda possuíam um significado digamos mais “nobre” que os dos parâmetros atuais globalizados. O livro *Quase memória* aponta também para esse sentido, e isso pode ser notado nos relatos das transformações pelas quais passa a imprensa brasileira no decorrer do século XX, onde a aura romântica cede lugar à corrida de mercado. O Rio de Janeiro do narcotráfico e dos descuidos ecológicos também já não se parece com “aquela que já foi a mais bela cidade que o mundo inteiro consagrou”, para citar Paulinho da Viola. Ao final da narrativa de Cony, no momento em que o narrador deixa seu escritório, terminando aquela viagem atemporal à memória paterna e voltando à realidade das ruas cariocas, o autor assim escreve:

Só então reparo que há muito deixei a cidade antiga, o Rio do pai, o Rio que em parte acabou, como as coisas acabam: no fim. Pior: sendo substituído por outro, largo, vertical, sem esquinas onde ele pudesse marcar um encontro, conversar com um desconhecido e assombrá-lo com as coisas que fez, que pensou ter feito ou que achava que iria fazer.<sup>10</sup>

O excerto acima também nos remete à dessacralização da memória enquanto uma busca fiel de inscrições gravadas na tela do

---

<sup>10</sup> CONY, 1997, p. 210.

passado e que podem ser resgatadas integralmente, já que o autor não acredita nessa idéia. Isso já está implícito a partir do nome do livro – que também possui o sub-título “Quase-romance”, o que nos faz repensar não só sobre fidelidade memorialística mas na própria questão do gênero. O que se fez, o que se pensou ter feito e o que se iria fazer misturam-se, amalgamam-se também na escrita da memória.

## Penélope e suas bordaduras

Os estudos sobre a memória têm nos mostrado que ela está na base da tradição da narrativa oral. O termo memória, por convenção, passou a ser definido como “narrações históricas, escritas por testemunhas presenciais”, ou “escritos em que o autor narra fatos mais ou menos ligados à sua pessoa”.<sup>11</sup> Em muitos casos a palavra “memória” é vista como sinônimo de relato e narração. Deve ficar claro, portanto, que o memorialismo está estreitamente ligado à arte literária:

As obras de ficção com propósito evidente de ação retrospectiva geralmente baseiam-se num discurso que, remontando-se a situações passadas, sirva para se percorrerem os mesmos caminhos, propiciando o benefício da catarse, pois o espírito necessita evadir-se de desastres cuja encenação simbólica tem efeito libertador.<sup>12</sup>

Em *Quase memória*, ao escrever as memórias do pai ou mesmo as próprias, o escritor seleciona fatos e rearranja-os de maneira que a escrita seja o reflexo de seu interesse ou desejo de manter viva esta ou aquela imagem, ao mesmo tempo em que outras devem ser esquecidas. É bom notar que o embrulho irá metaforicamente retirar o narrador de seu tempo físico e mergulhá-lo num tempo outro, interno, não sujeito às leis de Cronos.

Em *A traição de Penélope*,<sup>13</sup> Lúcia Castelo Branco nos diz que existem dois tipos de texto de memória: um em que o sujeito da escrita tenta emendar os fios soltos do vivido e do lembrado, buscando suturar suas fissuras, e outro que exhibe a lacuna, a falta, onde o texto nos mostra o lugar fraturado da enunciação do presente e do passado.

---

<sup>11</sup> LUCAS, 1990, p. 596.

<sup>12</sup> LUCAS, 1990, p. 596.

<sup>13</sup> CASTELLO BRANCO, 1994.

*Quase memória* parece circular entre essas duas concepções. Mesmo procurando deixar explícita, a partir do título, a não-crença numa memória fidedigna, o autor trabalha a narrativa canônica, a ponto de não deixar fugir-lhe os fios do enunciado sedutor, como Penélope brincando com o risco do seu bordado.

Em relação à ordem temporal, é no presente que a memória se forma, às vezes através de uma música, uma fotografia, uma paisagem, ou um embrulho, que no caso do livro de Carlos Heitor irá deixá-lo “embrulhado”, sem entender como aquele objeto do passado veio chegar às suas mãos. Podemos, no entanto, associar o embrulho à *madeleine* de Proust. O cheiro da *madeleine*, a arte de se dar um nó – que produz no autor uma alegria pueril, misturada a um nó na garganta do adulto – e a assinatura do pai levam os protagonistas dessas histórias a reminiscências em busca de um tempo mítico escondido em algum lugar do passado. O movimento desses textos pode ser traduzido pela letra de Caetano Veloso, que fala de sua Santo Amaro da Purificação: “O melhor o tempo esconde, longe muito longe, mas bem dentro aqui”.<sup>14</sup>

Freud, ao trabalhar com o tema da memória e do esquecimento na psicanálise, irá aproximar a figura do analista à do arqueólogo, já que esse último reconstrói o objeto a partir de restos daquilo que se perdeu; a tarefa do analista será a de “completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, *construí-lo*”.<sup>15</sup> Isso nos traz uma visão da memória como algo que nos remete ao futuro, que se elabora e se inventa através da escrita. A idéia de um novo texto que se produz sobre um antigo aproxima também o trabalho da memória a um palimpsesto.

