

# *Olho d'água* ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

latindex

v. 8, n. 1

Jan.-Jun. 2016

ISSN 2177-3807

# *Olho d'água ( )*

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

**Reitor**

Julio Cezar Durigan

**Vice-Reitora**

Marilza Vieira Cunha Rudge

**Pró-Reitor de Pós-Graduação**

Eduardo Kokubun

**Pró-Reitora de Pesquisa**

Maria José Soares Mendes Giannini

**Pró-Reitora de Extensão**

Mariângela Spotti Lopes Fujita

**Diretora do IBILCE**

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

**Vice-Diretor do IBILCE**

Geraldo Nunes Silva

**Coordenadora do PPGLetras**

Giséle Manganelli Fernandes

**Vice-Coodenador do PPGLetras**

Alvaro Luiz Hattnher

# *Olho d'água* ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

**ISSN: 2177-3807**

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 8	n. 1	p. 1-141	jan./jun. 2016
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

## OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

### Editor-chefe

Arnaldo Franco Junior

### Editores-Assistentes

Wanderlan da Silva Alves

Leandro Henrique Aparecido Valentin

### Editoria

Arnaldo Franco Junior

Susanna Busato

### Comissão Editorial

Arnaldo Franco Junior

Márcio Scheel

Orlando Nunes de  
Amorim

Wanderlan da Silva Alves

### Conselho Consultivo

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)

André Luís Gomes (UnB)

Angélica Soares (UFRJ)

Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)

Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)

Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG)

Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)

Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)

Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE)

Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)

Giséle M. Fernandes (UNESP)

Jaime Ginzburg (USP)

João Azenha (USP)

João Luiz Pereira Ourique (UFPel)

José Luiz Fiorin (USP)

Lúcia Granja (UNESP)

Lúcia Osana Zolin (UEM)

Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

Luciene Marie Pavanelo (UNESP)

Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)

Manuel F. Medina (Univ. Louisville)

Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)

Márcio Scheel (UNESP)

Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)

Marisa Corrêa Silva (UEM)

Marli Tereza Furtado (UFPA)

Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB)

Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)

Nádia Battella Gotlib (USP)

Orlando Nunes de Amorim (UNESP)

Rejane Rocha (UFSCar)

Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)

Rosani U. Ketzer Umbach (UFSM)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP)

Sérgio Vicente Motta (UNESP)

Susana Souto Silva (UFAL)

Susanna Busato (UNESP)

Telma Maciel (UEL)

Thomas B. Byers (Univ. Louisville)

Thomas Bonnici (UEM)

Ulisses Infante (UNESP)

### Correspondência deve ser encaminhada a:

*Correspondence should be addressed to:*

#### Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

### Editoração

Arnaldo Franco Junior

Leandro Henrique Aparecido Valentin

### Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

Arnaldo Franco Junior

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

### Tradução/Revisão de Abstracts

Leandro Henrique Aparecido Valentin

### Editoração e Diagramação Profissional

UP4 Tecnologia da Informação

### Imagem da capa

© Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2016

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

## SUMÁRIO / CONTENTS

### APRESENTAÇÃO

- 8 “onde o fácil é teu álibi o difícil é meu risco”  
ARNALDO FRANCO JUNIOR  
SUSANNA BUSATO

### VARIA

- 11 A expressão do romance em *Senhora*, de José de Alencar  
The Novelistic Expression in *Senhora*, by José de Alencar  
LOIDE NASCIMENTO DE SOUZA
- 30 *Jango Jorge*: o contrabandista de João Simões Lopes Neto pelas lentes do diretor Henrique de Freitas Lima  
*Jango Jorge*: The Smuggler of João Simões Lopes Neto through the Lens of the Director Henrique de Freitas Lima  
JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE  
CARLOS ALBERTO OSSANES
- 40 Corpo, poder e subjetividade: uma leitura de *Chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, e de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar  
Body, Power, and Subjectivity: A Reading of *Chuva Imóvel* by Campos de Carvalho, and *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar  
ANDRÉ LUÍS GOMES DE JESUS  
JOSIANE GONZAGA DE OLIVEIRA
- 63 Eterno estrangeiro: Bernardo Carvalho e as cidades deslocadas  
Eternal Foreigner: Bernardo Carvalho and the Displaced Cities  
AGNES DANIELLE RISSARDO

### DOSSIÊ: HAROLDO DE CAMPOS

- 75 Haroldo de Campos: o processo metamórfico  
Haroldo de Campos: The Metamorphic Process  
LUIZ COSTA LIMA
- 82 Lira chinesa: a recepção da poesia clássica chinesa no Brasil  
Chinese Lyre: The Reception of the Classical Chinese Poetry in Brazil  
KENNETH DAVID JACKSON

- 91 A mitopoética transbarroca de Haroldo de Campos  
The Transbaroque Mythopoeitics of Haroldo de Campos  
CLAUDIO ALEXANDRE DE BARROS TEIXEIRA
- 103 Para um esboço de escuta: “Nenhum-homem / (Quiçá cada um de / Nós?)”, entre o épico e a política em Haroldo de Campos  
For a Sketch of Hearing: “Nenhum-homem / (Quiçá cada um de / Nós?)”, between Epic and Politics in Haroldo de Campos  
GUSTAVO SCUDELLER

## RESENHA

- 120 A literatura entre a fumaça e a névoa  
Literature between the Smoke and the Fog  
JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE
- 130 Índice de Assuntos
- 131 Subject Index
- 132 Índice de Autores / Authors Index
- 133 Normas de publicação
- 136 Policy for submitting papers
- 139 Normas para los autores

## APRESENTAÇÃO

### “onde o fácil é teu álibi o difícil é meu risco”

O fragmento do verso de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que dá título a esta apresentação da **Revista Olho d'água**, v. 8., n. 1, 2016 traduz não apenas os trabalhos que enformam o *Dossiê* dedicado ao poeta, mas também os trabalhos que constituem as demais seções (*Varia*; *Resenha*). Nos artigos que se seguem, o leitor encontrará reflexões realizadas com seriedade e rigor, capazes, pois, de contribuir significativamente para a fortuna crítica de seus objetos de estudo.

A seção *Varia* conta com quatro artigos, a saber:

Em “A expressão do romance em *Senhora*, de José de Alencar”, Loide Nascimento de Souza analisa o grande romance romântico brasileiro com base em Ian Watt e Mikhail Bakhtin, destacando as características do gênero e identificando, com base no conceito de “realismo formal” (WATT), traços que permitem a Alencar estabelecer uma representação realista da sociedade fluminense do séc. XIX.

Em “*Jango Jorge: o Contrabandista* de João Simões Lopes Neto pelas lentes do diretor Henrique de Freitas Lima”, João Luís Pereira Ourique e Carlos Alberto Ossanes realizam uma análise comparativa intersemiótica do conto “Contrabandista” e de sua versão cinematográfica, demonstrando que a transposição de uma obra literária para a narrativa fílmica não pode prender-se a um ideal de adaptação concebida como cópia ou transposição “fiel”. Neste sentido, argumentam, com propriedade, em defesa de que a versão cinematográfica de uma obra literária deva, necessariamente, ser capaz de responder às demandas semióticas próprias de seu campo linguístico/sígnico.

Análise comparativa é o que também constitui o artigo “Corpo, Poder e Subjetividade: uma leitura de *Chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, e de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”, de André Luiz Gomes de Jesus e Josiane Gonzaga de Oliveira. Identificando o desejo incestuoso como eixo comum que anima os conflitos dramáticos dos romances *Chuva imóvel* e *Lavoura arcaica* e que afeta suas respectivas composições formais, os autores discutem as relações entre poder, corpo e subjetividade e demonstram que os protagonistas de ambos os romances realizam uma crítica contundente à estrutura opressiva da família patriarcal.

Já Agnes Danielle Rissardo, em “Eterno estrangeiro: Bernardo Carvalho e as cidades deslocadas”, explora os conflitos existentes entre a cidade escrita e a cidade real nos romances *Mongólia*, *O filho da mãe* e *O sol se põe em São Paulo*, demonstrando como, em tais romances, o confronto entre a paisagem citadina adversa e os narradores isolados contribui para uma *estrangeiridade* constitutiva, digamos assim, da condição humana de protagonistas permanentemente deslocados, expatriados, exilados.

Organizada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Susanna Busato, a Seção *Dossiê* conta com quatro estudos dedicados à obra de Haroldo de Campos.

Luiz Costa Lima destaca a rara singularidade de *inventor* do poeta, tradutor e ensaísta em “Haroldo de Campos: o processo metamórfico”, sublinhando o seu olhar arguto para com as *luminescências* da linguagem. Com base na demonstração daquilo que o poeta extraiu do conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa – Costa Lima define o trabalho de Haroldo como uma mimesis da produção enformada por um processo metamórfico.

Kenneth David Jackson, em “Lira Chinesa: a recepção da poesia clássica chinesa no Brasil” aborda traduções da poesia chinesa clássica realizadas por Machado de Assis e Haroldo de Campos. Machado construiu a “Lira Chinesa” com base em traduções livres ao francês de Judith Gautier; Haroldo, com base na semiótica, em Ernest Fenollosa e em Ezra Pound, traduziu textos poéticos chineses em *Escrito sobre Jade*. Nos dois casos, David Jackson destaca o fascínio dos autores brasileiros pelos temas e linguagem dos poetas clássicos chineses, demonstrando sua dedicação à tradução de traduções.

Claudio Alexandre de Barros Teixeira, em “A mitopoética transbarroca de Haroldo de Campos” identifica, no livro *Auto do possesso*, publicado em 1949, a presença antecipadora de procedimentos e temas poéticos posteriormente desenvolvidos pelo programa da Poesia Concreta: a escrita labiríntica, a combinatória aberta de palavras e linhas e seu efeito de ampliação dos planos de significação, a mescla de referências de diferentes tradições e mitologias. Tudo isto, demonstra o autor, constitui uma estética neobarroca característica da poética de Haroldo de Campos.

Por fim, Gustavo Scudeller, em “Para um esboço de escuta: ‘nenhum-homem / (quicá cada um de / nós?)’, entre o épico e a política em Haroldo de Campos” estuda a presença das questões “O que é um homem? O que ainda pode ser dito sobre ele, depois das várias crises e transformações tecnológicas dos séculos XIX e XX?” na poesia de Haroldo de Campos, analisando como tais tópicos operam nos poemas e demonstrando que, neles, a amizade e o afeto constituem-se em importantes valores.

Concluindo este número da **Revista Olho d’água**, João Luís Pereira Ourique nos oferece, em “Entre a fumaça e a névoa”, uma resenha do livro *Entre el humo y la niebla – Guerra y cultura em America Latina*, organizado por Felipe Martínez-Pinzón e Javier Uriarte. Publicado em 2016, o livro aborda, de perspectivas diversas, as relações entre a produção literária e vários conflitos bélicos presentes na história da América Latina. Trata-se de assunto de grande importância tanto para a compreensão diacrônica de tais relações, que variam da apologia à crítica da ideologia belicista em suas relações com os conceitos de pátria e nação, quanto para a reflexão sincrônica que demanda um olhar crítico para os atuais cenários conflitivos latinoamericanos passíveis de se converterem em cenários de guerra.

Agradecemos a todos os que tornaram possível a produção e a publicação de mais este número da **Olho d’água**, e desejamos a todos uma leitura proveitosa.

Arnaldo Franco Junior e Susanna Busato



# A expressão do romance em *Senhora*, de José de Alencar

LOIDE NASCIMENTO DE SOUZA \*

**RESUMO:** Este artigo aborda as particularidades do romance e sua expressão em uma das principais obras da literatura brasileira: *Senhora*, de José de Alencar. Tendo como apoio os estudos de teóricos tais como Auerbach e Bakhtin e o “realismo formal” de Ian Watt, discutimos aqui as principais características do gênero romance para, depois, analisar sua expressão na obra supracitada. Pertencente ao grupo dos romances urbanos de José de Alencar, o livro *Senhora*, embora se enquadre no estilo romântico, já apresenta sinais do Realismo, ao retratar problemas sociais. Entretanto, para a sua composição como romance importa verificar de que forma representa a realidade brasileira na atuação de determinadas personagens situadas na sociedade fluminense do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero Romance; Literatura Brasileira; Realismo formal; Século XIX; Sociedade Brasileira.

**ABSTRACT:** This article discusses the particularities of the novel as a literary genre and its expression in one of the major works of the Brazilian literature: *Senhora*, by José de Alencar. With the support of theoretical studies such as Auerbach’s, Bakhtin’s and the “formal realism” of Ian Watt, the main features of the novel genre are discussed here, and subsequently its expression in Alencar’s novel is analyzed. Belonging to the group of urban novels by José de Alencar, the book *Senhora* already shows signs of realism when portraying social problems, although it was framed in the romance cycle. However, in order to structure it as a novel, it is important to verify how it represents the Brazilian reality in the performance of certain characters set in the nineteenth century society.

**KEYWORDS:** Brazilian Literature; Brazilian Society; Formal Realism; Nineteenth Century; Novel.

---

\* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Vida Social) da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – FCL–UNESP/Assis. Professora no Colégio Estadual Paçandu Ensino Fundamental e Médio – 87140-000 – Paçandu (PR) – Brasil. E-mail: loidesouza214@yahoo.com.br

## O gênero romance: um plano de estudo

Estudar o romance é estudar a literatura. Quando se fala de leitura e de literatura, em geral, a primeira forma a aflorar na memória individual ou coletiva é a do romance. Mas o romance nem sempre ocupou esse posto privilegiado. Ao longo de centenas de anos, sua existência era ignorada e, quando surge, é tratado como um gênero menor, um *parvenu*. Daí a sua timidez inicial, como tão bem acentua e analisa Antonio Candido (1989).

Considerando as revoluções e transformações desencadeadas pelo romance, que, segundo Bakhtin, provoca a *romancização* de outros gêneros, e avaliando, ainda, as particularidades de seu contexto de surgimento, acreditamos que vale a pena estudar literatura iniciando pelo estudo do romance<sup>1</sup>. Escolhemos, para isso, o livro *Senhora*, de José de Alencar, por ser uma obra que representa a legitimação e o fortalecimento do romance brasileiro. Para começar, fizemos uma abordagem sintetizada de alguns aspectos teóricos do romance como gênero. Em seguida, estudamos *Senhora*, procurando responder por que a obra configura-se como romance.

Sendo o livro *Senhora* uma obra da maturidade de José de Alencar, como acentuam muitos críticos, ela traz uma construção sofisticada do perfil da personagem principal e alguns de seus agregados e tem um narrador que, em sua onisciência, domina o discurso e faz, ele mesmo, a primeira interpretação da história que narra. Desta forma, *Senhora* incorpora algumas características já presentes no romance europeu e prepara o público leitor para experiências ainda mais ousadas no romance brasileiro.

### A forma do romance

O romance entrou em cena juntamente com a burguesia. Por esta razão, a compreensão desse fenômeno literário e suas características depende de uma visão que alcance o contexto histórico de seu surgimento.

Antes do romance, outros gêneros tais como o drama, a lírica e a epopeia ocupavam o centro dos interesses e eram todos caracterizados pelo estilo clássico de composição. Em nenhum deles focalizava-se o tempo presente, a contemporaneidade. Na epopeia, por exemplo, importava, sobretudo, o passado glorioso de um povo. Um passado acabado,

---

<sup>1</sup> Tivemos essa oportunidade ao cursar a disciplina “Romance e representação da realidade”, ministrada pelo Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, na UNESP/Assis. O conteúdo programático da disciplina estava dividido em dois tópicos subsequentes: “O romance e a tradição da narrativa anterior” e “Romance e representação da realidade”. No primeiro tópico, estudamos textos que tratavam da pré-história do romance até chegarmos ao momento de sua formação, sem deixar, entretanto, de analisar aspectos específicos de sua forma. Depois, tendo o suporte de alguns textos que abordavam a teoria do romance, partimos para o estudo dos romances propriamente ditos, começando por obras que marcaram o surgimento da forma no século XVIII, como *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, chegando às décadas finais do século XX com obras de Manuel Puig e José Saramago. Como atividade de conclusão do curso, nos foi solicitado um trabalho analítico (condensado neste artigo) que, ao realizar o estudo de um romance, procurasse responder em que medida ele representa a realidade e se constitui como forma de romance.

distante e indiscutível. Tratava-se, nesse caso, de uma literatura produzida para ser recitada ou lida em voz alta para pequenos ou grandes grupos.

Mas as inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas que ocorrem na Europa, especialmente a partir do século XVII, começam a mudar a dinâmica das comunidades e o domínio dos senhores feudais começa a ruir com o surgimento de uma classe que passa a enriquecer e ter projeção social por meio da prática do comércio: a burguesia. O impacto das transformações também provoca, com o passar do tempo, o êxodo rural e o consequente inchamento das cidades. A fim de conquistar poderio político, a nova classe incentiva o fortalecimento de algumas instituições, como a família unicelular e a escola. O acesso à leitura era uma das bandeiras da burguesia, já que agora os livros eram impressos em quantidade e precisavam de público leitor e consumidor. É nesse momento propício de surgimento de uma nova sociedade e de valorização da escrita e da leitura que surge o romance tal qual é conhecido hoje, somadas, é claro, todas as transformações e influências sofridas pelo gênero ao longo dos anos. Oliveira Filho (2002, p. 457) faz uma síntese clara do processo: “o romance serviu como expressão de autoconsciência da burguesia, no momento de afirmação de seu estilo de vida e de sua cultura, em contraposição aos parâmetros do Antigo Regime”.

Verificadas as condições de nascimento do romance, podemos dizer que ele surge, de fato, como uma forma revolucionária de arte. Entronizado no centro da criação literária, o indivíduo real terá, agora, um texto forjado e produzido especialmente para seu deleite pessoal. Como acentua Bakhtin, o romance é para ser lido e apreciado a sós, silenciosamente, por meio da leitura: “o romance é o único gênero, por se constituir e ainda inacabado [...] só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura.” (BAKHTIN, 1988. p. 397).

Mas a possibilidade de revelar os aspectos insondáveis da personalidade não impede, no caso do romance, a proposição de uma visão totalizante da realidade. O romance, portanto, é um tipo de produção literária que se firma na conjugação de dois extremos de realidade: das entranhas do indivíduo para as entranhas da sociedade contemporânea ou vice-versa.

Tal conjugação, entretanto, não teria sentido literário se esse trânsito não ocorresse pelo viés da forma que nada mais é que o aspecto estético do romance, o conjunto de artifícios e técnicas que fazem dele uma obra de arte e garantem a sua permanência. A legitimação e o reconhecimento desses aspectos lançam por terra os argumentos daqueles que consideravam a utilização de elementos do cotidiano um tipo de literatura menor. Aos poucos, o romance vai completando o seu ciclo de evolução e chega à maioria sem se afastar da realidade. Conforme o que podemos deduzir das afirmações de Auerbach, há um enobrecimento do gênero:

Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram, assim, uma

evolução que vinha se preparando fazia tempo [...] e abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida. (AUERBACH, 2004, p. 499–500).