Podemos associar ainda – já que falamos em arqueologia – o processo memorialístico com a bricolagem, processo de criação artística em que o *bricoleur* constrói seu trabalho a partir de colagens de objetos ou restos de objetos distintos, obviamente efetuados a partir de uma seleção, uma escolha e que, reunidos, formam uma nova peça artística, inusitada, fragmentada e emendada segundo critérios estéticos de seu criador. Essa abordagem pode nos remeter àquela noção de texto memorialístico que exhibe a fenda, a falta.

---

<sup>14</sup> VELOSO, 1978.

<sup>15</sup> FREUD apud CASTELLO BRANCO, 1994, p. 39.

Gostaríamos de ressaltar que é no desenrolar da história de Cony, quando o tempo vai passando e deixando suas marcas, que vamos tomando “consciência” de que a memória do pai vai se perdendo. O texto busca, de certa forma, reconstruir o passado, ao transformar o pai num ser de papel e colocá-lo novamente no picadeiro, a reapresentar as peças que fizeram o sorriso daquele menino antigo.

### Outras margens da história

*Quase memória* busca o olhar de uma criança aprendiz deslumbrada com as peripécias de um mágico que retira a alegria da vida das mangas de um roto paletó. Após duas décadas de silêncio, Cony nos brinda com essa surpreendente narrativa. O jornalista Jânio de Freitas apresentará assim este livro quase-ficção:

(...) não sei se *Quase Memória* é mais a quase-biografia de Ernesto Cony Filho ou a quase-autobiografia de Carlos Heitor Cony. Mas sei, com toda a certeza, que é um livro delicioso.<sup>16</sup>

Ao analisarmos *Quase memória*, algo tem de ser pensado: quem é a personagem principal? O pai ou o filho? Ao procurar, nas rasuras do tempo, nos porões da memória, resgatar nostalgicamente a figura do pai, o autor acaba nos falando muito é de si mesmo, da sua infância, adolescência ou do adulto que acaba ocupando o “lugar do pai” lacaniano, mesmo sabendo que no fundo isso era uma espécie de “exploração”, talvez um tributo que devesse pagar, um ingresso cobrado *a posteriori* por aqueles malabarismos de mágica paterna.

O tecido narrativo vai sendo construído a partir de pequenas crônicas, passagens cômicas, líricas, ou misteriosas, selecionadas pela memória do autor. Os gêneros se alternam, o texto, portanto, nos seduz também pelo seu grau de oralidade. Traz fortes aspectos da narrativa contemporânea, como o retrato das transformações ocorridas na cidade, nos hábitos sociais, nas mudanças marcantes do séc. XX. O projeto memorialístico do livro descarta uma História canônica, calcada na “verdade” documental dos grandes acontecimentos político-sociais. Há, antes, uma semelhança da ficção com a História da vida cotidiana, das pessoas comuns, dos papéis familiares, das pilhérias sobre os governantes etc. De acordo com Peter

---

<sup>16</sup> CONY, 1997.

Burke, a Nova História surgiu como reação “contra o estudo de grandes tendências sociais, a sociedade sem uma face humana.”<sup>17</sup> Esses dados, contudo, não deixam de representar a perda e a angústia inerentes à busca de um tempo perdido.

Se falamos em narrativas contemporâneas, não podemos deixar de pensar na importância que têm as reflexões a respeito da própria linguagem nesses textos. A metalinguagem é um outro traço forte da moderna teoria literária; porque o texto é auto-referencial, o autor não busca a mimese ou o “estado lírico”, e sim a “auto-reflexão” textual. Assim, podemos ler as seguintes passagens:

Desde que voltei do almoço não saí daqui, desta sala, desta mesa, deste embrulho no qual não mais toquei. Nem precisava: basta olhá-lo. Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente do passado, uma referência, associação ou plágio da madeleine de Proust – e aí me cobriam um romance. E como não há romance, além da pretensão, constatariam o meu fracasso.<sup>18</sup>

Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente.<sup>19</sup>

No primeiro excerto fica clara, além da metalinguagem, a referência proposital ao texto de Proust, que, a julgar pelos signos da *madeleine* e do embrulho, parece-nos de início uma paródia, mas acaba se confirmando, no transcorrer da história, também como uma paráfrase. O texto é saudosista, a figura paterna é um emblema que falta na vida do narrador, mesmo que às vezes ela seja posta a nu, desmoralizada ou ridicularizada.

Podemos encontrar quatro metáforas para a memória: a primeira seria o quarto de Padre Cipriano, onde o pároco escondia sua brilhantina, o jogo de botões tomado do menino Cony e sobre o qual havia o símbolo de outro clube – revelando-nos assim o desejo humano presente por baixo das negras batinas – além da idéia mesma de palimpsesto. A segunda, o armário do serviço do pai, onde ficavam

---

<sup>17</sup> BURKE, 1992, p. 36.