O resultado da equação entre forma e realidade no romance é demonstrado com clareza por Ian Watt (1990). Segundo o autor, a incorporação de situações corriqueiras, baseada numa visão circunstancial e particular dos fatos, resultou numa maior complexidade do perfil das personagens. Muita atenção passou a ser dispensada às singularidades da alma humana e, ao longo das narrativas, era possível que facetas inimagináveis do caráter das personagens fossem reveladas. Além disso, elas passam a ser nomeadas e inseridas num tempo e num espaço muito particulares, mas também muito familiares ao leitor, que, por sua vez, poderá, se lhe aprouver, considerá-las como qualquer pessoa de seu ambiente social. Nesse sentido, a maneira como o tempo e o espaço são trabalhados é de extrema importância para a efetivação do realismo. No romance, o tempo é um processo que estabelece relações entre passado e presente. Em geral, os comportamentos e as reações da personagem são entendidos e explicados como consequência de acontecimentos anteriores. Mas, embora tenha uma história de vida que é determinante na construção de seu caráter, a personagem tem independência para, a partir de inúmeras experiências, tomar novos rumos e redesenhar o mapa do seu destino.

Na concepção de Watt, também o espaço tem função preponderante na caracterização do romance, porque ele deixa de ser distante para se aproximar do espaço de vivência do leitor. E é assim que, ao tomar conhecimento da história narrada, o leitor verá nomeadas cidades, ruas, bairros, lugares e ambientes que ele conhece no seu dia-a-dia e poderá imaginar a cena como sendo mais uma das experiências que pode testemunhar em sua vida. Junto à visão prática dos acontecimentos e de um manejo diferenciado do tempo e do espaço, a função referencial da linguagem também passa a ser mais presente no romance e é fundamental para a manutenção da coerência interna da narrativa. Esse conjunto de procedimentos é equacionado por Ian Watt (1990) que os denomina de “realismo formal”, o método narrativo que dá origem ao romance e que, a partir de então, estará intensamente presente na prosa ficcional.

Mas todos os procedimentos estariam incompletos, não fosse a presença do narrador como consciência reguladora entre a “objetividade normativa da épica e a gritante subjetividade que suporta a estrutura da forma” (MACEDO, 2000, p. 220). Ele é a “diretriz arquitetônica *objetiva* das partes” (MACEDO, 2000, p. 222) porque “passa juízo sobre si próprio e transforma a configuração *subjetiva* do destino em significado arquitetônico *objetivo* das partes isoladas. O que era uma visão idiossincrática do *conteúdo* da realidade faz-se vinco objetivo, sedimentado na *forma* composicional.” (MACEDO, 2000, p. 221). O narrador é, portanto, o instrumento que permite a transformação da matéria-prima da realidade em produto estético.

Como já dissemos, o surgimento do romance é tão impactante que influencia toda a literatura e, conforme Bakhtin (1988), provoca a *romancização* de quase todos os outros

gêneros. Além disso, o romance, justamente por estar em contato com a realidade imediata, não tem forma fixa rigidamente determinada. Vejamos:

o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. (BAKHTIN, 1988, p. 402).

Revestido, portanto, de sua versatilidade, depois de eclodir na Europa, o romance conhece outros continentes, e é assim, como produto cultural importado, que chegará ao conhecimento dos leitores brasileiros nas décadas finais do século XVIII. Por aqui, lia-se, entre outros, Walter Scott, Victor Hugo e Daniel Defoe, sendo que as primeiras tentativas de produção romanesca ficaram no plano das adaptações de obras europeias. Mas essas adaptações serviram de impulso para a produção dos primeiros romances brasileiros. Mais tarde, em 1843, Teixeira e Sousa lança *O Filho do Pescador* e, já no ano seguinte, surge *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, o primeiro romance significativo da literatura brasileira.

Tanto a obra de Teixeira e Sousa como a de Joaquim Manuel de Macedo foram publicadas, inicialmente, em forma de romance-folhetim, seguindo-se o modelo popularizado na França por escritores tais como Émile Girardin, Alexandre Dumas e Eugène Sue. Conforme analisa Marlyse Meyer:

O fenômeno romance-folhetim “folhetinesco” se estendia a todos os jornais da corte. Ainda que não existam as necessárias pesquisas, de difícil execução dada a escassez de dados sobre tiragens e publicações, não faltam indícios da correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim. (MEYER, 1996, p. 294).

É somente com José de Alencar, porém, que o romance brasileiro vai se firmar como uma literatura de feição nacional, dadas a engenhosidade do artista, o seu uso da linguagem e a sua criatividade na elaboração de quadros de “cor local”. Também ele, que inicia sua carreira como jornalista, lançará mão da novidade do romance-folhetim, tendo como resultado a ampliação e a diversificação de seu público leitor. De forma geral, o romance-folhetim é uma história publicada em fragmentos na parte inferior de um jornal e a evolução do enredo pode sofrer a interferência do leitor. Justamente por isso, há uma interação que determina o elo entre escritor, obra e público. Cada trecho do folhetim era estruturado de modo a fisgar o leitor por meio do suspense provocado pela expectativa dos acontecimentos futuros.

Como sabemos, José de Alencar (1829-1877) era escritor articulado e crítico e dedicou-se à escrita de tipos variados de textos. É com o romance, porém, que ele definitivamente se realiza como escritor e faz história na literatura brasileira, ao influenciar os seus contemporâneos e

conquistar um público cativo. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar (1998) declara a sua preferência pelo romance. Essa predileção não é difícil de ser compreendida, uma vez que o romance como gênero, conforme já vimos, está sintonizado com o “aqui” e o “agora”. Se o objetivo era valorizar o país em suas peculiaridades e criar uma literatura nacional (ainda que a partir de modelos europeus), isso só poderia se realizar satisfatoriamente pela forma do romance. É por isso que, depois de publicar *Cinco minutos* em 1856, seu romance de estreia, continua a publicar inúmeras obras e, nelas, vai aperfeiçoando o seu estilo até chegar ao ponto mais alto ao publicar *Senhora*, em 1875. Como veremos, embora apresente já certo teor realista, a obra traz ainda alguns traços típicos do romance-folhetim, como a ascensão social pelo dinheiro, a monetarização das relações humanas, o encontro com a pessoa amada e o final feliz. No próximo tópico, portanto, veremos como se dá a realização da forma do romance na obra mais madura e artisticamente completa de José de Alencar.

### **Senhora: uma expressão do romance**

José de Alencar era homem das letras, atuante e ligado aos acontecimentos de seu tempo. Atuou como advogado, jornalista, deputado, ministro da justiça, mas é como escritor que deixa o seu principal legado. Escreveu inúmeros artigos e reportagens e era um leitor atento das produções literárias do momento. Leu Balzac, Victor Hugo, Dumas, Chateaubriand e Alfred de Vigny. Antes disso, ainda na adolescência, já tinha lido *A moreninha*, que lhe causou forte impressão. Certamente essas leituras foram determinantes na formação do gosto literário e na definição do perfil particular de sua escritura na composição de romances.

Não foram poucas as vezes em que José de Alencar deixou transparecer a sua preferência pelo romance. Em primeiro lugar, esse é o tipo de texto que marca definitivamente a sua carreira de escritor, não só pela quantidade (escreveu ao todo 21 romances), mas também pela qualidade que chega a atingir em romances como *Iracema* e *Senhora*, por exemplo. Só esse fato já seria suficiente para que se percebesse o pendor de Alencar pelo romance. Mas além da já referida afirmação de *Como e por que sou romancista*, em uma carta anexada ao livro em estudo, Alencar faz uma apologia do gênero, chegando a teorizar sobre o assunto:

Há duas maneiras de estudar a alma: uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação.

[...] A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa: ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance. (ALENCAR, 1993, p. 203-205)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Como essa é uma referência da obra em estudo, nas próximas citações dessa mesma obra informaremos apenas o número da página.

Vemos, portanto, que José de Alencar tinha plena consciência de seu papel e domínio de seu ofício de romancista. Vale ressaltar que seu ponto de vista sobre o gênero antecipa, em parte, as constatações de Bakhtin, quando este localiza as raízes originárias do romance em outros gêneros. Essa diversidade de origem também explica a complexidade e o caráter amorfo do romance.

Diante disso, o desafio a que nos propomos responder é: que elementos fazem de *Senhora* um romance? Como está expressa a forma do romance nessa obra?

O conjunto de romances produzidos por Alencar está dividido em quatro grupos: históricos, regionalistas, urbanos e indianistas. O livro *Senhora* está entre os chamados romances urbanos, os quais tematizam a vida social do Rio de Janeiro. Embora já traga indícios do Realismo, ao denunciar as mazelas da sociedade capitalista, analisar conflitos interiores e revelar a hipocrisia social, *Senhora* é, ainda, considerado um romance romântico porque ilustra, entre outros fatores, o individualismo burguês e a prevalência do amor sacramentado pelo matrimônio.

Para uma melhor compreensão do estudo, vejamos resumidamente o enredo de *Senhora*:

Aurélia Camargo era uma moça de família humilde que vivia ao lado da mãe, D. Emília Camargo, e de Emílio, seu irmão mais moço, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Seu pai, Pedro de Sousa Camargo, era filho de um rico fazendeiro, mas vivia longe da família por imposição do avô e, embora nutrisse esperanças de aproximar-se de sua família, tomado pelo desgosto, foi acometido por uma febre cerebral e morreu, longe de tudo e de todos. Se D. Emília já se mostrava preocupada com o futuro de Aurélia enquanto o marido era vivo, sua preocupação torna-se ainda mais crônica e compreensível, quando, ao perder também o seu filho, vê a sua saúde minguar. Na tentativa de garantir um arrimo para a filha, ela a convence a mostrar-se aos passantes a fim de conseguir algum pretendente digno. Muitos foram os interessados na bela de Santa Teresa, mas a maioria deles tinha intenções suspeitas a respeito da moça. Já nessa época (aos dezessete anos aproximadamente), Aurélia revelava a sua forte personalidade e não se deixou seduzir por nenhum deles. Somente dois, Fernando Seixas e Eduardo Abreu, mostraram-se bem intencionados. Aurélia agradou-se mais do primeiro. O namoro caminhava normalmente bem, mas Fernando Seixas, embora fosse bom moço, cedeu à tentação provinda do mundo das aparências e da riqueza. Por isso, repentinamente troca Aurélia por Adelaide Amaral, que possuía um dote de trinta contos de réis. Para Aurélia, o golpe foi duríssimo e quase insuperável, principalmente, quando soube do motivo do abandono. Mas nesse ínterim, por providência do destino, reaparece o avô que, arrependido, resolve reconhecer, em testamento, nora e neta como suas únicas herdeiras legítimas. Logo após o lance do testamento, morrem, em questão de dias, a mãe e o avô de Aurélia, que fica só no mundo e de posse de uma herança de mil contos de réis. É a partir disso que Aurélia surge como a grande sensação da sociedade fluminense, cuja beleza é “realçada” pela enorme riqueza que possui. Tendo posses, poder e fama, Aurélia queria mesmo era resolver as questões do coração. Arma então um plano ardiloso para vingar-se de Seixas, que acaba como marido comprado de Aurélia por cem contos de réis. Seguem-se as sucessivas humilhações sofridas por Fernando, uma vez que Aurélia não vacila em

espezinhá-lo sarcasticamente sempre que pode. O amor real que havia entre os dois não teria se consumado, se Fernando Seixas, ao cumprir rigorosamente o ritual do casamento de fachada, não tivesse, depois de onze meses de trabalho, recuperado o valor do seu resgate. Nesse momento, Aurélia declara-lhe seu amor e o institui, finalmente, como seu parceiro e herdeiro. Criadas as condições, eles são agora, de fato, marido e mulher.

A síntese de *Senhora* já nos traz elementos importantes que sinalizam a expressão da forma do romance. Trata-se, como vimos, de uma história com personagens típicos da sociedade fluminense do século XIX e que apresentam nome e sobrenome. O espaço também é específico: Aurélia reside no bairro de Santa Teresa. Dois elementos caros à filosofia burguesa também estão presentes na intriga: a questão do casamento e a questão do dinheiro. Assim é possível notar, desde já, que o pressuposto eleito por Bakhtin como condição básica para a realização do romance configura-se, de maneira muito clara, em *Senhora*: no romance cria-se uma nova área de estruturação da imagem por meio do “contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.” (BAKHTIN, 1988, p. 403-404). O mundo ficcional de *Senhora* era uma representação estética do Rio de Janeiro naquele momento. Essa é, portanto, uma das chaves para a realização do “realismo formal” (WATT, 1990), uma das características mais particulares do romance.

Uma visão mais aproximada da narrativa, no entanto, revela-nos mais de sua constituição como romance. Talvez mais do que os percalços vividos por Aurélia, chamamos a atenção o comportamento do narrador e as estratégias que ele utiliza para narrar. Ele é, de fato, a “diretriz objetiva das partes” (MACEDO, 2000), o arquiteto e o primeiro leitor da própria história que ele narra, quando resolve dividi-la em quatro partes: O Preço, Quitação, Posse, Resgate. Sobre isso, vejamos o que diz Regina Pontieri (1988, p. 51-52):

Essa organização do assunto indica a existência de um narrador que assume o controle sobre o narrado, apresentando-o ao leitor já devidamente compartimentado e nomeado segundo uma leitura prévia dos acontecimentos. Dividir e dar título são operações que supõem um ponto de vista relativamente distante dos fatos sobre os quais se lança luz, vendo-os como totalidade e dando-lhes coerência, isto é, interpretando-os.

Em *Senhora*, o narrador está claramente narrando a história de outra pessoa. É o que se chama em linguagem técnica, segundo Reis e Lopes (1988), de narrador heterodiegético. Mas sua onisciência e independência permitem que a distância seja quebrada e que ele organize a história a seu bel-prazer. A história pode não ser a dele, mas o discurso e o ponto de vista são. É por isso que ele começa a história praticamente pelo ponto mais alto. É o momento da aparição meteórica de Aurélia que causa assombro e pismo a todos:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.  
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.  
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.  
Era rica e formosa.

Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante.

Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da Corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor?

Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; e logo buscaram todos com avidez informações acerca da grande novidade do dia. (p. 19).

Nestes sete parágrafos iniciais, o narrador fornece ao leitor inúmeras informações úteis que lhe permitirão uma melhor compreensão da história. Estão informados, por exemplo, pelo foco narrativo, a personagem principal, o espaço maior e, ainda que de forma um tanto vaga e distante, o tempo. Não há uma definição clara do tempo da história, mas a expressão “Há anos” informa-nos que é o passado. As palavras “Corte” e “fluminense”, além de se referirem ao espaço, dizem-nos de uma história situada no século XIX e na época do Império. O narrador, talvez por mecanismos de autoproteção, distancia a história no tempo, mas a meticulosidade com que ele nomeia personagens e espaços muito específicos, como veremos, deixa evidente que narrador e história são da mesma época e que a distância temporal não é tão grande assim. Esse distanciamento temporal não é a única estratégia de disfarce que ele utiliza. Fazendo-se de autor, antes de iniciar a história ele dirige-se especialmente ao leitor para dizer que a história não é de sua própria lavra. Vale frisar que esse era um recurso de escrita muito utilizado pelos romancistas do século XIX:

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro. (p. 18).

Notemos que, nesse caso, o narrador quer fazer crer que nem o discurso é dele, e sim, de outra pessoa que se encarregou de organizar a história. Para Regina Pontieri (1988), ele é “dissimulado” já que, ora se aproximando, ora se distanciando do caso narrado, disfarça a sua onisciência.

Já vimos que o narrador de *Senhora* situa a história num tempo passado e a narra em 3ª pessoa. Mas ainda nos parágrafos iniciais, vemos que seu discurso tem uma configuração diferente, como podemos conferir no seguinte trecho: “Dizia-se muita coisa que não repetirei agora, pois a seu tempo saberemos a verdade, sem os comentários malévolos de que usam vestila os noveleiros” (p. 19). O discurso do narrador, portanto, é feito em 1ª pessoa, como está subentendido no verbo “repetirei”, e o advérbio “agora” informa-nos que o seu tempo é o presente. Fica clara, assim, a diferença entre o tempo da história e o tempo do discurso. Essa divergência temporal entre história e discurso reforça a discursividade do romance. Para Bakhtin (1988, p. 371), é somente no romance que “o discurso pode revelar todos os seus

recursos específicos e alcançar sua autêntica profundidade”. E a partir dessa compreensão, ele cria, então, o conceito de “palavra romanesca”.

Em *Senhora*, o narrador, de fato, faz uso de alguns expedientes que o discurso lhe permite. Em primeiro lugar, abre mão da linearidade da história e faz um zigue-zague entre presente, passado e futuro. Ele fala do aparecimento súbito de Aurélia e dos fatos que se desenrolaram até o seu casamento com Fernando Seixas, para, depois, fazer um recuo temporal e informar-nos sobre as origens da personagem: “Dois anos antes desse singular casamento [...]” (p. 75). Essa abordagem do presente de Aurélia somada ao retorno para o seu passado ocupa praticamente as duas primeiras subdivisões do livro: O Preço e a Quitação. Em meio a isso, o narrador também dedica alguns capítulos para falar de Fernando Seixas e sua família.

Além de realizar volteios na narrativa e de explorar *links* convenientes à história principal, o narrador também chega a “abrir parênteses” para fazer comentários, sintetizar e retomar a sequência da história que ele havia paralisado para fazer o recuo temporal. O trecho a seguir revela o momento posterior ao casamento de Aurélia com Fernando Seixas e a reação deste quando sabe de sua condição de marido comprado. Vejamos:

Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original, de que apenas conhecemos o prólogo. Os dois atores ainda conservam a mesma posição em que os deixamos. Fernando Seixas, obedecendo automaticamente a Aurélia, sentara-se e fitava na moça um olhar estupefato. A moça arrastou uma cadeira e colocou-se em face do marido, cujas faces crestava o seu hálito abrasado. (p.104).

Somente se considerarmos o aspecto discursivo e o seu tempo é que entenderemos a coerência do período “Os dois atores ainda conservam a mesma posição em que os deixamos”. Se ficarmos no plano da história, teremos a impressão absurda de que Aurélia e Fernando foram convertidos em estátua antes da continuidade dos acontecimentos. O fato de retomar a história, utilizando expressões do tipo “representa”, “primeira cena”, “drama original” e “prólogo”, também reveste o discurso do narrador de uma função metalinguística. É como se o romance estivesse se confessando ficção. Ainda quando utiliza a primeira pessoa do plural em “tornemos”, “conhecemos” e “deixamos”, o narrador parece admitir a presença textual do leitor e reivindicar a sua cumplicidade.

Depois de retornar ao “presente” de Aurélia, com a confirmação do casamento de conveniência e aparência, o narrador ocupará ainda mais duas partes do livro, “Posse” e “Resgate”, para falar do “futuro” do casal que seria de uma convivência tensa e agonizante até o desenlace feliz e surpreendente, que ocorreria depois de onze meses. Quanto a isso, aprendemos com Bakhtin (1988) que a contemporaneidade do romance não exclui o passado. O presente do romance precisa de um passado autêntico, mas marcha para o futuro. Podemos aplicar essa necessidade de um passado tanto no plano do gênero e sua evolução, como no plano da diegese, já que, no romance, os fatos são organizados tendo-se em vista uma causalidade. No que se refere à diegese, também é pertinente ressaltar o seu aspecto

folhetinesco, uma vez que, nela, estão representados o suspense e a tensão gerados pela posse do dinheiro, mas todos os conflitos encontram sua solução no desfecho da narrativa.