<sup>18</sup> CONY, 1997, p. 94

<sup>19</sup> CONY, 1997, p. 95.

papéis, cartas, comprimidos, balas de cevada e o embrulho que desaparecera misteriosamente por artes do mesmo – e que talvez seja o que está sobre a mesa do escritório do narrador e de onde os fios da memória vão sendo desatados. O nó é bem dado e Cony nos abre o embrulho sem tocá-lo, e esse fato pode nos sugerir a idéia da memória como um santuário sagrado de onde não podemos extrair mais que finos fios, como uma teia incerta que jamais se oferece por inteiro. A terceira metáfora é a do barracão da casa da família, onde eram depositados o balão antigo e outros signos: sucatas que após o tempo de vida e uso ficavam guardadas nesses recônditos sombrios e, se algum dia fosse preciso, seriam reutilizados, reciclados, revistos. Sabe-se onde estão, mesmo que empoeirados, enferrujados, corroídos pela ação do tempo. A última associação que podemos fazer é a da memória como um balão, um dos protagonistas da história de Cony. O balão portentoso e com todo o garbo de sua imagem significativa, guarda em si um grande vazio, e é somente com o vazio que ele existe. Os balões no céu junino carioca podem simbolizar esta busca de evasão, de fuga, de criação de um mundo mais poético. A volta do balão, pela sua impossibilidade, representaria a busca e a espera traçadas pela memória de reviver aquelas noites cariocas com suas “gigantescas lanternas coloridas (que) escreviam, nos céus da cidade, uma história de luz e de liberdade”,<sup>20</sup> reviver o seminário, o jornal, o lar, a família. O balão vem se desvelando pelos labirintos da memória, colorido, feito com “engenho” e “arte”, mas o que ele traz dentro de si é apenas o vazio da falta. A memória é, antes de tudo, ausência. Ela só existe em função daquilo que já não é.

Essa analogia do quarto, armário, barracão e balão com a memória, remete-nos àquela idéia de Santo Agostinho de memória como um “santuário”, um “receptáculo” – idéia também platônica – onde estaria guardado, incólume, o passado que poderia ser visitado e relembado. A diferença é que quando Cony entra no quarto do padre, vê ali seu jogo de botões já mudado, diferente da maneira como o pai lhe mandou para que participasse do campeonato; o embrulho desaparece do armário, metáfora também do esquecimento; e no porão, o balão ali deixado, com cheiro de cola, foi devorado pelas baratas e dele só sobrou o “pó colorido”. O balão que volta é domado e destruído pelo pai, e torna-se um gigante adormecido.

---

<sup>20</sup> CONY, 1997, p. 167.

Temos desenhados aí, figurativamente, o resgate e a “traição da memória”. Ela parece se nutrir dessas sucatas do vivido, e devorar aquilo que está sob sua guarda e proteção. O resgate nunca se dá com inteireza.

Voltando à imagem do pai como um visionário, um sonhador, um mágico, gostaríamos de associar essa idéia com a noção de fantasia quixotesca de quem busca visualizar um outro mundo sobre a aspereza do cotidiano. Na figura ímpar de Cony pai, que nos é descrita com pinceladas leves e precisas por Cony filho, a invencionice e a mentira andavam de mãos dadas e quase nunca tinham pernas curtas.

No enredo paterno coexistiam o real e o irreal. Ao narrar suas aventuras, o pai nunca deixava de colocar uma boa pitada de ficção, relatava viagens que jamais fizera, descrevia perfeitamente lugares onde jamais esteve e assim, ao final, fica-nos a dúvida: se o pai narrava esses casos com tamanha convicção, será mesmo que ele não os viveu?

Se pensamos que o pai traz em si as loucuras fantasiosas de D. Quixote, traz também muito de Carlitos, personagem criada por Chaplin. O pai, assim como Carlitos, procura a todo instante resgatar o humano perdido nas grandes cidades, busca o humor nos fatos corriqueiros, como a não deixar o tédio e a monotonia tomarem conta de seu destino. É bom pensarmos que, se o filho era a platéia para os malabarismos do pai, que vivia a abrir fendas entre o real e a fantasia, este, o *clown*, o *pirot*, também necessitava dessa platéia. Os aparecimentos inesperados, com forte carga de *nonsense*, deixavam o jovem seminarista corado de vergonha, mas aquela inocência, aquela pureza de se roubar manga num cemitério durante um enterro marcaram para sempre “as retinas já fatigadas” do escritor. As atividades, as ocupações paternas, a fábrica de perfume, o galinheiro, a dita “malandragem” de quem seduz pela linguagem, pelas mentiras e invenções, pela mágica de retirar do cinza do cotidiano as cores do prazer vital, fazem pensar que o pai agia para ocupar o oco da falta, preencher o vazio existencial, o tédio da vida moderna.

O pai era o “celebrante do grande rito”, como podemos ver no episódio do retorno do balão:

Às vezes, acredito que ele próprio tenha se espantado com o retorno de sua criatura. Não quis dar o braço a torcer. Deslumbrou os vizinhos, deslumbrou minha mãe, deslumbrou-se a si próprio,

julgando-se um deus dos quintais. Deslumbrou sobretudo o filho - que nele via o celebrante do Grande Rito e por isso jamais esqueceria o balão e o pai.<sup>21</sup>

Podemos perceber, pelas descrições do pai, que esse convencia os outros e a si mesmo pela maneira como falava. Ele realmente acreditava no que dizia. Por isso verdades e mentiras passam na história a tomar as mesmas proporções. Ele valorizava os rituais, sobretudo se pensarmos na questão do embrulho. O filho funcionava apenas como platéia infantil. No episódio em que o pai corria perigo, o menino é deixado de lado:

Eu servira na hora dos balões, das mangas roubadas, das encenacas na Sala de Imprensa. Num episódio em que ele lidara realmente com o perigo, que poderia colocá-lo numa situação sem retorno, sendo obrigado também a fugir, nesse episódio que por semanas consumiu-lhe energia, sonho e discurso, ele me quis longe, evitou-me.

Das duas uma: ou queria poupar-me, receando que o perigo também me ameaçasse, ou me julgou de menor valia, platéia insuficiente para assistir a sua loucura e ao seu gesto.<sup>22</sup>

Essa passagem nos remete intertextualmente ao conto A Terceira Margem do Rio.<sup>23</sup> Logo no início dessa história de Guimarães Rosa, o pai resolve deixar a família para ir viver, no rio, uma outra margem, terceira; e o menino, o preferido do pai, quer ir junto mas este não lhe permite. Nas duas narrativas os meninos assemelham-se, ao figurarem como platéia das loucuras paternas. No romance de Cony, a criança era a platéia da comédia; já no conto de Rosa, o garoto torna-se adulto no cuidado obsessivo e neurótico com o pai. Faz da própria vida um voto de castidade em função do "pai", que na verdade existe mais em seu imaginário do que de forma concreta. Apesar de não poder ir com o pai e nem depois sem poder lhe tomar o lugar na canoa, o protagonista se fez na vida como a platéia da tragédia, do drama de amor familiar. Cony, ao contrário, toma o "lugar do pai" quando se torna jornalista, substituindo-o, quando velho e doente. No sentido psicanalítico, a personagem de Cony conseguiu

---

<sup>21</sup> CONY, 1997, p. 168.

<sup>22</sup> CONY, 1997, p. 179.

<sup>23</sup> ROSA, 1988.

fazer-se homem, estruturar-se existencialmente, substituindo o pai, tomando o seu “lugar”. A personagem roseana não consegue resolver este dilema existencial:

Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: - “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo - a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.<sup>24</sup>

Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro.<sup>25</sup>

Sou homem depois desse falimento?<sup>26</sup>

Vamos agora pensar um pouco sobre a questão da memória e do esquecimento em Cony e em Rosa. Para os gregos, Mnemosyne era capaz de promover não só o resgate do passado como seu esquecimento. No livro *Teogonia*, Hesíodo escreve que a função da memória, além de tornar presente o passado, tem também o poder de “deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno não-ser tudo o que não reclama a luz da presença”.<sup>27</sup> Essa presença do esquecimento, daquilo que deve “cair no Oblívio”, pode ser representada, no livro de Cony, pela maneira como a família trata a doença do pai: o tique nervoso, ou como se diz popularmente: a “doença de São Guido”.

Em casa nunca se falava naquilo. Raríssimas vezes minha mãe aludia a um tratamento que, ainda solteiro, ele havia feito sem resultado.<sup>28</sup>

Logo em seguida o autor irá dizer que o tique não impediu o pai de ganhar a vida, fazer a barba, balões e laços. Na página seguinte esse assunto aparece novamente:

---

<sup>24</sup> ROSA, 1988, p. 32-33.

<sup>25</sup> ROSA, 1988, p. 36.

<sup>26</sup> ROSA, 1988, p. 37.

<sup>27</sup> TORRANO, 1981, p. 85.

<sup>28</sup> CONY, 1997, p. 42.

Lá em casa, nunca se falava no problema. Todos aceitavam o tique do pai e conviviam com isso, era como se ele não o tivesse. Paradoxalmente, talvez fosse o próprio tique que lhe dava tanta habilidade manual.<sup>29</sup>

Essa idéia do proibido, do censurado, do recalcado, do “não-dito” nos faz pensar no pudor ou medo que muitas pessoas têm de a palavra ser a própria coisa e daí a censura a que muitos se obrigam ao ter de pronunciar nomes, por exemplo, de doenças malignas. Gostaríamos também de ressaltar a semelhança entre o trecho acima, de *Quase memória*, com a maneira como o narrador roseano de “A Terceira Margem do Rio” (que também não dá nomes às personagens, tratadas sempre por nosso pai, nossa mãe, nosso irmão) irá tratar o tema do recalque que toma conta dos parentes do velho do rio. Esses se vêem obrigados a cumprir sua dor em silêncio, mas a memória não calava, e de tempo em tempo tirava do limbo, do esquecimento, o ícone paterno recalcado. O pai estava sempre longe-perto, no rio e na memória. Ele nunca ia embora rio abaixo para sempre, para as profundezas abismais do esquecimento:

E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.<sup>30</sup>

### **A memória, o nó e a escrita**

O que faz a boa literatura senão embrulhar o leitor? Ela o tira de seu tempo habitual e busca convencê-lo a percorrer pelos caminhos da palavra, trazendo a cada página uma nova revelação que não traz nenhum valor objetivo à sua vida. A presença inesperada do embrulho irá, no texto analisado, ser um mecanismo epifânico que porá em órbita a memória e a imaginação do narrador. É essa a maneira encontrada pelo artífice da palavra para nos inserir em seu universo pessoal, seu mundo de lembranças. A imagem do pai, na

---

<sup>29</sup> CONY, 1997, p. 43.