Até aqui fizemos uma síntese geral do enredo de *Senhora* e, em busca de apontar aspectos que lhe conferem o *status* de romance, destacamos rapidamente o seu vínculo com a realidade, o “presente inacabado”, e analisamos o comportamento do narrador. E, ao falar deste elemento, falamos necessariamente do tempo, identificando uma diferença entre tempo da história e tempo do discurso.

Mas outro fator que é determinante na constituição do romance é a forma como são tratadas as personagens. Em *Senhora*, há um número significativo de personagens. Há os principais sem os quais a história não existiria, como é o caso de Aurélia Camargo e Fernando Seixas, mas há também os de participação quase imperceptível, como é o caso da mendiga Bernardina. Embora tenha uma presença-relâmpago, sua condição revela os problemas sociais já existentes naquela época, configurando-se também como um indício de realismo. Ela também era a encarregada de informar Aurélia da chegada de Fernando, que viajara até Pernambuco, para que a moça pudesse colocar em prática o seu plano de amor e vingança. Vejamos o trecho:

apareceu à porta da saleta a Bernardina, velha a quem a menina protegia com esmolas. A sujeita parara com um modo tímido, esperando permissão para adiantar-se.

Aurélia aproximou-se dela com um gesto de interrogação.

— Quis vir ontem – segredou Bernardina –, mas não pude, que atacou-me o reumatismo. Era para dizer que ele chegou.

— Já sabia!

— Ah! Quem lhe contou? Pois foi ontem, havia de ser mais de meio-dia.

— Aurélia cortou o diálogo, indicando à velha o corredor que levava para o interior; e passando ao gabinete cerrou a porta sobre si. (p. 29).

A presença da personagem Bernardina e a sua participação parecem não ter nenhuma importância, uma vez que Aurélia, de fato, já sabia que Fernando chegara. No entanto, se não faz falta para a coerência da narrativa, a insignificância da cena e da personagem reforça o aspecto de cotidianidade do romance que se diferencia dos outros gêneros, entre outras coisas, justamente por incluir fatos rotineiros na representação literária.

De participação ínfima ou insignificante também são D. Camila, mãe de Seixas, e Mariquinhas e Nicota, suas irmãs. A Lísia Soares era a rival necessária que toda mulher tem. Eduardo Abreu, o pretendente rejeitado, mas que serviu depois de motivo de ciúme para o casal principal. Torquato Ribeiro e Adelaide Amaral, o casal que servia de contrapeso para Aurélia e Seixas. D. Firmina Mascarenhas, a parente-acompanhante que, por sua nulidade, garantia o reinado de Aurélia como mulher independente. São ainda personagens de pouca presença os que formam a família de Aurélia: pai, mãe e irmão. Outros, como Tavares do Amaral e Alfredo Moreira, aparecem e desaparecem sem maiores implicações.

Mais importantes, talvez, sejam aquelas personagens que ocupam o centro do circuito comercial da narrativa. Entre elas estão incluídas as principais, Aurélia e Seixas, mas também Lemos e até o avô de Aurélia. Aurélia, uma moça de mil contos de réis, especula no mercado

a compra de um marido por um valor que representa um décimo de sua fortuna: cem contos de réis. Lemos e o avô serão fundamentais para que essa transação comercial se efetive.

Em toda a narrativa, é notória e abundante a presença de expressões pertencentes ao jargão econômico e algumas delas estabelecem uma clara fusão entre matrimônio e mercado: “preço de sua cotação”, “mercado matrimonial”, “ágio de suas ações”, “empresa nupcial” (p.21), “dividendo das apólices”, “taxa do juro”, “tábua de câmbio” (p.32), “caderneta da Caixa Econômica” (p.43), “vida mercantil”, “movimento dos fundos públicos”, “oscilações do mercado monetário” (p.79), “cheque”, “Banco do Brasil” (p.105), entre outras. Essas expressões somadas àquelas que intitulam as quatro partes do romance mostram uma tensão entre o ter e o ser, entre o “patrimônio e o matrimônio”:

Trata-se de uma situação em que as leis do amor, confrontadas com as do mercado, ficam em latência momentânea; mas gerindo — e sugerindo — os meios para, no final, imporem sua soberania. Deste modo a narrativa se tece a partir da palavra “posse”, significante que remete simultaneamente a dois tipos de leis, encobrendo significados diversos mas aparentados: o bem econômico e o bem afetivo; posse jurídica e posse física; dinheiro e amor. (PONTIERI, 1988, p. 50).

No eixo central da narrativa, justamente o que concentra as questões monetárias, uma personagem de pouquíssima participação, mas fundamental para a composição do perfil da personagem Aurélia, é o seu avô, Sr. Lourenço Camargo. Sendo ele um rico fazendeiro que, no final da vida, entrega em testamento todos os bens que possui para a neta, transformouse no suporte principal para a “ascensão da estrela”. Sem herança não haveria vingança; sem herança não haveria a Senhora. O narrador, já nos primeiros parágrafos, deixa claro que riqueza e beleza são “duas opulências” que se complementam. A própria Aurélia tinha total consciência dessa sua condição áurea perante a sociedade: “Então não sabe, D. Firmina, que eu tenho um *estilo de ouro*, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste?” (p. 24).

Outra personagem que praticamente personifica a “moral fácil” do jogo de interesses e não tem o menor escrúpulo ao tramar os meios de levar alguma vantagem é Manuel José Correia Lemos, tio de Aurélia, tratado em toda a narrativa apenas por Lemos e, esporadicamente, chamado pelo narrador de “alegre velhinho” ou de “o sagaz do velhinho”:

Era o Sr. Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudado como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulância de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azogue. Logo à primeira apresentação reconhecia-se o tipo desses folgazões que trazem sempre um provimento de boas risadas com que se festejam a si mesmos. (p. 28).

Lemos era o irmão mais velho de Emília, mãe de Aurélia, mas que, além de intermediar o casamento malogrado da irmã, nunca tinha mostrado maiores preocupações com a situação de penúria em que ela vivera com os filhos depois do casamento. Pelo contrário, quando a irmã decide que é hora de sua filha Aurélia procurar por um casamento que lhe garanta o

futuro, Lemos tenta tirar proveito da situação com intenções muito rasteiras e vulgares. Para isso, primeiro conquista a confiança da sobrinha e depois lhe escreve uma carta:

A carta do Lemos era escrita no estilo banal do namoro realista, em que o vocabulário comezinho da paixão tem um sentido figurado, e exprime à maneira de gíria não os impulsos do sentimento, mas as seduções do interesse. O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos e transportá-la ao seio do luxo e do escândalo. Apresentou-se pois francamente como o empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos (p. 84).

Para decepção de Lemos, Aurélia, escandalizada com a proposta, corta relações com o tio que novamente sai de cena. Somente ao tomar conhecimento da situação singular e dourada da sobrinha, é que ele se apresenta com intenções de assumir a administração da fortuna. Ameaçado por Aurélia, que se impõe, contenta-se com a posição de tutor.

Como tutor, Lemos se sujeita a apenas obedecer às ordens de Aurélia, uma vez que esta era a condição para continuar a ocupar o cobiçado posto. Sob o comando da sobrinha, ele era o responsável pela encenação e pela transação comercial que resultaria na compra de Fernando como marido de Aurélia. Certamente impressiona ao leitor a desenvoltura com que Lemos vai conseguindo realizar todos os intentos da sobrinha apoiado na âncora do dinheiro. Disfarça-se de outra pessoa, finge não reconhecer, arranja e desmancha casamento. É interessante como a personagem perscruta tranquilamente a cobiça íntima de cada um, tendo ainda a certeza de que Fernando Seixas, embora se fizesse de rogado, não recusaria a sua vantajosa proposta: trocar o dote de trinta contos de réis de Adelaide por um dote de cem contos de réis de uma suposta desconhecida:

Lemos voltara satisfeito com o resultado da sua exploração. Era o velho um espírito otimista, mas à sua maneira; confiava no instinto infalível de que a natureza dotou o bípede social para farejar seu interesse e descobri-lo.

[...]

— Não se recusam cem contos de réis – pensava ele – sem razão sólida, uma razão prática. O Seixas não a tem; pois não considero como tal essas palavras ocas de tráfico e mercado, que não passam de um disparate. Queriam que me dissessem os senhores moralistas o que é esta vida senão uma quitanda? Desde que nasce um pobre diabo até que o leva a breca não faz outra coisa senão comprar e vender? Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam os seus capitais; os pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato. (p. 49).

Essa é, portanto, a “dialética materialista” (p. 48) de Lemos que, em suma, representava a essência do pensamento da sociedade fluminense do século XIX. Aurélia, embora não gostasse do tio e o tratasse com rispidez, necessitava de sua ajuda, pois, como afirma Regina Pontieri (1988, p.75), ele era “fundo conhecedor das leis do interesse que regulam a vida social”. Além de precisar de seus préstimos, Aurélia também guarda, em astúcia, alguma

semelhança com o tio, como bem observa Fernando Seixas: “A senhora tem uma sagacidade prodigiosa! Bem mostra que é sobrinha do Sr. Lemos.” (p. 133).

A segunda personagem em escala de importância é, de fato, Fernando Seixas, alvo do amor-ódio de Aurélia. Até certo ponto, era bom caráter, mas tinha “pânico da pobreza” (p. 57). Seu perfil era tipicamente romântico, tinha um porte aristocrático, o que, ao mesmo tempo, sugeria nobreza e riqueza. Tais qualidades encantaram definitivamente Aurélia.

Mas Fernando, no fundo, era uma farsa. Não era nobre e, muito menos, rico. Órfão aos dezoito anos, era mimado e sustentado pela mãe e pelas irmãs, consumindo do mais caro e sofisticado que houvesse para fazer boa figura na sociedade. Essa postura de caça-dotes, como vimos, custou-lhe a liberdade e o transformou em marido-coisa, marido-mercadoria.

Ao longo da história, entretanto, Fernando Seixas consegue purgar os seus pecados. Transformado em mercadoria, desprende-se paradoxalmente de todo interesse material e descobre o valor de sua dignidade. Para recuperá-la e fugir à humilhação doméstica do falso casamento, entrega-se incansavelmente ao trabalho como nunca o fizera antes.

Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho; apesar das contínuas tentações dos companheiros, não consumia como costumava outrora a maior parte dele na palestra e no fumatório. (p. 125).

A aparente punição de Fernando e a valorização do trabalho, somadas às críticas desferidas pelo narrador, como: “a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade” (p. 54), revelam o aspecto moralista da narrativa de José de Alencar.

Conforme vimos, há uma variedade de personagens em *Senhora*, como, em geral, requer o romance. Um aparecem mais, outras, menos. Um apenas são citadas, outras têm o seu caráter e as suas intenções escancaradas diante do leitor. Mas a personagem principal, em torno da qual gravitam todas as demais, é mesmo Aurélia. O próprio narrador, disfarçado de autor ou vice-versa, confessa isso: “O estudo que o autor propôs-se a fazer foi somente do caráter de Aurélia, ou de seu perfil moral. Todos os outros personagens são incidentes: e apenas saem da penumbra quando ao contato daquela alma recebem o reflexo de sua luz.” (p. 205).

Curiosa é a maneira como Aurélia conduz as situações que ela mesma cria, disfarçando até o extremo, como é o caso da noite de núpcias, ou sustentando sua falsa indiferença por Seixas até depois da despedida no final da história. Nos dois casos, o desenlace chega ao limite e Aurélia não “desafina”. Só se rende depois de tirar a prova da mudança de Seixas.

No primeiro caso, o da noite de núpcias e dos fatos que a antecedem, Aurélia engana a todos, até o próprio Fernando que, iludido e investigado, mente por três vezes consecutivas, como Pedro a Cristo, chegando a ponto de dizer que nunca beijara outra mulher. Só então é que Aurélia lhe desfere o golpe fatal:

Mas é tempo de pôr termo a essa cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que

ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido. (p. 73).

No segundo caso, o da convivência conflituosa do casal, Aurélia por algumas vezes faz com que Fernando acredite numa possível reconciliação, mas que era desenganada em seguida. Por sua audácia, chega a ponto de encomendar a pintura de um quadro do casal a partir do modelo vivo de ambos. Mas, para que a expressão de Fernando não parecesse fria, finge conviver bem com ele por alguns dias, apenas para que o pintor pudesse capturar uma expressão mais agradável. Assim, Aurélia, ao examinar “o trabalho do pintor, viu palpitante de emoção a sorrir-lhe o homem que ela havia amado.” (p. 153).

De fato, aos poucos, com a sua persistência e com as suas artimanhas, Aurélia vai esculpindo o novo Fernando até transformá-lo no homem dos seus sonhos. Ao mesmo tempo em que se vinga, ela forja um novo homem:

Outra mudança notava-se em Seixas. Era a gravidade que, sem desvanecer a afabilidade de suas maneiras sempre distintas, imprimia-lhe mais nobreza e elevação. Ainda seus lábios se ornavam de um sorriso freqüente; mas esse trazia o reflexo da meditação e não era como dantes um sestro de galantaria. (p. 126).

A mudança que se havia operado na pessoa de Seixas depois de seu casamento fez-se igualmente sentir em sua elegância. Não mareou-se a fina distinção de suas maneiras e o apuro do traje; mas a faceirice que outrora cintilava nele, essa desvanecera-se. [...]

Aurélia notou não só essa alteração que dava um tom varonil à elegância de Seixas, como outra particularidade, que ainda mais excitou-lhe a observação. Dos objetos que faziam parte do enxoval por ela oferecido, não se lembrava de ter visto um só usado pelo marido. (p. 128).

Já sabemos que a “encenação teatral” do casamento dura por longos onze meses. Somente quando Fernando lhe devolve o valor do resgate, os cem contos de réis, conquistados com esforço próprio, se despede e vai saindo da câmara nupcial para ir embora, é que Aurélia confessa-lhe o seu amor e abre o testamento que ela havia assinado ainda na noite de núpcias.

Como vemos, Aurélia é verdadeiramente a senhora, não só do seu destino, mas do destino dos outros. Depois de um passado de sofrimento, consegue chegar ao posto de grande dama da sociedade fluminense, tendo como marido um homem que ela conquista e educa a seu modo. Ela é a típica personagem do romance que, conforme vimos, sendo sujeito histórico pode dar novos rumos para sua vida.

Observadas de perto as principais personagens, algumas sondadas até a alma, vemos que elas ilustram não apenas tipos de indivíduos, mas representam a essência de uma sociedade com sede de capitalismo para a qual o dinheiro é a razão de todas as coisas. Nela, as pessoas, e até instituições como o casamento, são mercantilizadas, como bem ilustra essa fala de Aurélia: “— Oh! Ninguém o sabe melhor do que eu, que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e vende por uma transação mercantil, chamada casamento!...” (p. 131).

Tratando do espaço, já destacamos que ele é de alta significância para o realismo formal do romance. Se pensarmos no Rio de Janeiro do século XIX, seria possível, talvez a partir de leituras diversas da obra, até esboçar o mapa da cidade. Em *Senhora*, estão citadas a célebre Rua do Ouvidor e outras tantas como Rua da Quitanda, Rua do Hospício e Rua São José. Fatos acontecem no bairro de Santa Teresa, mas são citados também Botafogo e Laranjeiras, entre outros. São referidos, ainda, pontos como o Largo do Machado, Hotel de Europa e Praia Vermelha. O Alcazar, o café-concerto, era o espaço da encenação social por excelência, onde todos se viam e se mostravam.

Justamente quanto à questão da encenação social, vemos que há uma diferenciação no trato dos espaços exteriores e interiores. Os primeiros, que abrigam a hipocrisia geral, quase não são descritos. Já os interiores, como a casa de Fernando Seixas e a câmara nupcial de Aurélia, são descritos com detalhes talvez porque sejam o espaço da verdade, onde as personagens revelam o que, de fato, são sem nenhuma máscara. No caso de Aurélia, nem mesmo a varanda, a sala ou o gabinete de sua casa são os espaços da verdade total. A verdade mais crua e os sentimentos mais ocultos são sempre revelados na alcova, na câmara nupcial.

Outro aspecto que encontramos em *Senhora* e que, segundo Bakhtin, é outra conquista do romance é o artifício da presença do autor. Para o estudioso, o romance, ao destruir a distância épica, favorece uma nova representação da imagem de autor. Confundindo-se com o narrador, o autor aproxima-se da “zona de contato com o mundo representado” (BAKHTIN, 1988, p. 417). É nesse sentido que podemos entender o seguinte trecho de *Senhora*, em que o narrador ou o autor implícito faz questão de incluir um comentário que funciona praticamente como uma resposta aos críticos do livro *Diva*:

Alguém, que tinha a prurir-lhe nos lábios a condenação dogmática de um livro que lera recentemente, apesar de publicado desde muito, aproveitou o momento para essa exceção literária.

— Já leram *Diva*?

Respondeu um silêncio cheio de surpresa. Ninguém tinha notícia do livro, nem supunham que valesse a pena gastar o tempo com essas coisas.

— É um tipo fantástico, impossível! — sentenciou o crítico.

Acrescentou ele ainda algumas coisas acerca do romance, cujo estilo censurou de incorreto, cheio de galicismo, e crivado de erros de gramática. O desenlace especialmente provocou acres censuras.

A crítica, por maior que seja a sua malignidade, produz sempre um efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor malgrado seu presta homenagem ao autor, e o recomenda. (p. 161).

Este trecho parece não ter muita importância dentro da organização sintática da narrativa de *Senhora*, a não ser por sua zona de contato com a realidade. Bakhtin explica:

O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, *pode polemizar abertamente com seus inimigos literários*, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da

imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas. (BAKHTIN, 1988, p. 417 – grifo nosso).

Levantados os principais elementos, analisamos, portanto, de que forma se efetiva a expressão do romance em *Senhora* de José de Alencar. Na obra, a realidade do século XIX, tempo do autor e do livro, está representada de forma bastante clara. Para a burguesia que dava sinais de entrar em cena, o dinheiro, fosse ele herdado ou conquistado pelo trabalho, era a chave para o reconhecimento social. Se o indivíduo não podia ascender socialmente por suas origens, podia ao menos pela posse dos tostões, já que tudo (objetos, pessoas e instituições) podia ser mercantilizado. O narrador também mostra total liberdade na estruturação da narrativa como requer o romance. Cita espaços muito familiares ao seu leitor, realiza recuos no tempo e nomeia cada personagem, dando-lhe um aspecto familiar. Todas elas são frutos de sua história e podem, especialmente as principais, se modificar ao longo da narrativa. Até o autor, como vimos, sente-se livre para fazer parte do campo de representação. Por tudo isso, por essa liberdade e por esse realismo formal, podemos dizer que *Senhora* é não apenas um romance a mais, e sim, um dos melhores romances da literatura brasileira.

### **Aurélia: personagem de ficção**

A leitura de *Senhora*, de José de Alencar pode levar alguns leitores a questionar, a partir do exame do perfil de Aurélia, a distância dessa personagem em relação aos costumes do tempo da história. Mesmo precisando de acompanhante, tutela e marido, ela era por demais independente. Muito raramente uma mulher brasileira do século XIX era tão imperiosa e tinha tantos conhecimentos de leitura e economia, como era o seu caso.