<sup>30</sup> ROSA, 1988, p. 35.

mesa de natal, em frente às nozes, só, noite afora, noite adentro, certamente fazendo “orações mnemônicas”, nos remete à imagem do filho, que passara toda a tarde e entrara noite adentro em seu escritório diante daquele embrulho, daquele nó. Nó esse que só consegue ser desfeito a partir do traço da letra, da escrita, da linguagem que inventa e rememora. Para suprir um vazio existencial e, para lembrar o dito popular “sendo filho de peixe”, para não deixar o tempo inosso, Cony cria sua versão de filme feliniano, “seu *Ama-cord* particular”, nos dizeres de Ruy Castro. O pai, Chaplin, Quixote, inventor não de perfumes mas de casos mentirosos, como no episódio da viagem à Itália, está presente no filho escritor. Este também mentiroso, também chapliniano, quixotesco ao nos brindar com esta quase-memória, quase-história, quase-ficção.

O próprio narrador, esse quase-memorialista, nos relata que o embrulho que recebera poderia ser os originais de um livro, de autor pedindo opinião – que quase nunca ele dava – ou coisas do gênero:

Passou-me o envelope, que era, à primeira vista e ao primeiro contato, aquilo que eu desconfiava: os originais de um livro, contos, romance ou poesias, talvez história ou ensaio.<sup>31</sup>

Desta vez ele não só deu sua opinião, como fez dos originais memória e ficção. Podemos, portanto, imaginar que o livro que temos é justamente aquele que veio no pacote entregue ao jornalista Carlos Heitor Cony, com a assinatura, os borrões, o nó, o ritual do inesperado, marcas do pai. Esse embrulho nos remete também àquele em que o pai guardou os escritos do filho, feitos durante a preparação para o exames do seminário<sup>32</sup> – podemos aqui pensar que a escrita, a ranhura, a marca infantil volta, através da memória, sob a forma de escrita do adulto – e nos leva também ao embrulho que mais tarde desaparecera misteriosamente do escaninho do pai no Jornal. E todos podem ser apenas um, que agora chega ao escritor, que não sem dor desata seus nós preciosos no ato da criação, extraíndo daí, como um alquimista, a leveza alegre do menino e uma bruta saudade do pai.

---

<sup>31</sup> CONY, 1997, p. 10.

<sup>32</sup> CONY, 1997, p. 102-103.

E eu não sabia que minha história  
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

Carlos Drummond

Há um menino, há um moleque  
Morando sempre no meu coração  
Toda vez que o maluco balança  
Ele vem pra me dar a mão  
Há um passado no meu presente  
Um sol bem quente lá no meu quintal  
Toda vez que a tristeza me alcança  
Ele vem pra me dar a mão

Milton Nascimento e Fernando Brant

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem—Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BURKE, Peter (org.) *A escrita da história – Novas Perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- CALDEIRA, Jorge. *Mauá, o empresário do império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CASTRO, Ruy. *A estrela solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Chega de saudade – a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase-memória*. 10ª ed., São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- LUCAS, Fábio - *Memórias Contadas ao Espelho*: Darcy Ribeiro e Autran Dourado. In: *2º Congresso Abralic – anais*, vol. 1, 1990.
- MACIEL, Carlos. *Geração em transe – memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROSA, Guimarães. *A Terceira Margem do Rio*. In: *Primeiras Estórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.
- TORRANO. *O mundo como função das musas*, In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981.
- VELOSO, Caetano. *Trilhos Urbanos*. In: *Cinema Transcendental*, Lp Phillips, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Caetano. Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELLOSO, Mônica. *Mário Lago: boemia e política*. Rio de Janeiro: Ed. Fund. Getúlio Vargas, 1997.

# *A céu aberto*

## Texto-corpo-em-devir

### Uma leitura de João Gilberto Noll

---

Rose Mary da Silva Cordeiro

De uma coisa sai outra de onde sai outra e assim sem parar, mas  
sem mostrar o fio que esclarece a sucessão dos fatos.

*João Gilberto Noll*

Quero aqui lançar um olhar sobre *A céu aberto*, de João Gilberto Noll, com o intuito de observar o percurso hipertextual do objeto literário enquanto mediador e demonstrar os desdobramentos significantes da máquina-texto e as relações que opera com os demais vetores da cultura.

A escrita de Noll estabelece uma especificidade literária vinculada a conexões que formam o hipertexto de Pierre Lévy:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. (...) Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.<sup>1</sup>

Na trajetória da narrativa muitos conflitos entram em conjugação sendo a guerra o pano-de-fundo do percurso. Tem-se inicialmente um personagem-narrador em busca do pai, que está em combate lutando ao lado dos homens de farda. Com o irmão doente, o personagem-narrador precisa fazer alguma coisa: "Eu era o mais velho, eu precisava fazer alguma coisa pela saúde do meu irmão.

---

<sup>1</sup>LÉVY, 1993, p. 33.

Pensei logo no nosso pai. A gente não tinha mais ninguém.”<sup>2</sup> O pai é como a fumaça do caminho, o Odradek de Kafka. Tem extraordinária mobilidade e não se deixa capturar:

Como te chamas? perguntam-lhe. “Odradek”, diz. E onde moras? “Domicílio incerto”, responde, e ri, mas é um riso sem pulmões. Soa como um sussurro de folhas secas. Geralmente o diálogo acaba aí. Nem sempre se conseguem essas respostas; por vezes guarda um longo silêncio, como a madeira de que parece ser feito.<sup>3</sup>

A narrativa de Noll ocorre no meio da fumaça, do vento, do limbo, da lama. Sempre elementos que não se deixam capturar, assim como o pai: “(...) já se via ao longe a fumaça no que deveria ser quase campo de batalha, uma fumaça no centro escura mas clareando bastante para as margens (...)”<sup>4</sup>

A *céu aberto* funciona “sem parar, às vezes descontínuo. Isto respira, isto esquenta, isto come. Isto caga, isto fode. Em toda parte são máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões.”<sup>5</sup> Uma busca incessante, um texto sem ponto de parada, uma falta que é desejo, que faz o texto se processar em mim, em você, no outro e em outros textos.

A escrita de João Gilberto Noll é marcada pela heterogeneidade própria da contemporaneidade. Assim muitos cruzamentos tornam-se possíveis, pois as janelas do texto permitem o comunicar e o permutar dos múltiplos conteúdos desta época através da mediação que tal objeto propicia. Ecos de muitas instâncias ressoam e alargam os limites do saber graças a este não lugar que a literatura ocupa. Logo, escrever é ver o mundo, ou mapeá-lo, cartografá-lo, tal como Noll, ao maquinar problemas fora do literário e desestabilizar a ficção, subverte a ordem do tempo, do espaço e da narrativa.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino coloca que, em nossa época, o texto literário representa esta vasta rede de relações, em que cada fragmento pode conter rumores que revelam o caráter híbrido do objeto literário. E assim a literatura revela a sua peculiaridade, uma vez que se propõe a objetivos desmesurados.

---

<sup>2</sup> NOLL, 1996, p.10.

<sup>3</sup> KAFKA apud BORGES, 1974, p. 132.

<sup>4</sup> NOLL, 1996, p.19.

<sup>5</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1976, p. 15.

Logo, a rede hipertextual presente em *A céu aberto* especifica a função da literatura enquanto mediadora de diversos saberes.

A escrita de Noll me faz pensar que o literário contribui para a expansão dos limites. Uma vez que há abertura para múltiplas inserções e leituras, o autor quebra a ilusão de unidade: “O despedaçamento da vida deve ser curado com a grande mentira da unidade, e disso não podemos fugir, gostou?”<sup>6</sup> Ao fragmentar a narrativa, a partir de uma situação de deslocamento que é a guerra, outros agenciamentos são produzidos e, de uma maneira estranha, o múltiplo torna-se o elemento unificador da cena literária. Não o unificador uno, mas aquele capaz de abarcar os vários nós do hipertexto, conforme definido por Pierre Lévy.

*A céu aberto* evidencia o caráter nômade da escrita. A rápida sucessão dos fatos corresponde ao movimento ininterrupto dos acontecimentos. Ao encadear os pedaços da narrativa, Noll gera um ritmo que confere um efeito perturbador da tranqüilidade, ele instaura o caos. Tece uma rede de experiências através dos entrecruzamentos que o objeto propicia e instaura o continuum pautado nas mutações que caracterizam a narrativa contemporânea. Assim, o trecho abaixo demonstra o que foi dito anteriormente:

- Eu quero segurar uma das alças dianteiras.
- Por quê?
- Porque é na altura dos pés, os órgãos humanos que realmente valem a pena.
- São tão esquecidos não são?
- São pés.<sup>7</sup>

Este funcionamento gera o texto-combate, aquele que sabota a organicidade, o esquema causa-efeito e incorpora a descontinuidade com o intuito de despertar no leitor a sua consciência crítica.

Neste momento, lembro Artaud e seu texto. Para dar um fim ao juízo, no qual questiona a organicidade imposta. Noll e Artaud, por esta *via*, estabelecem um forte diálogo, em que travam um combate incerto.

---

<sup>6</sup> NOLL, 1996, p. 124.

<sup>7</sup> NOLL, 1996, p. 71-72.

Em Artaud, "Le combat n'est pas un jugement de dieu, mais la manière d'en finir avec dieu et avec le jugement."<sup>8</sup> Ele declara guerra à organização do corpo. É como se precisássemos encontrar o nosso corpo sem órgãos para uma experimentação melhor da vida. O corpo sem órgãos de Artaud é ocupado por intensidades:

Não se trata de uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O corpo sem órgãos faz passar intensidades. Somente intensidades passam e circulam.<sup>9</sup>

Artaud e Noll, ao multiplicarem as descontinuidades, estabelecem um plano ficcional que quebra com a unicidade. A este respeito, podem-se aplicar as palavras de Robert Stam: "Em vez de oferecer-nos uma narrativa linear e contínua, confrontam-nos com uma proliferação de histórias que parecem se multiplicar por fissão."<sup>10</sup>

Deleuze, em *A lógica do sentido*, diz que tudo é encaixe e penetração. O texto de Noll é penetrado por uma série de impulsos que fluem; chocando, reunindo, renunciando, execrando, rindo, conhecendo, sentindo... Todos os impasses vividos pelos personagens estão presos a uma busca incessante que os condena a uma grande solidão. Assim, a literatura nos ampara e a escrita prossegue como saída alucinante, como forma de existir.