Mas o romance brasileiro, desde os seus primórdios, teve referências europeias. Dessa forma, se havia uma zona de contato com a realidade, havia também um circuito de contatos que se estabelecia de livro para livro. Se algumas das personagens dos primeiros contos de Machado de Assis lembram claramente os perfis femininos de José de Alencar, este, por sua vez, poderia inspirar suas personagens em modelos europeus e assim o fez. Aliás, a representação literária do ato da leitura também está presente em *Senhora*. Vale frisar que as obras preferidas de Aurélia e Fernando Seixas não pertencem à literatura brasileira. Enquanto Seixas lê Byron, Aurélia lê George Sand, pseudônimo literário da escritora francesa Aurore Dupin (1804-1876). O próprio narrador faz alusões a Otávio Feuillet e Chatterton, entre outros.

Diante das várias referências a obras estrangeiras, podemos supor que um dos modelos para a criação literária de Aurélia teria sido *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, cuja personagem principal nasce numa prisão, vive longos anos como ladra e prostituta, casa-se por cinco

vezes e, por fim, enriquece e passa a viver sóbria e honestamente. Outra referência poderia ser *Carmen*, de Prosper Mérimée, obra também referida por Regina Pontieri em seu estudo. Carmen, a perigosa e sedutora cigana, domina a todos os homens que dela se aproximam, seduzindo até Dom José, o mais perigoso dos bandidos.

Logo, se considerarmos o individualismo burguês que começava a dominar a sociedade brasileira do século XIX, veremos que todas as peças da narrativa se encaixam. Para Ian Watt, o individualismo “pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia de independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo ‘tradição’” (WATT, 1990, p. 55). Em meio ao vendaval do “salve-se quem puder”, nada melhor do que uma mulher para que se saiba como sobrevive o ser humano nesse tipo sociedade. Sendo mais um elemento da ficção, a personagem Aurélia está em perfeita consonância com a coerência interna da narrativa, que ilustra, entre outros aspectos, o extraordinário fortalecimento e domínio de uma mulher do século XIX por meio da posse do dinheiro.

SOUZA, L. N. The Novelistic Expression in *Senhora*, by José de Alencar. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 11–29, 2016.

## Referências

ALENCAR, J. de. *Como e porque sou romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

\_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Moderna, 1993.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

CANDIDO, A. Timidez do romance. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 83-89.

MACEDO, J. M. M. de. Posfácio a Georg Lukács. In: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 165-224.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA FILHO, O. J. O romance e o romance de José Saramago. In: CANIATO, B. J.

(Org.) *et al.* *Abrindo Caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: USP, 2002. p. 457-462.

PONTIERI, R. L. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Recebido em: 18/02/2016

Aceito em: 25/03/2016

# *Jango Jorge: o contrabandista* de João Simões Lopes Neto pelas lentes do diretor Henrique de Freitas Lima

JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE\*

CARLOS ALBERTO OSSANES\*\*

**RESUMO:** Para embasar a comparação intersemiótica entre a versão literária e a cinematográfica, faz-se necessário pensar as duas como estruturas discursivas diferentes. Comparando-se as versões literária e cinematográfica de *Contrabandista*, sob a perspectiva intersemiótica, pretende-se visualizar como se deu a construção do perfil da personagem Jango Jorge, de João Simões Lopes Neto (1912), pela perspectiva do diretor Henrique de Freitas Lima (2012). Para isso, utiliza-se do texto fonte, *Contos Gauchescos*, e a adaptação para série de televisão homônima, produzida pela Cinematográfica Pampeana, além do roteiro cinematográfico da película.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação; Cinema; Henrique de Freitas Lima; João Simões Lopes Neto; Literatura.

**ABSTRACT:** To support the intersemiotic comparison between the literary and the cinematic version, it is necessary to analyze both as different discursive structures. By comparing the literary and cinematic versions of *Contrabandista*, from the intersemiotic perspective, it is intended to analyze the construction of Jango Jorge, a character of of João Simões Lopes Neto (1912), by the prospect of the director Henrique de Freitas Lima (2012). To that end, it is used the groundwork, *Contos Gauchescos*, and the adaptation of the homonymous TV series, produced by Cinematográfica Pampeana, as well as the screenplay.

**KEYWORDS:** Adaptation; Film; Henrique de Freitas; João Simões Lopes Neto; Literature.

---

\* Docente do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas – CLC – UFPel – 96015-140 – Pelotas – Brasil. E-mail: jlourique@yahoo.com.br.

\*\* Graduando do Curso de Licenciatura em Letras – Português pela Universidade Federal de Pelotas – CLC – UFPel – 96015-140 – Pelotas – Brasil. E-mail: carlosossanes@yahoo.com.br

## Um roteiro sobre o contrabandista: a permuta de voz narrativa entre Blau Nunes e Jango Jorge

Os *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, veiculados no ano de 1912, contêm em suas 19 histórias (originalmente 18, tendo sido publicado um ano após uma 19ª – “O Menininho do Presépio” – incorporada posteriormente) a essência do conceito de gaúcho, seus costumes e mitos, crenças e características. Em 2012, foi lançado pela Cinematográfica Pampeana um DVD chamado **Contos Gauchescos: Simões Lopes Neto nas telas**, contendo a adaptação para formato de série televisiva de 4 desses contos (“Contrabandista”, “No Manantial”, “Os cabelos da China” e “Jogo do Osso”), além de uma apresentação sobre o escritor pelotense e sua obra. No ano de 2014, foi realizada junto à Universidade de Coimbra (UC/PT) a terceira temporada do projeto 24 Frames de Literatura<sup>1</sup>, promovido pelo Grupo de Pesquisa ÍCARO (CNPq/UFPel), iniciativa que trabalha com adaptações cinematográficas de elementos literários, a fim de desconstruir paradigmas binários sobre o conceito de fidelidade/infidelidade de uma obra fílmica em relação à sua referência literária. Por intermédio desse trabalho, conseguiu-se cópia legal do material audiovisual, em parceria com o diretor Henrique de Freitas Lima, bem como materiais de suporte, como o roteiro adaptado das películas – que será utilizado como referência doravante. Devido ao fato de o conjunto de episódios dirigidos por Henrique de Freitas Lima poder ser visualizado como unidade, ou seja, retirados os créditos iniciais e finais, os curtas compõem um longa-metragem, é possível entender essa narrativa cinematográfica dos *Contos Gauchescos* como uma novela na qual cada capítulo é independente um do outro, porém todos eles se erguem sobre o mesmo fio condutor. Dessa maneira, frisa-se que a análise será debruçada apenas por sobre o conto como unidade, não considerando a dependência dos outros para seu entendimento.

Para embasar a comparação intersemiótica entre a versão literária e a cinematográfica, faz-se necessário pensar as duas como estruturas discursivas diferentes. As ferramentas utilizadas por cada uma das linguagens se manifesta de maneira diferente, por exemplo, pelo emprego da palavra escrita, base do texto literário, e de imagens e voz, nas narrativas fílmicas. O texto escrito remete a uma imagem mental, representativa, e a adaptação pode, em muitos casos, não remeter a esse esquema montado pelo leitor na sua experiência individual. Cabe salientar que

também entre esses textos [dramático e fílmico] existe a simultaneidade verbal e visual, porém [...] mais aparente. Os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade [...] dos elementos verbal e visual, embora um deles sempre predomine (DINIZ, 1998b, p. 314 – colchetes nossos).

No caso da organização das vozes narrativas, pode-se perceber a nomenclatura usual sendo insuficiente para abranger o modo de narrar do cinema. Por exemplo, Blau Nunes

---

<sup>1</sup> O projeto tem coordenação do docente Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique e do discente Carlos Ossanes. Mais informações sobre o projeto podem ser consultadas pelo site <[wp.ufpel.edu.br/24framesdeliteratura](http://wp.ufpel.edu.br/24framesdeliteratura)>.

configura-se, como uma voz intradieética, por ser “[...] um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional” (CARDOSO, 2003, p. 58). Com isso, pela abrangência, ainda que limitada, do meganarrador, outros pontos que não entrariam como narradores convencionais são considerados, como a visão do diretor e os variados movimentos e posições de câmera, como, no caso do referido curta-metragem, toda a narrativa ser apenas uma memória de Blau Nunes, como um reflexo de sua subjetividade. Entretanto, o movimento da câmera no curta-metragem não pode se confundir com câmera subjetiva, pois se entende por essa “toda vez que aquilo que se vê na tela coincide com a visão de um (ou de mais de um) dos personagens” (BRITO, p. 10, 2007), diferente do mergulho proléptico que o espectador experiencia ao ser conduzido pela voz em *voice-over* do narrador. Assim, complementar a isso, como comenta Diniz (1998a, p. 15), o autor “McFarlane usa os termos “transfer” para o processo de transferência de elementos facilmente transferíveis e “adaptation proper” para o processo que exige maior criatividade do cineasta”. Dessa maneira, alguns elementos analisados serão tratados como transferidos, caso se tratar de uma tradução simples, ou vistos sob a ótica da adaptação criativa, caso sejam o trabalho de adaptação de um elemento subjetivo.

O trabalho que aqui se pretende realizar é um recorte do *modus operandi* do projeto 24 Frames de Literatura, especificamente das discussões sobre a adaptação cinematográfica da personagem Jango Jorge e das escolhas do diretor para adaptar os vazios e pontos de indeterminação do conto, bem como as ferramentas fílmicas utilizadas para criar o ambiente descrito na narrativa literária de Simões Lopes Neto. O “Contrabandista” se passa em um cenário de extrema tensão na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, também chamado de Banda Oriental. Com a Independência do Brasil, no ano de 1822, o dinheiro brasileiro sofreu um encarecimento, fazendo com que as travessias de mercadorias do Uruguai para o Rio Grande do Sul (bem como vice-versa) parassem de ser um despique, uma rivalidade, para se tornar uma prática comercial: o contrabando em si, quer seja de pólvora (que só era permitida legalmente nas casas dos grandes proprietários) como de outros materiais de uso diário. Na narrativa de Simões Lopes Neto, Jango Jorge é um desses atravessadores, que vai à Banda Oriental *cargueirar*<sup>2</sup> um vestido de noiva para sua filha. Como as fronteiras estavam cada vez mais cerradas, guardas cuidavam dos principais locais de travessia, havendo confrontos armados constantes entre castelhanos e gaúchos. Avisados por um informante, os milicianos atacaram Jango, que não se encontrava sozinho, acabando o personagem morto em um desfecho trágico exatamente no dia do casamento de sua filha.

“Batia nos noventa anos o corpo magro mas sempre teso de Jango Jorge [...]” (LOPES NETO, 1912, p. 155), assim começa a ser descrito o protagonista da trama por Blau Nunes. Percebe-se, aqui, uma dissociação com a imagem que é mostrada de Jango no curta-metragem, descrita no roteiro de Henrique de Freitas Lima como tendo “[...] pouco mais de 50 anos, rijo e forte, contrabandista de ofício”. Comparando-se a versão literária com a

---

<sup>2</sup> “CARGUEIRAR, intr. ANT. – Fazer comércio com a utilização de cargueiros (CO).” (SCHLEE, 2009, p. 41). Mais especificamente, no caso, *cargueirar* tem o sentido de contrabandear de um lado para o outro da fronteira – quer seja do lado oriental como gaúcho.

fílmica, é possível entender que para se apresentar um Jango que tenha sido “maioral nesses estrupícios. Desde moço. Até a hora da morte” (LOPES NETO, 1912, p. 163), sua idade é justificável, no conto. Porém, sem a descrição das batalhas que presenciou, na película, fica mais verossímil transferir suas características para um Jango jovem. Além disso, empenham-se, em uma versão cinematográfica, aspectos técnicos no trabalho de objetivar a descrição dada no texto. No caso da caracterização física de Jango – um quase nonagenário –, pôr a cavalgar um homem dessa idade (e que fosse ator) demandaria uma especificidade maior do diretor, na escolha do *casting*. Dessa forma, a criação de uma personagem mais jovem, contextualizada diacronicamente, faz assertiva a escolha, sem que se crie uma personagem anacrônica ou idiossincrática.



Não há qualquer marca, na película, que objetive a presença física de Blau Nunes na narrativa. Sabe-se que o tropeiro estava de passagem, mas sua presença é completamente apagada, dando espaço à construção do perfil de Jango e dos elementos que o cercam – o espectador passa a rir do pedido de casamento, se importar com a festa, a conhecer os vizinhos, sem reparar que a mesa de doces seria desfeita para dar lugar ao velório de Jango. Ao mesmo tempo em que, com a carga narrativa pesando mais ativamente sobre ele, o curta-metragem passa a ser sobre o contrabandista, e não sobre o contrabando, Jango dá lugar para outras personagens se mostrarem e desempenharem seus papéis; ao ter mais poder de fala, Jango simbolicamente aumenta o de seus coadjuvantes. É interessante, na escolha de não objetivar a figura do Blau, a série de condições que isso ocasiona. Quando o Blau narrador conta aos leitores uma história, ele conta o que viu. Esse movimento de conferir veracidade ao discurso dele é bastante reafirmado com o método cinematográfico realista, pois nele o que obtém mais ênfase é a retratação do objeto não com o intuito de distorcer a realidade, mas de reproduzi-la. A própria essência da fotografia, nesse sentido, tem – para o espectador – uma distinção de outras artes, como a pintura, por exemplo. Na pintura, é evidente que, ainda que retrate a realidade, o pintor ou a pintura não necessariamente têm de ter tido contato com o objeto retratado. Já na fotografia o objeto deve ter tido contato com a câmera e com o fotógrafo – no caso do cinema, o diretor deve ter presenciado o que foi filmado. Como afirma Bazin,

A natureza objetiva da fotografia confere-lhe uma qualidade de credibilidade ausente de todos os outros tipos de retratação... Somos obrigados a aceitar como

real a existência do objeto reproduzido, na realidade, representado, colocado diante de nós, quer dizer, no tempo e no espaço (BAZIN, 1957 *apud* ANDREW, 2002, p. 116).

Nesse sentido, pode-se observar que essa narrativa cinematográfica em específico marca, também, o sincronismo com a vertente realista do cinema, que acaba por equalizar a veracidade narrativa do contador de histórias de João Simões Lopes Neto. A imagem real do pampa, das relações entre as personagens e, aqui em *Contrabandista*, a preocupação em contextualizar a tensão de fronteira que havia – para explicar o contrabando –, é objetivada pelas lentes da câmera com o intuito de se fazer o mesmo procedimento. Reinventam-se elementos, mas se preocupa o diretor em manter a ênfase no acontecimento em si, ao invés de só prestar atenção à forma como é feito.

O posicionamento ativo da voz de Jango Jorge, contrastando com a ausência total de discurso direto da personagem em sua versão literária, trouxe um ritmo diferente quanto ao gênero das obras. Enquanto que a obra literária de Simões, ao ser narrada por Blau – que já conhecia os detalhes, o desfecho –, adianta a morte de Jango Jorge, sempre com tom de tragédia, o curta-metragem investe em uma linguagem e fluidez cômica, dando espaço para outras personagens e *sub-plots* que inclinam o espectador a, por momentos, esquecer que Jango morrerá ao final da narrativa. Alguns pontos premeditam a morte de Jango, calcados, principalmente, na interpretação melancólica de Domingas (Ingra Liberato),



que desde o início da narrativa alerta, com sua preocupação exacerbada, ser aquela a última cargueirada de Jango, e em elementos externos ao roteiro, como o pássaro que paira no céu – não incluso no último tratamento do roteiro – ou o olhar apreensivo do filho de Jango, acima da restinga, do horizonte à casa dos pais. Apenas abrindo e fechando a narrativa, Blau Nunes desempenha, em *voice-over*, uma costura entre “Os cabelos da China” e “No Manantial” – curtas que antecedem e procedem, respectivamente, “Contrabandista” –, dando sentido à unidade fílmica criada na versão de Henrique de Freitas Lima. Ao se visualizar o conjunto de curtas como um longa-metragem, Blau Nunes troteia em direção ao rancho de Jango Jorge, presencia a chegada do seu corpo e parte para encontrar os outros tropeiros, próximo ao manantial que guarda os corpos de Chicão e Rosa.



Partindo do referencial teórico, pode-se apontar outros aspectos interessantes dessa adaptação. A inclusão de elementos é algo intrínseco da afirmação da adaptação como uma nova obra de arte. O que acontece com a criação da personagem Acácio (o Judas da história, como denomina Henrique de Freitas Lima no roteiro), por exemplo, é um movimento de externalização de um vazio da narrativa de Simões Lopes Neto, pois a personagem não é apresentada na versão literária. Desse modo, a opção de se incluir essa personagem é facultativa, não sendo necessário criar uma personagem física para cometer tal ação, pois pode haver “[...] personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos” (GOMES, p. 85, 1968). Para além disso, dá-se nome, na versão fílmica desse conto, para a esposa de Jango, chamada Domingas, para a sua filha, Maria Rita, e para seu futuro genro, Arlindo. Além desses, toda a presença das outras personagens cria *background* para a história, principalmente por se tratar do “Contrabandista” o menor conto gauchesco. Se fosse mantido o modo de narrar de João Simões Lopes Neto – por intermédio direto de Blau Nunes –, pelas vias do que reza a teoria da fidelidade da obra cinematográfica adaptada, não haveria o que se acrescentar na narrativa, inclusive empobrecendo seu valor enquanto obra fílmica; a obra adaptada puramente vista como transposição em película de um enredo literário acaba nem sendo literatura, por não ser do mesmo sistema semiótico, e nem cinema, por pretender ser literatura. Esse pensamento desconstrutivista, que expande os campos entre as mídias, mais coerente soa à compreensão da obra cinematográfica como o conjunto que tangencia todas as artes, mas que não faz dela uma cópia de nenhuma delas. Conforme pensa Dick Higgins, a estruturação entre as mídias nasce no período do Renascimento, para categorizar a sociedade; o pensamento de que a pintura deve ser “tinta sobre papel”, de que não se pode pintar escultura, etc., parecia-se com a divisão das profissões do que se chama Grande Cadeia do Ser. Porém, por esse paradigma, parece interessante que se observe, no atual cenário de considerações sobre as interartes – e o contexto contemporâneo – que

os problemas sociais que caracterizam nossa época, em oposição aos problemas políticos, não permitem mais uma abordagem compartimentalizada. Nós estamos nos aproximando do nascimento de uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante (HIGGINS *apud* DINIZ, 2012).

Reforça-se, então, a necessidade de se visualizar as artes presentes no Cinema, em especial para essa análise, a Literatura, como constituintes de uma instância artística, e não como peças-base originais para sua formação. No caso do *Contrabandista*, os elementos utilizados pelo roteirista/diretor serviram de fonte para a criação de uma ambientação que não é exatamente a de João Simões Lopes Neto – e nem se propõe a ser.

O trabalho de adaptação criativa, no caso da inclusão de elementos que não existem, configura um bom exemplo de aproveitamento dos pontos de indeterminação da obra literária, em prol da criação de uma narrativa que se propõe a dialogar com a sua fonte, porém reinventando e criando espaços de subjetivação do diretor. Conforme comenta Stam (2006, p. 25),

a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais.