O texto-corpo-em-devir, de João Gilberto Noll, desafia o leitor a encarar o atual rumo da ficção sem ilusão, ou sem sonhos alienados, na medida em que, ao instaurar um processo disseminativo em seu texto, promove a coexistência de fatos simultâneos que exibem o espetáculo, sendo o leitor também peça integrante do processo da construção. O caráter heterogêneo do objeto define o funcionamento da literatura como algo da ordem do fragmento. Noll quebra a expectativa e desnorteia o leitor que está sempre esperando algo por vir: "E nada aconteceu. A gente sempre espera que alguma coisa esteja prestes a acontecer."<sup>11</sup> Não obstante, dentro do texto o narrador avisa que nada acontecerá, uma vez que a história não tem uma linearidade da ordem do texto ilusionista. Assim, rompe com a

---

<sup>8</sup> ARTAUD apud DELEUZE, 1995, p. 151.

<sup>9</sup> DELEUZE, & GUATTARI, 1992, p. 24.

<sup>10</sup> STAM, 1981, p. 65.

<sup>11</sup> NOLL, 1996, p. 103.

primazia do sentido e se abre para uma rede de conexões semânticas, pois, como já foi dito antes, o texto não pára, ele é este corpo nômade repleto de forças antagônicas:

Quando vi que só restava o cabinho da pêra com uma sementinha pendurada, como que me amarguei um pouco, comecei a considerar que eu era feito de pequenas necessidades quase sempre contrariadas.<sup>12</sup>

O mundo perde o contorno em *A céu aberto*, ou o contorno se apresenta de outra forma. A escrita demonstra que as questões argumentativas nem sempre dão conta de justificar condições extravagadas, que também são do homem. Assim, a narrativa traça uma reação em cadeia, onde a multiplicidade é estabelecida através do entrelaçamento dos elementos que constituem o ritmo do texto, gerado pela necessidade de combater. Deleuze encena o descontínuo:

(...) mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjugação, mais conquistam seu próprio plano, mais tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para tornarem-se paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas.<sup>13</sup>

Noll, em entrevista ao *Suplemento Literário*, diz que fora criado para ser cantor lírico, porém, em decorrência de tormentosa timidez, aproximou-se mais da literatura, pois, como ele mesmo afirma, nestes casos a literatura reina soberana, “um silêncio imperioso feito transtornadamente de palavras, o medievalismo da pena e o papel, o silêncio, volto a dizer, o clamor do silêncio faiscando nas palavras.”<sup>14</sup>

Talvez o fato de ter trabalhado com música lírica, durante um tempo de sua vida, tenha acarretado uma ritmicidade em seu texto. Ele ainda fala que gostaria de ter enveredado pela música ou pelo cinema, locais que conferem maior primazia ao conteúdo e ao sentido, entretanto, talvez por esta razão, o autor tenha optado por fazer ficção.

---

<sup>12</sup> NOLL, 1996, p. 17.

<sup>13</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 125.

<sup>14</sup> Uma sintaxe marginal. Entrevista concedida do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, n° 1178, 1992.

Estar a céu aberto, situação de desamparo, de limite, de liberdade, pressupõe talvez este momento em que escrever é demonstrar que vivemos de esperar sabe-se lá o quê. “Viva o romance que introjeta em si os venenos da contemporaneidade e destila alguma coisa como uma saúde ímpia e desgarrada.”<sup>15</sup>

Ler é sair do texto, não há mais um texto uno. O que existe é uma rede por onde navegam os significantes e, como afirma Benveniste,<sup>16</sup> a linguagem só se constitui a partir do outro. Em Noll, o texto-corpo-em-devir não aceita disciplina, trata-se de um lugar de transgressão. A heterogeneidade em *A céu aberto* é uma estratégia de construção textual.