Por fim, o olhar subjetivo do roteirista/diretor, ao recriar a narrativa, remete ao seu imaginário enquanto leitor, mas não se exime, nessa análise, todas as outras formas de intervenção que surgem ao longo da criação fílmica; como as alterações sofridas pela obra no decorrer de sua criação – pós-escrita do roteiro –, pela inclinação das mudanças realizadas pela edição (montador fílmico), ou pela própria interferência da equipe de produção, com eventuais sugestões. A presença das entidades do meganarrador cinematográfico fica destacada quando se observa a construção da história pelo roteirista/diretor, como sendo a união dos quatro episódios de ficção, e a entrada do montador, como sendo o responsável pela unidade dinâmica desses episódios – o formato de longa-metragem.

Além disso, as imagens falam por si, a forma fluída como um evento leva ao outro, demonstra a união do pensamento entre o diretor e o montador, além de evidenciar, também, o pareamento da visão do diretor de fotografia, que consegue transitar entre a riqueza de detalhes dos ambientes internos, de menor ângulo de visão, e a amplitude do pampa, em tomadas bem mais abertas. Em ordem, o roteirista vislumbra a peça completa e formaliza na escrita, o diretor de fotografia viabiliza pelo fotograma, o diretor determina como isso será feito e o montador captura a essência da perspectiva pela qual o espectador irá observar.



A ambientação, no caso dessa adaptação, remonta mais fortemente ao imaginário do próprio diretor Henrique de Freitas Lima, em sua leitura subjetiva da obra de João Simões Lopes Neto e experiência. A caracterização do gaúcho representa uma figura muito mais da década de 50/60 do século passado do que do final do século XIX – pós-Guerra do Paraguai. Percebe-se claramente isso na vestimenta utilizada pelas personagens e, também, por elementos mais objetivos, como as armas manuseadas pelos milicianos.

*Contrabandista*, em ambas as versões, apresenta elementos subjetivos que foram, na escrita do roteiro, em boa parte reinventados ou reordenados, a fim de se estruturar uma narrativa que transpassasse ao espectador todo o valor de veracidade, em sua objetivação, do que o “eu vi”, frisado por Blau Nunes no conto. Ao se comparar as versões de João Simões Lopes Neto e Henrique de Freitas Lima para os *Contos Gauchescos*, o primordial ponto tratou-se de não confundir as vias discursivas de ambas as linguagens. Assim, entendendo cada uma como uma manifestação artística diferente, puderam-se visualizar os acréscimos da leitura do roteirista/diretor sobre a narrativa literária, bem como tentar entender suas escolhas e as ferramentas utilizadas para sustentar sua leitura e/ou para objetivar sua intenção nessa releitura em específico. A obra cinematográfica de Henrique de Freitas Lima acaba, nesse trabalho, sendo tratada como tal, e não como série de televisão, justamente pela unidade cinematográfica que se obtém ao conjugar os quatro episódios de ficção. Cabe trazer novamente à discussão que a obra seriada apresenta, como no teatro, a possibilidade de se produzir um novo movimento (instantâneo, obviamente, no teatro, mas para o próximo episódio, no caso do seriado de televisão). Não era alçado, aqui, comparar literatura e seriado, mas coube um parêntese para diferenciar seriado de filme, por assim dizer, para justificar a existência da unidade fílmica na obra de Henrique de Freitas Lima, ainda que haja, possivelmente, até mais proximidade entre seriado e literatura do que do cinema, propriamente dito. Mesmo que venha

sendo dada muita ênfase às diferenças entre a mídia cinematográfica e a televisiva, que resultam em expressões bastante distintas, a última delas já até designada pelo termo de “videoteratura”. Basta lembrar, a título de curiosidade, dois recursos da mídia televisiva que levam a resultados bem diversos do cinema, a serialização e, sobretudo, a interferência do público espectador, cuja opinião pode atuar no desenvolvimento da diegese (COUTINHO, 2011, p. 26).

Dessa forma, enxergando a obra do diretor isoladamente – como quatro curtas-metragens – ou como uma unidade cinematográfica, entende-se o formato adaptado para televisão, mas não se classifica a obra como tal.

OURIQUE, J. L. P.; OSSANES, C. A. *Jango Jorge: The Smuggler of João Simões Lopes Neto through the Lens of the Director Henrique de Freitas Lima*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 30–39, 2016.

## Referências

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BRITO, J. B. *O ponto de vista em cinema*. Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007.

CARDOSO, L. M. A problemática do narrador. **Lumina**, Juiz de Fora, Facom/UFJF, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

COUTINHO, E. F. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 21–30. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2013/05/Livro-%E2%80%9CLiteratura-Cr%C3%ADtica-Comparada%E2%80%9D.pdf>>. Acesso em 23/02/2016.

CONTOS Gauchescos: Simões Lopes Neto nas telas. Direção: Henrique de Freitas Lima. Brasil: Cinematográfica Pampeana, 2012.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, UFSC, v. 1, n. 3, p. 313-338. 1998b. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em 15/01/2016.

DINIZ, T. F. N., VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

GOMES, P. E. S. A Personagem cinematográfica. In: ROSENFELD, A. (Org. ) *et. al. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

LOPES NETO, J. S. *Contos Gauchescos*. Pelotas: Echenique & Editores, 1912.

OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2013/05/Livro-%E2%80%9CLiteratura-Cr%C3%ADtica-Comparada%E2%80%9D.pdf>>. Acesso em 23/02/2016.

SCHLEE, A. G. *Vocabulário de João Simões Lopes Neto*. Bauru: Canal 6, 2009.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, s. v., n. 5, p. 19- 53, jul./dez. 2006.

Recebido em: 28/03/2016.

Aceito em: 03/05/2016.

# Corpo, poder e subjetividade: uma leitura de *Chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, e de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

ANDRÉ LUÍS GOMES DE JESUS\*  
JOSIANE GONZAGA DE OLIVEIRA\*\*

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo analisar os romances *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. A partir da temática do incesto – comum às duas narrativas – propomo-nos a discutir as relações entre poder, corpo e subjetividade a partir dos gestos libertários dos protagonistas de ambos os romances. A partir da visão do núcleo familiar como representante do *status quo*, observamos o modo como André Medeiros, de *A chuva imóvel*, e André, de *Lavoura arcaica*, promovem o questionamento e a corrosão da ordem familiar, reivindicando um espaço individual em contraposição ao apagamento de identidades particulares e à valorização dos aspectos coletivos promovidos pelo olhar opressor da família.

**PALAVRAS-CHAVE:** Campos de Carvalho; Corpo; Família; Poder; Raduan Nassar; Subjetividade.

**ABSTRACT:** The present article aims at the analysis of the novels *A chuva imóvel*, by Campos de Carvalho, and *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar. From incest – a common theme to both narratives – we propose to discuss the relation between power, body and subjectivity which emerges from the libertarian gestures of the protagonists of both novels. Taking the family as an institution which represents the *status quo*, we observe the way that André Medeiros, from *A chuva imóvel*, and André, from *Lavoura arcaica*, promote the questioning and corrosion of family order, claiming a place for individuality in contradiction to the increasingly weak particular identities and the enhancement of collective aspects promoted by the family's oppressive behavior.

**KEYWORDS:** Body; Campos de Carvalho; Family; Power; Raduan Nassar; Subjectivity.

---

\* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/SJRP – SP. Professor substituto no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia – ILEEL – UFU/Santa Mônica – 38.408-100 – Uberlândia – Brazil. E-mail: andregomes\_79@yahoo.com.br

\*\* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/SJRP – SP. Professora substituta no Departamento de Literatura da Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM – 38025-440 – Uberaba – Brasil. E-mail: josyhayne@yahoo.com.br

## Introdução

O presente texto tem como objetivo elaborar uma leitura comparativa entre dois romances brasileiros: *Chuva imóvel* (1963), do escritor Walter Campos de Carvalho, e *Lavoura arcaica* (1975), do escritor Raduan Nassar.

Podemos encontrar vários pontos em comum entre as duas obras, contextualizando-as em seus traços temático-formais, bem como em seus respectivos contextos de produção. Dentre os aspectos aproximativos, podemos assinalar o fato de serem narradas de uma perspectiva intimista, ou seja, são ficções homodiegéticas cujos narradores protagonistas podem ser vistos como personagens desviantes e inadaptados à ordem vigente, o que leva tanto Campos de Carvalho quanto Nassar a construírem arcabouços textuais caracterizados por construções linguísticas fragmentárias, marcadas por elementos memorialísticos e centradas nas ações e ideias desses protagonistas.

Além disso, temos, ainda, como coincidência o fato de os protagonistas dos dois romances portarem o mesmo nome: em *Chuva imóvel*, André Medeiros é o sujeito no qual as problemáticas da narrativa se concentram, enquanto em *Lavoura arcaica* temos o conflito dramático protagonizado por André. Para além da condição de delirantes e inadaptados, os dois personagens podem ser lidos a partir de uma chave de caracterização comum: detêm um profundo senso de subjetividade – o que os faz profundamente aversivos às normas sociais estabelecidas pelo *status quo*, levando-os a tentarem elaborar uma ética individual fundada na exploração do corpo enquanto instrumento de vivência das sensações e de autorrealização. Daí a temática do incesto estar presente em ambos os romances.

Nesse sentido, podemos adiantar que tanto *Lavoura arcaica* quanto *A chuva imóvel* são romances marcados por dois grandes conflitos: a) o conflito do eu consigo mesmo, esboçado na tentativa de os protagonistas se descolarem do sistema de valores imposto pelas suas respectivas famílias, levando-os a um sentimento de isolamento e de não pertencimento à vida familiar e, por conseguinte, à vida social; b) o conflito do eu com o mundo, que acaba por ser uma espécie de decorrência da inadaptação dos personagens – o que leva os dois conflitos a se tocarem.

Há, evidentemente, elementos que marcam a diferença entre os dois romances e essas diferenças estão na própria materialidade do texto – o que veremos adiante – mas, sobretudo no seu contexto de produção e sua posterior consagração pelo público, pela crítica e até mesmo pelo mercado editorial. Nesse sentido, cabe, aqui, uma pequena reflexão acerca dos “acontecimentos” que marcaram o contexto de produção e recepção do romance de Campos de Carvalho, levando-o a permanecer à margem das discussões efetuadas pela crítica literária que, naquele momento, já estava estabelecida no âmbito das universidades, assim como, cabe também, uma reflexão acerca da consagração quase imediata do texto de Raduan Nassar, que chegou ao cenário literário do Brasil causando furor e levando o escritor a abandonar a produção literária na segunda obra, *Um copo de cólera* (1978). Somente em 1994, Nassar publicaria um conjunto de contos também escritos nos anos 1970, intitulados *Menina a caminho*.

A reação positiva a *Lavoura arcaica* foi imediata, com uma crítica saudando o livro por seu caráter inovador, pelas relações que o texto de Nassar estabelecia com a tradição médio-oriental, a saber: o diálogo com a linguagem bíblica, a presença da parábola como um tipo de história que veicula uma moral, assim como elementos que ligam o romance às tradições judaico-cristãs e muçulmanas. Além disso, a prosa fragmentária, marcada pela memória de um narrador que busca a reconstrução do vivido por meio da narração dos fatos é vista com notoriedade pela crítica que insere o romance numa classificação de prosa poética.

Hugo Abati (1999, p. 16 -20)<sup>1</sup>, em sua dissertação, faz um apanhado da fortuna crítica da obra de Nassar, destacando a fala de alguns críticos sobre o livro, entre eles, Leyla Perrone-Moisés, Modesto Carone, Maria Tai Wolf, etc. Chama a atenção um traço comum presente nessas críticas: todas aplaudiam o caráter original da obra do estreado, um escritor ímpar desde o surgimento de nomes como Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa, marcado pela resistência à prática do diálogo entre texto literário e produtos dos chamados *mass media*, um procedimento bastante em voga naquele momento. Além disso, a crítica ainda aplaudia o fato de o escritor, desconhecido na cena literária, recuperar o que Wolf chama de “senso de tradição oral”, que é preservada e apresenta solução de continuidade no interior da obra do escritor paulista.

Como se pode perceber, em pouquíssimo tempo, a narrativa de Nassar assume um lugar de destaque no âmbito da literatura brasileira, sendo canonizada pela crítica universitária que saúda o novo autor como um renovador das letras nacionais, um escritor que inaugurava uma nova tradição romanesca em nosso sistema literário.

É preciso notar, contudo, nessa consagração imediata de Nassar, sem, é claro, retirar o mérito de que ele tenha escrito um romance inovador que, de fato, mudou as letras nacionais, um golpe de sorte baseado na aceitação mercadológica, o que vale o mesmo que afirmar que a inteligência nacional estava aberta à recepção de obras que não se enquadravam em nossa tradição realista – o que, infelizmente, não aconteceu com a obra de Campos de Carvalho, que tanto quanto Nassar ou até mais do que o autor de *Lavoura arcaica*, foi um revolucionário das formas e temáticas presentes na literatura brasileira dos anos 1950 e 1960.

Autor de uma obra concisa, porém, impactante, Campos de Carvalho tem o primeiro livro, *Banda Forra*, publicado em 1941. O segundo, *Tribo*, viria a público em 1954. Ambos foram renegados posteriormente pelo escritor. Em 1956 surge o primeiro romance reconhecido por Carvalho, *A lua vem da Ásia* e, depois deste, surgiram *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964).

Apesar de ainda hoje ser um autor praticamente desconhecido, Campos de Carvalho, em 1956, com a publicação de *A lua vem da Ásia*, contou com significativa manifestação da crítica especializada, que durou até meados da década de 60. De acordo com Carlos Felipe Moisés:

[...] seu primeiro livro *Tribo* (1954) passou despercebido mas *A lua vem da Ásia* (1956) causou sensação e trouxe larga notoriedade a Campos de Carvalho.

---

<sup>1</sup> Cf. ABATI, H. M. F. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*.

“Debochado”, “imoral”, “satânico”, “louco” foram alguns dos adjetivos com que o agraciaram, embora reconhecessem nele, também, um ficcionista de talento, “um verdadeiro escritor”. (MOISÉS, 1996, p. 73).

A saída do escritor da cena literária, em 1964 com a publicação de seu último romance, foi seguida pelo silenciamento de seus comentadores e estudiosos. A partir daí, foram longos trinta anos de obscurecimento. Apenas em 1994, um artigo do professor e crítico Carlos Felipe Moisés, publicado no *Jornal da Tarde*, rompe o silêncio em torno do ficcionista mineiro, despertando novamente o interesse dos editores, que decidiram reeditar seus romances. Assim, a publicação da *Obra reunida* marca, também, o ressurgimento da crítica. A partir daí, aparecem novos, porém ainda esparsos, artigos acadêmicos, dissertações e teses produzidos sobre a sua obra ficcional, o que nos permite afirmar que a literatura do escritor uberabense encontra-se ainda em processo de descoberta, seja pelo público em geral ou, mesmo, pelos estudiosos das letras brasileiras.

Dos poucos estudos e comentários acerca de sua obra, podemos elencar alguns aspectos recorrentemente observados, são eles: a presença da temática da loucura; o humor trágico; a posição existencialista dos narradores; a denúncia e o combate às diversas formas de poder que regem a vida em sociedade em prol da afirmação individual; o confronto com as diversas instituições disciplinares; o estilo surrealista; o desrespeito aos preceitos tradicionais de composição da narrativa.

Como podemos perceber, os dois escritores, de certo modo, causaram estranhamento quando seus romances foram publicados. Isso se deve, como dissemos anteriormente, sobretudo ao modo de lidar com a linguagem e com um temário bastante revolucionário para um público ainda pouco acostumado a sair da zona de conforto. O equilíbrio entre tema e linguagem, ou mais propriamente falando, o procedimento de composição narrativa que faz o tema emergir da construção linguística é um dos aspectos que faz desses escritores fenômenos raros no conjunto da literatura nacional.

Campos de Carvalho, por um lado, produz uma obra com formas variadas, escrevendo ao menos quatro romances enquadrados, por alguns críticos, como textos ficcionais que dialogam com surrealismo – daí a presença da desestruturação da forma romanesca tradicional, do pensamento racional e, em consequência, da elaboração de um olhar enviesado que tem por objetivo questionar o lugar comum das instituições a que estamos subordinados. Nassar, por sua vez, busca na subversão da linguagem mítico-religiosa um lugar de questionamento da tradição, o que leva a sua personagem a retomar alguns elementos presentes nas narrativas do Oriente Médio.

Partindo desses apontamentos iniciais, propomo-nos, neste artigo, a discutir o posicionamento existencial dos protagonistas dos respectivos romances face à normatividade familiar, iniciando o percurso analítico por meio do incesto, tema partilhado pelas duas narrativas. Para tanto, nos utilizaremos de algumas reflexões do filósofo francês Michel Foucault acerca das relações entre corpo, poder e subjetividade. Buscaremos, ainda, algumas discussões presentes no texto “O mal-estar na civilização”, de Sigmund Freud, a fim de constituir um arcabouço teórico capaz de dialogar com essas ficções marcadas pelo profundo confronto entre o indivíduo e a sociedade.

## A chuva imóvel: a trajetória de um (corpo) estranho no ninho

O terceiro romance de Campos de Carvalho, *A chuva imóvel* é uma espécie de relato do narrador e protagonista André Medeiros, funcionário medíocre de um arquivo público. Nele, André revela fragmentos de sua trajetória existencial, seus conflitos interiores, suas crenças, suas relações interpessoais e, sobretudo, o amor incestuoso que nutre por sua irmã gêmea, Andréa. Nesse romance, portanto, entramos em profundo contato com a intimidade e com as agruras de uma mente perturbada e delirante em constante embate com os códigos comportamentais que regem a vida em sociedade. Diante deste caos interior, não é de se estranhar o desenvolvimento de uma estrutura narrativa também caótica. Dividido em três partes, “O centauro a cavalo”, “Girassol, giraluá” e “Zona de Treva”, seu enredo é composto por uma sobreposição alucinante de episódios – lembranças, cacos de infância e da adolescência do narrador-protagonista – entremeados ao presente do discurso, que podemos definir como uma angustiante e progressiva fase de autodegradação que culminará no suicídio do protagonista.

A narrativa coloca em evidência o sentimento de inadaptação de André Medeiros ao seu meio social e tal conflito, se observado a partir de uma perspectiva freudiana, revela a tensão entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre o indivíduo e a civilização.

Para Freud, o programa do princípio do prazer é o que decide o propósito da vida humana, que é a busca pela obtenção da felicidade. Essa busca é composta por dois aspectos: o intuito de eliminar o sofrimento e o desprazer e, ainda, o de experimentar intensas sensações de prazer. Apesar de dominar, desde o início, o funcionamento do aparelho psíquico, o programa deste princípio não é passível de realização plena, já que “todas as normas do universo lhe são contrárias”. Desse modo, acrescenta Freud, “a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘Criação’” (FREUD, 1969, p. 33).

Entendidos a partir desse ponto de vista, os processos reguladores das relações entre os sujeitos que vivem em sociedade, relações fundadoras da chamada civilização, são entendidos como uma das fontes de sofrimento dos indivíduos, ou seja, a “fonte social de sofrimento”, na medida em que inibem ou frustram a realização das necessidades instintivas individuais. Partindo dessas premissas, Freud nos leva a considerar a seguinte hipótese: a de que a civilização “é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas” (FREUD, 1969, p. 43)<sup>2</sup>.

Em *A chuva imóvel*, o desejo sexual direcionado à figura da irmã gêmea, Andréa, é revelador da problemática teorizada por Freud na medida em que a plena realização individual

---

<sup>2</sup> Importa acrescentar que, ao desenvolver o seu estudo, Freud também destaca a significativa parcela de agressividade que os homens trazem em si mesmos, ou seja, seu instinto de destruição. Nesse sentido, o seu próximo não representa apenas um possível ajudante ou objeto sexual, mas também, “alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo, matá-lo”. (FREUD, 1969, p. 71). A civilização se esforça, então, para impor limites aos instintos agressivos do homem e controlar as suas manifestações, representando, assim, a luta entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de destruição (Tanatos). Segundo Freud, “nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida”. (FREUD, 1969, p. 83).

esbarra na questão do incesto, um dos grandes tabus da sociedade ocidental. Notemos, nesse sentido, o dilema existencial vivenciado por André Medeiros: por um lado, o narrador é marcado pelo desejo de unir-se sexualmente à irmã a fim de atingir sua plenitude e, por outro, pelo propósito de entender-se enquanto indivíduo autônomo e independente. Necessidades prementes, porém, irrealizáveis – motivos que desvelam a personagem central enquanto sujeito possuidor de um comportamento sexual desviante e que constituem a razão principal do embate e conseqüente ruptura de André Medeiros com a família. Com a finalidade de acompanhar esse processo, observemos o trecho em que é narrada a suposta relação sexual entre os irmãos:

Numa festa do Divino, nossos pais festeiros, propus tomarmos banho juntos no chuveiro do quintal, você me mostra os seios e eu lhe mostro os meus, ela se ria arrepiada, eu tenho mesmo dois seios, dois ovos se você prefere, veja! – as coxas da idiota me deixaram ereto para sempre, outro argumento irrespondível. Não há ninguém em casa, vamos! – fomos [...] a água batia-nos em cheio nas costas, no umbigo, os seios de Andréa hirtos de frio, dois pêssegos entremaduros, sexo contra sexo, de novo voltávamos ao útero, os foguetes do Divino ao longe, ríamos uma risada só, as paredes de zinco abafando os nossos gritos: atrás, não! Lá fora o domingo azul, pelas frestas se via parte do caramanchão, o mesmo de sempre [...] Andréa agora tiritando nos meus braços, esfrego-lhe com força as nádegas e as costas para que não sinta frio, com a pressa esquecemo-nos de trazer a toalha, dois seios gelados aos poucos se aquecem no meu peito, com a ponta do dedo corro-lhe entre as nádegas, até o sexo: aí não! – apenas um balbucio. E os foguetes, três quatro, agora mais perto, proclamando nosso grande feito. Enchemo-nos de coragem e saímos nus pelo jardim [...] de novo no Paraíso como devera ser sempre [...] De tão puros fomos cair deitados na sala de jantar, André-Andréa, a mesma placenta de antigamente, [...] as mãos dadas e os pés, olhando o teto e acima do teto, coração único, sem medo, sem medo, o sangue correndo de um para o outro, simples vasos comunicantes, nada mais do que isso, André-Andréa-André [...] a mesma corda: a mesma. (CARVALHO, 2002, p. 264).

É possível afirmar que a passagem destacada é construída por meio de uma explosão sensorial que fica bastante visível quando observamos palavras e expressões como: “se ria arrepiada”, “veja”, “me deixaram ereto”, “a água batia-nos em cheio nas costas”, “seios [...] hirtos de frio”, “foguetes [...] ao longe”, “se via”, “esfrego-lhe”, “não sinta frio”, “se aquece”, “com aponta do dedo corro-lhe entre as nádegas”. Tato, audição e visão são os sentidos que se sobressaem no texto e que possibilitam a criação de uma atmosfera carregada de erotismo, intensificada pela utilização abundante de vocábulos que remetem ao corpo (conferindo-lhe um lugar de evidência) e especificamente, a suas partes erógenas: “umbigo”, “seios”, “sexo”, “coxas”, “nádegas”, “dedo”, “ovos”.

O fragmento suscita uma série de problematizações em torno da temática do incesto, que podem ser vislumbradas por meio de alguns aspectos textuais que julgamos pertinente retomar. O primeiro deles, que pode ser observado na cena, é a celebração de um ato considerado condenável, pecaminoso, paralelamente a uma comemoração religiosa – há,

portanto, uma condensação de elementos sagrados e profanos. Nesse contexto, a festa do Divino compõe o cenário como uma espécie de coadjuvante, atuando como pano de fundo para que o ato considerado pecaminoso ganhe destaque. O quintal, espaço íntimo da propriedade, é colocado em foco juntamente com uma casa vazia, ou seja, a família, entidade normativa, é deslocada de seu ambiente, para que este ganhe nova conotação, a de um espaço favorável ao prazer. Desse modo, alguns fragmentos contribuem para que esse ambiente se sobreponha à atmosfera castradora imposta por preceitos familiares e religiosos: “Foguetes do Divino ao longe”, “pelas frestas se via parte do caramanchão”, “Não há ninguém em casa”.

O episódio promove, ainda com relação ao espaço, um jogo intertextual com o livro do *Gênesis*, em que o jardim da família Medeiros é comparado, nesse contexto específico, ao Paraíso. O primeiro livro da Bíblia traz, conforme sabemos, uma versão mitológica da criação do mundo, e nele encontramos algumas reflexões acerca de temas como a pureza e o pecado, o bem e o mal, obediência e ousadia, normatividade e transgressões, motivos presentes não apenas na cena destacada como em todo o romance. Nessa passagem, o narrador busca uma referência no texto sagrado para conferir ao incesto um valor de pureza que, no Éden, é anterior à atitude transgressora de Eva: “saímos nus pelo jardim [...] de novo no Paraíso como devera ser sempre [...] De tão puros fomos cair deitados na sala de jantar”. Na escritura bíblica, só após experimentar o “fruto proibido” as criaturas de Deus começam a perceber e a envergonhar-se da própria nudez. A partir de então, Adão e Eva começam a cobrir o corpo e a conviver com a culpa. O que André demonstra, em seu relato, é o desejo de retornar a um estado anterior ao pecado e de estar despido da própria noção de pecado e de culpa, difundidas culturalmente a partir do mito bíblico.

Na perspectiva da personagem estilhaçada, a junção carnal com a irmã traz, conforme dissemos anteriormente, o sentimento de unificação, o que pode ser visualizado na materialidade textual. Tomemos o trecho considerando uma possível divisão: uma parte anterior ao fragmento, “E os foguetes, três quatro, agora mais perto, proclamando nosso grande feito”, e outra, posterior a ele. O excerto se apresenta como um marco no episódio, pois o artefato pirotécnico normalmente utilizado como forma de celebração pode ser entendido como uma representação do clímax do envolvimento sexual de André e Andréa, já que são tomados pelo próprio narrador como a proclamação do grande feito, que segue uma progressão cada vez mais intensa e aproximativa, numa espécie de simulação do gozo. A primeira parte, ou seja, o estágio anterior à cópula apresenta um campo lexical que nos remete à ideia de duplicidade, são eles, “seios”, “coxas”, “ovos”, “mãos”, “pés” e, ainda, o vocábulo “dois”, que é repetido quatro vezes. Essa noção de duplicidade pode ser pensada como representação dos irmãos enquanto seres individuais, e, ainda, na própria fragmentação do personagem André, que se vê incompleto quando separado da irmã. Na segunda parte, temos uma série de palavras e expressões que representam a unicidade pós-coito: “uma risada só”, “único”, “mãos dadas e os pés”, “vasos comunicantes”, “um para o outro”, “a mesma” (repetida três vezes), “corda” – elementos que evidenciam um estado de completude e que transformam o protagonista em “André-Andréa-André”, encadeamento sígnico cuja sonoridade nos remete ao ciclo cardíaco com seus movimentos sistólico e diastólico. Em

posição de destaque encontra-se o vocábulo “corda”, imagem da própria unificação do ser, representado visualmente pelos hífen que intercalam e amarram os nomes André e Andréa, traduzindo a sensação de plenitude e a pulsação da vida.

Percebemos assim, que o conceito de incesto, na perspectiva do protagonista, é esvaziado de seu significado usual, pois não constitui um delito comportamental e porque se trata de um tipo de envolvimento natural que visa à satisfação dos desejos como forma de condução à plenitude do ser.

A busca pela realização dos desejos mais íntimos e pela afirmação da própria identidade conduz o protagonista, em sua trajetória narrativa, a um processo constante de desvelamento e denúncia de uma complexa rede de micro-poderes subjetivantes dos quais busca, a todo custo, se libertar. Nesse sentido, observemos o trecho a seguir em que André narra a sua transformação em um centauro:

[...] agora as minhas pernas me levavam contra a minha vontade, eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido: mesmo se houvesse uma parede em frente eu a transporia sem dificuldade. (CARVALHO, 2002, p. 225).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 219), os centauros, na mitologia grega, são seres que possuem cabeça, braços e tronco de um homem e o restante do corpo de um cavalo e “representam a besta no homem”. Para os autores poucos mitos são tão significativos como esse no que diz respeito ao embate entre razão e instinto. Na cena destacada, podemos observar alguns vocábulos que representam essa dualidade, são eles, além de “centauro”, “cavalo” e “nome”. Observemos, ainda, que o indivíduo diz ser conduzido pelas pernas contra a própria vontade, ou seja, o corpo é o seu condutor e, mais uma vez, o elemento corporal adquire na narrativa de André Medeiros uma posição estratégica. A oração “eu estava a cavalo sobre mim mesmo” parece demonstrar certa subjugação do aspecto humano pelo animal. Assim, o cavalo, símbolo da impetuosidade dos desejos, sobrepõe-se ao próprio sujeito, cujo nome, elemento cultural, criação humana, pertencente à esfera racional, deixa de possuir qualquer sentido. Desse modo, a figura do centauro traduz o próprio conflito vivenciado pelo protagonista, entidade híbrida, assim como o ser mitológico, hesitante entre os impulsos instintivos e as normas sociais.

Outra evidência da tensão entre o indivíduo e a sociedade encontra-se na utilização reiterada do vocábulo “trilhos”. Ao retornarmos à cena de abertura do romance, temos a impressão de que o relato de André Medeiros inicia-se exatamente onde termina a trajetória do narrador-protagonista de *Vaca de nariz sutil*, romance que o precede na ordem de publicação dos trabalhos de Campos de Carvalho. Seguem-se, respectivamente, os trechos dos momentos finais de *Vaca de nariz sutil* e o parágrafo inicial de *A chuva imóvel*:

O trem apitando na curva  
[...] Absurdo os trens terem um destino [...] é o trem e só ele que importa, a locomotiva sou eu com todos esses vagões dentro: os trilhos são para fazer de conta, na primeira oportunidade eu os despeço: vão para as estações que

quiserem! [...] Aproveito para entrar no meu desrumo: deixo-vos os trilhos, vou ver se ainda me alcanço: não disponho de vossa eternidade para viver, muito menos para pensar. É agora ou nunca. (CARVALHO, 2002, p. 212, 219)

Foi então que me vi numa gare extremamente vazia. Tão vazia que nem a minha sombra refletia nela. Alguém, uma voz, me sussurrou ao ouvido: CAFARNAUM. Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo nome para sentir minha presença, em vão busquei o último cigarro sob o paletó: os trilhos, apenas os trilhos por todos os lados. (CARVALHO, 2002, p. 224).

O protagonista de *Vaca de nariz sutil*, banido de sua cidade, assombrado pelo fantasma da amnésia, parte para algum lugar em busca de si mesmo. Sem destino, o narrador afirma ser a própria locomotiva, e os vagões transmitem ao leitor a ideia do vazio que o constitui. A aversão aos trilhos, rotas prontas e programadas, possível metáfora da normatividade social, é explícita e o que importa para o narrador é o próprio indivíduo. Tal posição denuncia a sua condição marginal, já que, em vez de se enquadrar e seguir caminhos preestabelecidos, ele prefere lançar-se num “desrumo” com a finalidade de alcançar-se. A busca do protagonista de *Vaca de nariz sutil* permanece com André Medeiros nas páginas de *A chuva imóvel*, “recusando-se terminantemente a continuar caminhando sobre os trilhos”. (CARVALHO, 2002, p. 225).

Essa recusa pode ser observada por meio das relações problemáticas que a personagem estabelece com os demais membros da família. A seguir encontramos o episódio em que André relata a morte do avô:

Quando morreu o avô foi o dia mais feliz da minha vida, e eu até que queria bem ao avô, mas eram abraços, confidências, piadas velhas e novíssimas, a gente bolinando sem querer ou por querer, as filhas do vizinho querendo consolar e consolando realmente, a noite de junho e os balões no céu: só faltaram mesmo os fogos de artifício. Foi quando justamente os seios de Andréa resolveram aparecer, nem um minuto antes: aquele rebuliço todo pela casa, meus pêsames, é preciso dar de comer às crianças, foi um grande homem o coronel e que alma boa! [...] dona Arminda muito prestimosa levando-nos para a cozinha: de repente os seios estourando sob a blusa fina de Andréa – e eu pasmo! A importância que tem a morte de um avô, é o que eu sempre me digo! (CARVALHO, 2002, p. 247).

Em seu discurso, André promove uma condensação de vocábulos e expressões que sugerem certa sobreposição da vida em relação à morte. Das palavras que criam um campo semântico mórbido, temos apenas o verbo “morreu”, “pêsames”, a oração “foi um grande o homem o coronel e que alma boa” e “morte”. O velório se torna, deste modo, uma espécie de acontecimento secundário que subjaz ao evento principal, que é o despertar da sexualidade e a sexualização da irmã, Andréa. Notemos a abundância de componentes discursivos que se conectam, de alguma forma, à vida: “vida”, “abraços”, “confidências”, “piadas velhas e novíssimas”, “bolinando sem querer ou por querer”, “balões no céu”, “os seios de Andréa resolveram aparecer”, “rebuliço”, “comer”, “seios estourando”. Podemos observar, desse modo, que a figura autoritária do avô coronel é duplamente apagada, primeiro pela morte em si e, em seguida, pelo obscurecimento da mesma em sua própria narração. Assim,

assistimos no episódio a uma espécie de profanação ou banalização de um rito familiar: o ritual fúnebre que, em tese, deveria possuir um caráter trágico, adquire, na perspectiva do narrador, inesquecíveis ares festivos e eróticos.

Também problemática é a relação estabelecida com o pai, conforme demonstra o segmento abaixo:

[...] punha-me indefeso diante da sua fúria, dos seus golpes, na cabeça, nas costas, isto são horas de voltar para casa! [...] seria mesmo o cúmulo se eu lhes dissesse que estava amando, que estivera simplesmente amando a tarde toda [...] longe até de mim mesmo [...] longe desses golpes dados a esmo sobre a minha carcaça, com o cinto e depois com a fivela do cinto, uma especialidade de meu pai em fúria que me fez, uma vez ele morto, debruçar-me sobre a fivela na sua barriga para ver se me via lá dentro, com a mesma inocência de antigamente, os mesmos olhos. (CARVALHO, 2002, p. 260).

O trecho concentra algumas marcas discursivas da violência por meio das palavras “fúria” e “golpes” (utilizadas duas vezes) e dos instrumentos de agressão “cinto” e “fivela”. Tais elementos traduzem e definem a natureza da relação pai-filho: encontramos, aqui, um indivíduo indefeso subjugado de modo cruel pela autoridade paterna. Outro aspecto relevante contido no excerto diz respeito à atitude do protagonista, após a morte do pai, de debruçar-se sobre a fivela em sua barriga. Tal imagem (o encontro do rosto do filho com a região genital do pai) nos parece uma sugestão de que a violência sofrida possa não se restringir apenas aos espancamentos, mas se estender também a alguma forma de abuso sexual. Essa possibilidade ganha consistência quando André nos revela que, por meio de sua atitude, busca, não apenas a si, mas, também, a uma inocência que se perdeu no corpo paterno.

É possível observar que essa personagem demonstra sérias dificuldades em lidar com a autoridade, principalmente com a autoridade familiar, e de conviver nesse meio que lhe parece extremamente hostil, castrador e violento. Essa dificuldade se estende, contudo, a outras instituições sociais como a escola, um ambiente também marcado pela violência dos constantes *bullies* impostos pelo colega Castanheira e, ainda, a Igreja cujo discurso se apresenta à personagem como um discurso autoritário e limitador que se impõe aos indivíduos por meio de uma política de propagação do medo.

Consciente da impossibilidade de alcançar a plenitude via realização do amor incestuoso e afirmação dos desejos individuais, a personagem central de *A chuva imóvel* opta pelo suicídio – rito simbólico, sacrifício derradeiro que, na narrativa, demonstra a total incapacidade de adaptação do narrador à chamada civilização – mas não sem, antes, dar vazão a todo sentimento de revolta e desprezo pela sociedade que abomina. Em sua perspectiva, o relato de si é uma espécie de testemunho sagrado de insubordinação e resistência e, sobretudo, uma forma de constituir-se, via escrita, como um ser de exceção.

Levarão séculos para me içar, se é que estão me içando, e enquanto dure esta longa ascensão do meu cadáver, mas também do que está dentro dele [...] continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência, com

esta corda no pescoço mas cuspiendo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo – por mim e por todos esses que morreram nos meus testículos [...] Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspiendo. (CARVALHO, 2002, p. 306).

### **O itinerário de um corpo: *Lavoura arcaica* ou a subversão da ordem**

Como mencionado acima, *Lavoura arcaica* marcou a estreia de seu autor, Raduan Nassar, no cenário literário nacional e, graças às particularidades temático-formais presentes no romance, chamou a atenção de alguns setores da crítica, assumindo um lugar de destaque no sistema literário nacional em um curto espaço de tempo. Assim como em *A chuva imóvel*, o relato é realizado por um narrador que protagoniza os acontecimentos e que os organiza *a posteriori*, ou seja, é por meio da memória que temos acesso aos acontecimentos relatados por André, a personagem central.

A fábula do romance de Nassar é bastante simples: após ter um envolvimento afetivo-sexual com sua irmã, Ana, André, após tentativas frustradas de justificar junto a ela essa relação, resolve sair de casa e vai morar numa pensão, onde é encontrado pelo irmão mais velho, Pedro, que tinha como missão da família reconduzir o “filho pródigo” ao seio da família. O embate entre Pedro e André leva este a confessar o seu relacionamento com a irmã, o que não impede que o primeiro, embora consternado com as revelações de seu irmão fugitivo, cumpra o seu dever de levá-lo são e salvo à casa paterna, onde ocorrem os desdobramentos dos episódios e as consequências da aproximação sexual incestuosa.