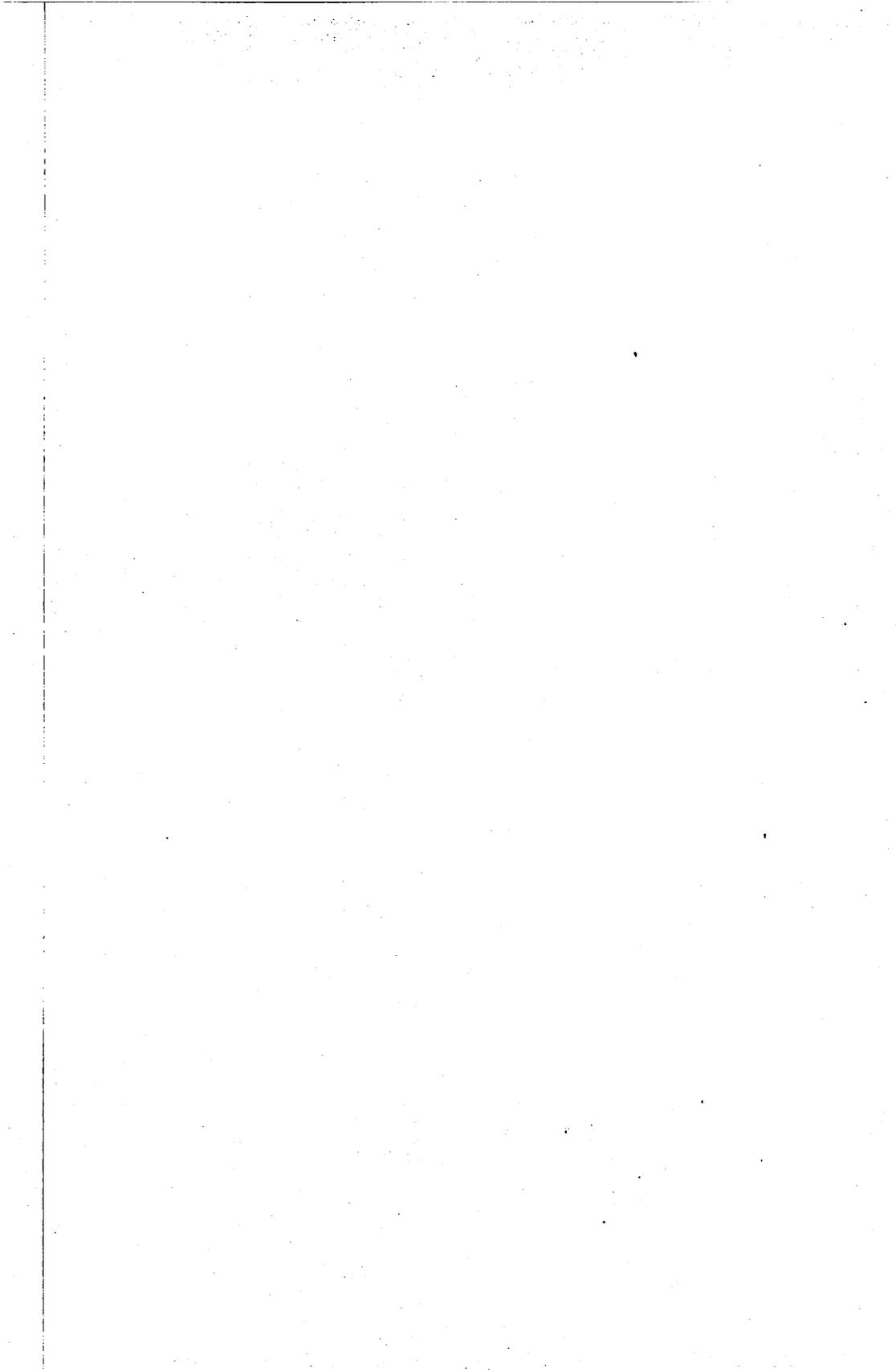
#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BORGES, Jorge Luís. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1974.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs*. V. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência - O futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu Marinho. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido - Literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. *Corpos e Guerra*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, n. 28, ago. 1997, p.15.
- ZAPPA, Regina. *Gosto das coisas que geram inquietude*. *Jornal do Brasil*. 06/09/97.

---

<sup>15</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>16</sup> BENVENISTE, 1989.



---

**Este livro foi composto em tipografia  
Palatino 10,5/13,5 e impresso  
em papel apergaminhado 75g.  
na Artes Gráficas Formato**

---

de resgate das múltiplas faces da memória feita de matéria ficcional, matéria poética, matéria que se escreve e se inscreve, sujeita a olhares vários, mas também ponto de encontro, encruzilhada de saberes, memórias do presente.

*Ruth Silviano Brandão*

Os textos que compõem *Memórias do presente – ensaios de literatura contemporânea* foram escritos por:

Lauro Belchior Mendes  
*(Professor Titular de Literatura Brasileira da FALE/UFMG)*

Antônia Cristina de Alencar Pires

Daisy Leite Turrer

Daniela Borja Bessa

Fábio Figueiredo Camargo

Jeanete Maria das Graças Lino

Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior

Marilda de Souza Castro

Marlene Machado Zica Viana

Roniere Menezes

Rose Mary da Silva Cordeiro  
*(Alunos do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG)*

Os ensaios reunidos neste livro são uma amostra de como a literatura produzida na década de noventa é múltipla em suas diversas vertentes. Neles o leitor encontrará reflexões sobre a história do século XX, focalizada a partir de autores como Eric Hobsbawm, Octavio Paz, Jacques Derrida e Noam Chomsky, entre outros. Sob a ótica do discurso crítico sobre a Literatura Brasileira, passam por suas páginas João Gilberto Noll, Carlos Heitor Cony, Lúcia Castello Branco, Sérgio Sant'Anna, Inácio de Loyola Brandão e Bartolomeu Campos de Queirós.

ISBN 85-87470-13-2



9 788587 1470133