Apesar da simplicidade dessa fábula dividida em duas partes – partida e retorno –, temos a presença de uma estruturação discursiva sofisticada, marcada pela construção da personagem em pelo menos três níveis temporais: a) André, enquanto narrador, relata, no presente da enunciação, os acontecimentos dos quais ele já sabia o desfecho e, a partir deste lugar, estabelece uma relação de interlocução com o leitor por meio da representação do testemunho/confissão; b) André, que também relata alguns acontecimentos a Pedro, estabelece com ele uma relação de interlocução que difere da que é estabelecida com o leitor, uma vez que, no interior da narrativa, ele detém apenas a consciência dos atos acontecidos antes de sua partida e durante a sua permanência na pensão. Somente após o encontro com Pedro é que ele toma conhecimento do que ocorreu no seio da família durante sua ausência por meio dos apartes de Pedro. Podemos afirmar que esta relação permanece a mesma no desdobramento do conflito dramático; c) O André que protagoniza os acontecimentos é apenas movido pelo seu desejo de subverter a ordem da casa, ou seja, guia-se pela paixão e, por isso, só é capaz de relatar o vivido quando consegue estabelecer uma distância temporal com a vivência – distância, aliás, que não temos como precisar. Nesse sentido, os dois “Andrés” que ocupam lugares extremos na narrativa diferem porque enquanto um apenas age (André-personagem) o outro relata as suas ações (André-narrador).

Embora não estejamos tratando de um relato autobiográfico, nem de um romance autobiográfico, nos parece que o gesto narrativo construído por Raduan Nassar, ao dar a voz

a André e investi-lo de uma autoridade de narrador, permeia a questão das escritas de si, uma vez que André assume a perspectiva daquele que testemunha e relata sua relação familiar ao leitor – o “ouvinte” ideal. É nessa intersecção com o testemunho pessoal que a construção de André assume um caráter de tríplice temporalidade: a distância entre o André que narra, o André que é confrontado por Pedro e retorna ao lar e o André que vivencia os fatos anteriores à partida é tão grande quanto de um narrador autobiográfico que quisesse contar anedotas de sua vida sentimental na adolescência dez anos depois de elas terem ocorrido.

O que temos, então, nessa tripla caracterização temporal, é uma espécie de desvio autobiográfico ficcional. O conceito de desvio autobiográfico é tratado por Orlando Amorim (2010) como um procedimento utilizado por Jorge de Sena em *Sinais de fogo*, um romance que porta elementos biográficos do autor. No caso de *Lavoura arcaica*, o processo é complexo, uma vez que André não se trata de um *alter ego* de Nassar, mas o fato de ele tomar a palavra e contar, de sua perspectiva, as vivências familiares, inclusive a sua relação incestuosa com Ana, parece permitir a interpretação da personagem em pelo menos três níveis temporais.

Emerge, desse modo, uma relação bastante explorada por George Gusdorf (1991): relatar a experiência pessoal tem como objetivo recapitular o vivido, propiciando a lembrança por meio da memória, mas também a recriação por meio da linguagem. Em outras palavras: a linguagem recria o vivido e permite tanto a André como ao leitor constituir um campo de significação para o relato. Desse modo, a linguagem assume um lugar de destaque no romance de Nassar: ela é o elemento de criação da subjetividade que se marca enquanto diferença com relação à coletividade e ao seu poder de subsunção das particularidades individuais. Ela também possibilita a recapitulação do vivido e veicula as justificativas para as reações de André ao fechado universo das leis familiares.

Ao contrário do texto de *A chuva imóvel*, que representa discursivamente, como vimos, a desestruturação psíquica de André Medeiros, a partir das marcas linguísticas desestruturantes presentes no corpo da narrativa, *Lavoura arcaica* terá como princípio constitutivo a utilização do discurso racionalmente elaborado de modo a efetivar o grande objetivo de seu protagonista: subverter o discurso da ordem, representado na voz autoritária do pai, a partir do próprio discurso, como podemos perceber no trecho a seguir, quando, depois de tentar se desvincular da família:

[...] Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem nas suas idéias. Palavra com palavra, meu filho.

– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro (NASSAR, 1989, p. 160 – grifos nossos).

Como podemos notar, ao tomar a palavra do pai e inserir nela elementos que relativizam a sua pretensa univocidade, temos uma operação de subversão. Essa tentativa de relativizar

a fala paterna tem por objetivo final marcar um limite para com o discurso partilhado pela família, representante de uma ordem baseada na adesão de uma ideia de coletividade que faz com que o protagonista se sinta encarcerado. Nessa operação, temos a afirmação de uma subjetividade que afronta a autoridade patriarcal, construindo no interior do discurso do chefe da família elementos que possam justificar a sua independência enquanto indivíduo. Em suma: o protagonista questiona o poder paterno de dentro do discurso do poder que o pai se dá, como podemos ver no trecho a seguir:

foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante da alegria e nas horas da adversidade; foi um milagre querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, [...], *foi um milagre descobrirmos que nos bastamos nos limites de nossa casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família, [...]*, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa (NASSAR, 1989, p. 120 – grifos nossos).

Ao justificar a relação incestuosa a partir da fala paterna de que a felicidade reside no seio da família, André não tenta apenas naturalizar e justificar o encontro sexual, mas estabelecer uma interpretação particular sua das leis da coletividade familiar. A questão que emerge, contudo, dessa prática discursiva da personagem, é: não teria a palavra severa do pai, de fato, o germen da subversão que o protagonista mobiliza ao justificar suas palavras e atos?

Note-se, por exemplo, que ao dizer à irmã que o “feliz encontro” entre os dois poderia ser ratificado pela prédica paterna, o rapaz assume a perspectiva de quem reivindica um lugar, mas este lugar não é o daquele que tenta se adequar às normas familiares, mas o de quem insiste na liberdade, na individuação e na livre interpretação do que é lei. Daí afirmações como “filho torto”, “ovelha negra” “vagabundo irremediável” serem mobilizadas para se autocaracterizar e exigir um lugar no seio da família, a despeito do seu olhar marginal.

É preciso insistir, todavia, que o olhar enviesado de André tanto para a estrutura familiar quanto para o arcabouço discursivo que serve como força centrípeta na manutenção dessa mesma estrutura só é possível devido, exatamente, ao caráter anulador que essa ordem parece estabelecer, o que equivale a dizer que um discurso como o do pai só pode ser questionado, relativizado ou até mesmo destruído porque contém em seu cerne elementos que permitem a sua subversão, relativização ou destruição. Esse discurso se torna fadado ao descrédito à medida que, coercitivo, exige, para a sua manutenção, a renúncia das particularidades individuais daqueles que lhe estão ligados e à ordem que tenta referendar.

Podemos, a partir dessa perspectiva, vislumbrar o microcosmo no qual André se insere como uma espécie de pequena porção da sociedade patriarcal: nela, todos os que se posicionam minimamente contra o discurso central são culpabilizados e/ou punidos, vivendo à margem da realidade social e tendo que pagar um alto preço pela ousadia de ser diferente<sup>3</sup>. Esse aspecto marginalizador da sociedade é explorado, como dissemos acima, por

<sup>3</sup> Em *A negação da morte* (2004), Ernest Becker discorre sobre um comportamento que ele chama de filisteísmo, que

Freud em seu ensaio sobre “O mal-estar na civilização”. A civilização exige do indivíduo uma integração sem questionamento à ordem por ela estabelecida e, desse modo, todo aquele que se diferencia é visto como elemento de desagregação dessa ordem.

Se olharmos a estrutura familiar de André a partir do ponto de vista da premiação dos “bons” e da marginalização daqueles que não se ajustam à norma imposta, perceberemos que, para além do discurso, o próprio gesto de André torna-se também corrosivo com relação à estrutura familiar na qual está inserido. Nesse sentido, a fuga para a casa abandonada da fazenda pode ser lida como um posicionamento de autoexílio do protagonista dentro do universo familiar, permitindo-lhe, nesses momentos, ser ele-mesmo, pois somente aí ele podia viver a sua “libido mais escura” (NASSAR, 1989, p. 93) e andar pelas ruínas da casa que abrigava a sua convivência com o desejo. A casa abandonada, nesse sentido, exprime o interior de André: convivência com ratos cinzentos, rachas na parede, negrumes da cozinha.

Em uma entrevista intitulada “Poder-corpo”, presente em *Microfísica do poder* (2003), Michel Foucault discorre acerca das relações entre corpo e poder, entre submissão do corpo à ordem social, afirmando que a liberação do corpo somente advém da *consciência de corpo* que o próprio poder faz emergir. No entanto, após essa tomada de consciência por meio do trabalho, da ginástica, da higiene e da medicina, o homem passa a reivindicar este corpo consciente de forma a contrariar o poder. Desse modo, os prazeres são mobilizados para contrariar as normas sexuais impostas pelo *status quo*, entre elas o casamento, a sexualidade monogâmica, a moralidade sexual e, até mesmo, a ideia de pudor.

Como podemos notar, é possível aproximar o comportamento de André (e também de André Medeiros) de uma espécie de representação ficcional dessa vontade de reivindicar a pertença de seu corpo/desejo em oposição à dissolução desse corpo individual numa espécie de organismo familiar totalmente integrado ao poder exercido pelo patriarca. Para tanto, ele se vale do isolamento, da ausência ao trabalho na lavoura imposto pelo pai e, mais tarde, ao exercício do prazer sexual, seja por meio da masturbação, da zoofilia, seja pelo encontro sexual com Ana e com Lula.

Não é por acaso que, no trecho que representa o momento em que André e Ana se confrontam após a relação sexual, o protagonista se sinta oprimido dentro da capela, representação espacial e ideológica da lei familiar, espaço da reclusão de sua subjetividade no interior de uma ordem anuladora das particularidades pessoais: “Ana estava lá dentro do pequeno oratório, [...] eu tinha entrado numa câmara de bronze, apertada, onde se comprimiam, a postos, todos os meus demônios, que encenações a do destino usando o tempo (e com ele se confundindo!)” (NASSAR, 1989, p. 118).

A reivindicação do prazer e, por conseguinte, do corpo como elemento que o possibilita emerge o tempo todo na narrativa que se marca pela constante caracterização – nesse caso, autocaracterização, já que é André que se narra – do protagonista como alguém que porta um olhar escuro, animalizado e sempre pronto a questionar o seu lugar naquele microcosmo: “eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a

---

nada mais é do que a adesão voluntária e inconsciente ao *status quo*, à ordem, ao poder constituído. Obviamente todo filisteu odeia quem tem a coragem de não aderir aos discursos do poder e de questioná-los.

alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da minha irmã” (NASSAR, 1989, p.112).

Ao contrário de *A chuva imóvel*, o encontro sexual com a irmã parece dar lugar, em *Lavoura arcaica*, a uma espécie de reconciliação, ainda que passageira, de André com a ordem que lhe é imposta. Nesse sentido, o seu caráter marginal é apagado na plenitude do que é sentido após o encontro sexual com a irmã: “Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mães embalam seus filhos, soprando-lhes ternas fantasias” (NASSAR, 1989, p. 113).

A sensação de André de ter se encontrado no seio da ordem que o oprime é o que o motiva a justificar a relação erótico-afetiva com a irmã, e ele faz isso por meio de uma longa exortação dirigida a ela, convidando-a a ser sua “esposa”. O silêncio consternado de Ana, todavia, faz com que tal plenitude se esvazie e seja substituída por uma exortação que vai abandonando o seu conteúdo afetivo e vai se constituindo num ato de violência simbólica – que, ao que parece, sucede a violência sexual de fato – esboçada na emergência do caráter animal do protagonista:

como último recurso, querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivando prontamente pela volúpia do ímpio (NASSAR, 1989, p. 136).

É importante perceber que, mais uma vez, embora se guie por aspectos mais ligados às pulsões básicas da vida, André procura justificá-las discursivamente. A justificativa dele se dá por meio da culpabilização do afeto materno que, segundo a lógica do narrador-protagonista, é responsável pelo desvio no projeto paterno de transformar a casa em um templo de pureza e virtude, tornando-a, na perspectiva do protagonista, num lugar de perdição. Aliás, esse olhar negativo para o tronco feminino e materno da família vai ser explorado na configuração da mesa familiar, onde do lado direito se senta o lado claro da família e do lado esquerdo o lado escuro, as ovelhas negras nascidas marginais graças à mãe:

Eram estes os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989, p. 157).

A configuração familiar, desse modo, serve como configuração espacial da relação da família com a palavra de ordem, com discurso da coesão mantido pelo pai. O poder será

sempre questionado de algum modo pelo lado sinistro da família: o carinho da mãe, a dança lasciva de Ana, o questionamento da ordem e a marginalização de André e a revolta incontida de Lula, que se insurge contra o irmão que torna à casa, são modos silenciosos de corroer o alicerce familiar, de instaurar um regime de individuação onde o que se pretende é o apagamento dessas identidades particulares. Não obstante a realidade familiar construída na imagem de dois galhos - o reto à direita e o torto à esquerda -, não podemos esquecer que André, matreiramente, arma essa imagem com o objetivo de questionar mais efetivamente o modo reacionário, regressivo e monológico com que se instaura a lei do pai no seio da família.

À medida que assume uma perspectiva de valorização do corpo como instrumento de poder sobre si e do prazer que este corpo propicia como instrumento de anulação do poder do pai - o outro -, o romance passa a portar pelo menos duas vozes<sup>4</sup> que, embora se utilizem do mesmo discurso, mantém relações de confronto com a relação ao outro, sem se anular.

Como dissemos anteriormente, o projeto de André emerge como uma espécie de inversão dos sentidos do discurso paterno. Essa inversão se dá na ordem da mobilização de sentidos e não na estrutura que é apropriada e deformada para construir um olhar que ressignifica as relações consigo mesmo, com o corpo, com o prazer e com o outro. Essa relação consigo e olhar de menosprezo pela fala do pai é que permitem a André avançar na vivência do prazer enquanto libertação. Um dos momentos mais significativos se dá na sugestão do encontro sexual entre André e seu irmão caçula, Lula, que, revoltado com a volta do irmão e desgostoso pelo pretense desprezo deste, incrimina-o e afirma a sua fuga, o que leva André a se reconhecer e a reconhecer aspectos de Ana no irmão mais jovem e a se sentir atraído por ele:

[...] era talvez a minha aprovação que ele queria quando terminasse de descrever seu projeto de aventuras, e enquanto eu escutava aquelas fantasias todas - infladas de distâncias inúteis - ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente "dorme menino"; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, que já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram,

---

<sup>4</sup> Valemo-nos, aqui, da ideia desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1997) acerca do romance polifônico. Para o estudioso russo, há romances que são monológicos e outros dialógicos. O que configuraria um romance dialógico seria a presença de, ao menos, duas vozes que não se anulam e se contrapõem. No caso de *Lavoura arcaica*, nos parece que o mesmo discurso é partilhado tanto por André quanto por Ióhana, o pai. Ao se servirem do mesmo discurso, contudo, pai e filho mobilizam sentidos diferentes para eles: para o primeiro será o discurso da opressão enquanto para o segundo será o discurso da ordem. É preciso destacar que não é propósito do presente trabalho explorar a relação dialógica no texto de Nassar, mas apenas pontuar em que sentido o conceito de polifonia pode ser útil para a presente leitura. Para maiores informações, cf. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Cf., também, *A lei e o desejo* (2013), do professor e pesquisador Bruno Curcino Mota, que trata da dialogia a partir de outras perspectivas.

sem sobre de dúvida, os primitivos olhos de Ana!

— Que que você está fazendo, André?

Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral.

— Que que você está fazendo, André?

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e remoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido para a aurora o meu discernimento (NASSAR, 1989, p. 181–182).

Do ponto de vista das ações – a busca da afirmação do corpo como forma de libertação – tanto a relação com Ana quanto o possível encontro sexual com Lula completam o processo de desvio da ordem iniciado pela mãe, o que, aliás, é constituído no paralelismo da imagem do pássaro novo se debatendo contra o vitral e que metaforiza o encontro sexual André-Ana e André-Lula.

André, embora na discussão com o pai não tenha defendido ampla e abertamente suas ideias nem revelado as relações com a irmã, consegue corroer as bases da ordem no espaço familiar, uma vez que leva os irmãos a partilharem, ainda que de modo inconsciente, do seu projeto de libertação a partir do questionamento do discurso da opressão. A relativização do discurso paterno já fora levada a efeito ao longo do relato do protagonista, que se apropria das leis familiares para, a partir delas, criar suas próprias leis, de modo que basta lermos a fala do pai para, nela, encontrarmos os germes do discurso oposto que aparece como discurso elíptico, oculto, mas bastante presente no próprio ato de dar voz ao pai:

[...] humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar a sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também... (Da mesa dos sermões) (NASSAR, 1989, p. 148).

É claro que, nessa lei que tem por objetivo anular a individualidade e constituir uma coletividade familiar, não há espaço para o questionamento, para o livre pensamento e para a liberdade. O saber é, então, uma espécie de mordida no fruto proibido que precisa ser evitada para que não se contamine a pureza doméstica: “[...] aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz” (NASSAR, 1989, p. 169).

O fato, no entanto, é que André, já de posse desse “pretensioso excesso de luz” que o faz ver a família como lugar de opressão, assume o lugar de elemento de corrosão do *status quo* familiar, impondo ao pai a sua visão de individualidade: “estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade, a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira força para quebrar o casulo” (NASSAR, 1989, p. 166).

A subversão da ordem proposta por André se consolida no momento em que o pai, ao ver Ana dançando com roupas de prostituta na festa de homenagem à volta de André, entra na posse da verdade dos fatos e anula o seu discurso todo ao castigar a filha com a morte. O itinerário do corpo se fecha e alcança seu objetivo de modo silencioso e perverso.

### ***A chuva imóvel e Lavoura arcaica: corpos narrativos em diálogo***

A discussão elaborada nesse trabalho aponta, principalmente, os pontos de convergência entre duas narrativas que se destacam pela qualidade estética no cenário literário nacional entre as décadas de 60 e 70 do séc. XX. Conforme vimos, o ponto de partida dessa atividade comparativa se deu por meio da observação do tema em comum, o incesto. O assunto, apesar de constituir uma problemática recorrentemente revisitada por literaturas de diversos povos, em tempos distintos, ainda hoje, provoca estranhamento e possibilita a reflexão sobre os hábitos e comportamentos que adotamos na vida coletiva.

Nos relatos pessoais de André Medeiros, de *A chuva imóvel*, e de André, de *Lavoura arcaica*, assistimos a uma série de problematizações que colocam em questão não apenas a vivência familiar de cada uma das personagens, mas a própria estrutura social fundada no patriarcalismo. Em ambos os textos visualizamos o enfrentamento de dois indivíduos marginais perante os discursos institucionalizados, as relações hierárquicas e os comportamentos massificados. Ao propor esse enfrentamento a partir do núcleo familiar, os narradores promovem uma espécie de desarticulação em cadeia do todo social cuja base de fundamentação essencial é a família, com suas normas rígidas, com uma ética fundada na obediência e na renúncia do eu em prol do bem-estar do grupo.

O questionamento desse sistema já pode ser observado na tecedura da narrativa a partir da adoção da primeira pessoa do singular. Significa dizer que o procedimento de articulação do discurso por meio da perspectiva intimista possibilita o descortinar do eu, a irrupção dos desejos individuais, da sexualidade e dos instintos como forma de confrontar a moralidade da sociedade burguesa ocidental. Nos romances analisados pudemos notar que esse processo se dá, de maneira exemplar, através de uma posição existencial que coloca em evidência o corpo e os seus prazeres.

No romance de Campos de Carvalho é possível notar que a abordagem do motivo corporal se encontra direcionada especificamente ao desejo/obsessão pela irmã gêmea Andréa. Em raros momentos a personagem demonstra desejo por outro corpo: há a descoberta da sexualidade quando, na infância, observava o corpo da filha da professora de música, madame Só-Só, e há a menção ao primeiro amor, uma menina chamada Clara. Este amor, contudo, é colocado a partir de uma perspectiva romântica e idealizada em que o componente erótico é praticamente inexistente.

Importa observar, contudo, que, se por um lado, o desejo via exploração do motivo corporal, encontra-se obsessivamente direcionado a apenas uma personagem, por outro, há um minucioso trabalho de elaboração textual que lhe confere um lugar de evidência dentro

da narrativa, conforme pode ser visto no trecho que narra a relação sexual entre os irmãos. Trata-se de toda uma mobilização lexical conectada ao campo do erotismo e aos sentidos físicos e, ainda, de uma atividade minuciosa de elaboração de imagens e metáforas capazes de simbolizar o envolvimento corporal e psíquico vivenciado pelos irmãos.

Em *Lavoura arcaica* observamos um movimento contrário no que diz respeito à exploração do corpo e dos desejos sexuais. Enquanto André Medeiros concentra seus desejos na figura da irmã Andréa, o protagonista do romance de Nassar é um indivíduo que vivencia o prazer através do corpo de uma forma ampla: descobre o sexo por meio da prática da zoofilia; deseja e ama a irmã, Ana; vivencia experiências sexuais com prostitutas; se encanta com o corpo do irmão caçula e explora a dimensão erótica desse corpo.

Corpo e desejo são os componentes utilizados como forma de rebelar-se contra as normas arcaicas estabelecidas pelo patriarca no seio familiar. Nesse sentido, é possível considerar que o corpo, o sexo e o prazer encontram-se articulados com a finalidade de confrontar e desarticular a autoridade paterna e, principalmente, o núcleo familiar e, ainda, de possibilitar a construção de uma subjetividade pautada na realização dos desejos individuais. Esse percurso, conforme dito anteriormente, é possibilitado pela apropriação subversiva do discurso moralista de Iohana, ou seja, o protagonista questiona o discurso do poder a partir de uma utilização subversiva desse mesmo discurso.

Já em *A chuva imóvel* observamos a articulação de uma série de outros motivos e procedimentos que demonstram a tentativa de denunciar e desestruturar não apenas a instituição familiar, mas as diversas instituições que fundamentam a sociedade burguesa, como a igreja, a escola, o estado, ou seja, há um exercício de enfrentamento mais amplo e, de certo modo, mais radical, já que o protagonista, em sua trajetória narrativa e existencial, acaba matando simbolicamente as figuras dotadas de maior autoridade, como, por exemplo, o avô-coronel e o próprio pai. Após uma engajada e constante atividade de denúncia dos diversos aparelhos ideológicos do estado burguês, André Medeiros retoma o motivo corporal, não mais como forma de obtenção de prazer, mas, ainda assim, como forma de resistência: destruir o próprio corpo implica uma ruptura radical e definitiva com um modo de vida coletivo que ele é incapaz de aceitar.

No que diz respeito exclusivamente à instituição familiar, notemos que ambos os autores conferem um tratamento peculiar à constituição dos espaços em suas narrativas. No romance de Campos de Carvalho, ao observarmos a cena que narra a relação sexual entre os irmãos, podemos verificar uma atitude de esvaziamento dos espaços institucionalizados. A casa da família Medeiros encontra-se vazia, o quintal encontra-se vazio, ou seja, ao retirar as pessoas que tradicionalmente regem e ocupam aquele espaço, o narrador promove um apagamento simbólico da própria instituição familiar e o ambiente, que cotidianamente apresenta-se a André como castrador, torna-se propício à vivência do prazer.

Do mesmo modo, temos em *Lavoura Arcaica* uma atenção especial para com a instância espacial. A vivência do prazer pelo protagonista se torna possível nos espaços obscuros, não frequentados ou habitados pelas figuras autoritárias como a casa abandonada da fazenda ou um sítio distante que lhe permitia “escapar aos olhos apreensivos da família” (NASSAR,

1989, p. 13). Acrescente-se a isso a apresentação da capela no episódio em que os irmãos se encontram após a relação sexual. Esse espaço configura-se como um lugar insuportável e gerador de opressão e angústia para André, afinal, trata-se de um espaço de representação simbólica do discurso religioso que, por sua vez, sustenta as bases ideológicas de seu grupo familiar.

No texto *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), Osman Lins trata dos diferentes modos que o espaço pode ser trabalhado na narrativa de ficção. Se, por um lado, o espaço pode servir de cenário estático dentro do qual a personagem se movimenta, por outro lado, há narrativas em que espaço e personagens parecem apresentar uma relação bastante intensa, constituindo-se, desse modo, uma espécie de ambientação dissimulada, ou seja, a personagem porta uma atitude ativa que o liga ao ambiente descrito, constituindo um circuito entre ambos e estabelecendo uma carga psicológica entre ele e o espaço (LINS, 1976, p. 83)<sup>5</sup>.

Em ambos os romances podemos perceber essa construção dissimulada do cenário, o que nos permite observar o caráter opressivo tanto da vivência de André Medeiros, de *A chuva imóvel*<sup>6</sup>, quanto de André, de *Lavoura arcaica*. O esvaziamento do espaço no primeiro romance reflete o próprio esvaziamento que a personagem sente com relação à vivência familiar, excetuando-se, obviamente a sua relação com a irmã gêmea. No caso da narrativa de Nassar, temos os espaços familiares como lugares de opressão, ou seja, eles exprimem o sentimento de aprisionamento de André, o que talvez justifique esse mesmo sentimento do protagonista com relação ao seu quarto na pensão: embora espaço de liberdade, onde “se colhe do áspero caule [...] a rosa branca do desespero” (NASSAR, 1989, p. 09), o quarto permanece como símbolo da opressão familiar, opressão esta já introjetada por André.

Como vimos acima, a primeira parte de *A chuva imóvel* é denominada por Campos de Carvalho como “O centauro a cavalo”, ou seja, a valorização dos instintos básicos de André Medeiros é um dos aspectos essenciais da narrativa do escritor mineiro. É preciso ainda lembrar de que o centauro, representação do homem instintivo, feroso, é também símbolo do signo de Sagitário no zodíaco, o que nos leva à fala de André, de *Lavoura arcaica*, que metaforiza os instintos que o dirigem para Ana no sintagma “patas sagitárias”: eu disse

---

<sup>5</sup> No ensaio sobre o espaço, Lins ainda discorre sobre outros dois tipos de ambientação presentes na narrativa de ficção: a) ambientação franca, marcada pela inserção da personagem num cenário, seja por ela mesma, seja por um narrador que conta a história “de fora”; b) ambientação reflexa, que liga o espaço a partir da visão da personagem, marcada por narrador também heterodiegético. É preciso observar que mesmo estas classificações podem conter exceções.

<sup>6</sup> No que diz respeito à questão da relação com o espaço, parece-nos ainda que tanto *A chuva imóvel* quanto *Lavoura arcaica* (com maior ênfase para o primeiro romance) se marcam por uma relação que Joseph Frank (2003) chama de espacialização do tempo, ou seja, a de que os aspectos cronológicos são “apagados”, estabelecendo uma duração que se marcaria pela relação psicológica entre os acontecimentos. No caso do romance de Nassar, tal relação pode ser observada a partir do uso de uma linguagem que se insere na ordem médio-oriental e que parece estabelecer uma relação que é marcada por um tempo sem datação cronológica, isto é, estaríamos num tempo mítico. O romance de Campos de Carvalho evidencia a relação de espacialização do tempo de um modo, digamos, modelar, uma vez que a própria narrativa pode ser vista como uma representação das imagens caóticas que se desenrolam na mente de André Medeiros enquanto ele agoniza, o que nos permite pensar na criação de uma temporalidade que distorce o tempo cronológico misturando passado, presente e futuro.

erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentido de repente meu sangue súbito e virulento, salivando prontamente pela volúpia do ímpio (NASSAR, 1989, p. 136). Esse caráter instintivo da personagem pode ainda ser observado na exortação de que a irmã lhe responda “por reflexo e não por reflexão”, ou seja, também movida pela paixão e pelo desejo, de modo que Ana viabilize e valorize o seu projeto de vivência do prazer, de transgressão da ordem familiar pelo corpo.

No ensaio “O mal-estar na civilização”, Sigmund Freud discorre sobre alguns aspectos importantes que levam o homem ao sofrimento. Ao lado da fragilidade do corpo e dos agentes do mundo que podem nos esmagar, a relação com os outros homens é, segundo o pai da psicanálise, uma das nossas maiores fontes de angústia e sofrimento. Freud destaca os princípios cristãos como agentes da construção de uma baixa estima por parte da maioria dos homens, o que os leva a sentirem-se ameaçados em sua liberdade, e vê a civilização como uma forma de anulação das particularidades individuais e de fortalecimento dos aspectos de homogeneização e de supervalorização do coletivo.

É a partir desse fundamento freudiano que podemos entender o processo de corrosão estabelecido por André no seio de sua família: o núcleo familiar de Iohana representa, de certo modo, uma pequena amostra dos processos civilizatórios, baseados em interditos e proibições. Tais interditos, insuportáveis para André, acabam por serem os motores de sua aproximação com a irmã, o que instaura o processo de relativização do discurso opressor da família.

No caso de André Medeiros, essa ameaça dos princípios familiares é combatida por meio da negação dessas estruturas, configurando-se no incesto, no fracasso profissional, na negação da autoridade do avô e do pai e no direcionamento da pulsão de morte para estas personagens e para si na escolha pelo suicídio.

Desse modo, o caráter sagitário de ambos os protagonistas tem por objetivo valorizar os aspectos instintivos básicos e de negar o processo de introjeção da ordem familiar (ou qualquer outra ordem), ao menos aquela parte opressora desse processo que tem como base o adestramento do corpo e do prazer para o trabalho e para uma realidade sem possibilidades de mudança.

Nesse sentido, a imagem do centauro, símbolo do signo de sagitário, compartilhada pelos dois autores é de uma importância estratégica para a leitura dos romances, pois acaba por sintetizar o projeto estético e existencial dos narradores. Por meio dessa imagem somos mais uma vez conduzidos à problemática freudiana que trata dos conflitos entre os indivíduos e a civilização. Os dois textos analisados a partir da referência ao poder instintivo do centauro parecem indicar a supremacia das vontades individuais perante as normas coletivas, a sobreposição do elemento corporal à razão e ao senso comum.

GOMES DE JESUS, A. L.; OLIVEIRA, J. G. Body, Power and Subjectivity: A Reading of *Chuva Imóvel* by Campos de Carvalho, and *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 40–62, 2016.

## Referências

ABATI, H. M. F. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 1999. 186 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

AMORIM, O. N. O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena. In: NIGRO, C. M. C.; BUSATO, S; AMORIM, O. N. (Org.). *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2016, p. 45–70.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BECKER, E. *A negação da morte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARVALHO, C. de. *Obra reunida*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angel Melim e Lúcia Melim. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna. *Revista USP*. n.58, 2003, p. 225–241. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33863>>. Acesso em 08/01/2016.

GUSDORF, G. *Les écritures du moi: lignes de vie* 1. Paris: Odile Jacob, 1991.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MOISÉS, C. F. *A tribo, a lua, a vaca, a chuva & o púcaro*. A literatura marginal de Campos de Carvalho. In: \_\_\_\_\_. *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996, p. 73-88.

MOTA, B. C. *A lei e o desejo*. Embates discursivos em Lavoura Arcaica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Cia da Letras, 1989.

Recebido em: 12/03/2016.

Aceito em: 27/04/2016.

# Eterno estrangeiro: Bernardo Carvalho e as cidades deslocadas

AGNES DANIELLE RISSARDO \*

**RESUMO:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a tensão entre a cidade escrita e a cidade real a partir da literatura em trânsito do autor brasileiro contemporâneo Bernardo Carvalho. Para tanto, tomamos como objeto de estudo os romances *Mongólia* (2003), *O filho da mãe* (2009) e *O sol se põe em São Paulo* (2007), cujas narrativas apontam para um confronto entre paisagem *versus* isolamento de narradores e personagens frequentemente deslocados, expatriados, exilados, e a própria condição deles no mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bernardo Carvalho; Cidades; Desenraizamento; Escrita; Paisagem.

**ABSTRACT:** This article proposes a reflection on the tension between the fictional representation of the city and the real city from the contemporary Brazilian author Bernardo Carvalho's literature in transit. To that end, this study analyzes his novels *Mongolia* (2003), *O filho da mãe* (2009), and *O sol se põe em São Paulo* (2007), whose narratives point to a confrontation between landscape *versus* the isolation of narrators and characters often displaced, expatriated, exiled, and their own condition in the world.

**KEYWORDS:** Bernardo Carvalho; Cities; Landscape; Rootlessness; Writing.

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro, Brasil. Pós-doutora pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (PNPD/Capes) e no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC-UFRJ) – 21941-917 – Cidade Universitária – Rio de Janeiro – Brasil. E-mail: agnesrissardo@yahoo.com.br

Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procurá-la.

Italo Calvino – *As cidades invisíveis*

São Petersburgo, 2003, véspera das comemorações do tricentenário da cidade, em meio à Guerra da Tchetchênia. São Paulo – bairro da Liberdade –, Promissão, Osaka e Tóquio, durante a Segunda Guerra Mundial e os anos 2000. Entre Rússia, Brasil e Japão, encontramos personagens desenraizados, desnorteados, em conflito com a paisagem circundante. Mas não são as cidades em si. É que está tudo fora do tempo e do lugar.

Bernardo Carvalho ambienta seus romances *O filho da mãe* (2009) e *O sol se põe em São Paulo* (2007), respectivamente, nesses cenários tão improváveis quanto desarticulados. Em cidades estranhas/estrangeiras, mesmo quando em terras brasileiras, seus personagens ora se sentem atordoados com a decadência de prédios, cafés e avenidas algo artificiais; ora deslocados em seu próprio país; ou ainda podem não se reconhecer na cidade natal de seus antepassados imigrantes. Nenhuma peça se encaixa nesse jogo porque é precisamente o estranhamento ao ambiente e às pessoas que sustenta tais narrativas.

Quanto mais distante e exótica aos sentidos do brasileiro, mais atraente, incômoda e plena de significados a cidade parecerá ao autor. Sempre em busca do avesso ao óbvio, sua prosa itinerante já percorreu cenários tão díspares quanto a Mongólia e a Amazônia, além dos já citados Japão e Rússia. A paisagem urbana descrita nos romances de Carvalho suscita, frequentemente, um incômodo sutil no leitor, aquele mal-estar típico de quem se defronta com o diferente, de quem não se reconhece no “outro”, do Narciso que, como delibera Caetano Veloso, “acha feio o que não é espelho”. É da inadequação às grandes cidades contemporâneas que fala o escritor. Não por acaso, seus personagens são seres que se sentem estrangeiros em qualquer lugar.

Os romances de Carvalho se inserem em uma forte tendência da prosa brasileira atual de narrativas deslocadas do espaço nacional<sup>1</sup>. Como observa Beatriz Resende, “em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca”, trata-se de uma ficção “que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais” (2014, p. 14). Dessa maneira, a afirmação da língua, da nação e dos valores culturais brasileiros, outrora glorificados por nossa tradição literária, é deixada de lado por essas ficções que se querem cosmopolitas.

Carvalho e outros prosadores contemporâneos parecem ter assimilado bem as reflexões de Machado de Assis em relação ao que ele veio a denominar de “instinto de nacionalidade”. Em 1873, ao traçar um panorama crítico da literatura brasileira de então, o escritor questionaria o excesso no uso da cor local e o tom nacionalista de seus contemporâneos, para

---

<sup>1</sup> É notável, entre a produção literária brasileira recente, a ambientação da narrativa no exterior. Como exemplos, citamos *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, *Mais ao sul* (2008), *Algum lugar* (2009) e *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, além de todos os romances publicados pela coleção Amores Expressos, da Companhia das Letras, entre eles, *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato, e *O livro de Praga* (2011), de Sérgio Sant’Anna.

defender, em seguida, uma ficção de caráter mais universalista sem que se perdesse a essência local. Para tanto, lembra que grandes clássicos de Shakespeare, como *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*, nenhuma ligação teriam com a história inglesa nem com o território britânico, e pergunta se o bardo inglês não seria, entretanto, “além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, 1994). Machado defende, por fim, que se exija do escritor brasileiro, antes de tudo, um “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1994).

A frequência com que a exploração de temas como deslumbramento/desilusão com outras culturas, exílio e desterramento, ânsia pelo novo, inadequação e estranhamento em romances publicados na última década no Brasil vem demonstrar que, mais do que o deslocamento geográfico da narrativa, o que essa literatura em trânsito propõe é lançar um olhar sobre os conflitos íntimos desse eu deslocado, expatriado, exilado, e a sua própria condição no mundo.

## Cidades infernais

Nesse contexto, Bernardo Carvalho pode ser considerado um autor emblemático de uma prosa que, embora busque a inserção nos fluxos globais ao escapar de vínculos com um determinado país, continua a ser brasileira. Bastante representativo desse posicionamento contrário a um sentimento de orgulho em relação à nacionalidade é o depoimento concedido pelo autor a uma revista francesa. Ao ser questionado se é sádico com os personagens, uma vez que costuma escolher lugares “infernais” para ambientar seus romances, o autor reage e sai em defesa de uma insatisfação inabalável.

Não sei se é sadismo, é sobretudo o desejo de nunca estar satisfeito com o lugar em que estamos. [...] Para mim, a própria ideia de ter orgulho de uma nacionalidade é uma aberração, talvez porque eu tenha uma relação de amor e ódio com o Brasil. Eu sou brasileiro, isso é evidente, mas ao mesmo tempo tenho vontade de negar essa ligação sempre. É por isso que meus personagens nunca se identificam com um país, um clã, uma família<sup>2</sup>. (CARVALHO, 2013, p. 61).

O olhar perspectivado de quem vê os acontecimentos como estrangeiro, a sensação do não pertencimento e o desejo incessante e simultâneo de estar ali e em outro lugar são temas recorrentes na obra de Carvalho. Porém, as narrativas se desenrolam não somente em países distantes do Brasil geográfica e culturalmente: seus personagens costumam transitar pelo que Marc Augé denominou de “não lugar”: lugares de passagem e impessoais, típicos da contemporaneidade, tais como aeroportos, cybercafés, estacionamentos, quartos de hotel,

---

<sup>2</sup> No original: “Je ne sais pas si c’est du sadisme, c’est plutôt l’envie de n’être jamais satisfait de l’endroit où l’on est. [...] Pour moi, l’idée même d’être fier d’une nationalité est une aberration, peut-être parce que j’ai un rapport d’amour haine avec le Brésil. Je suis brésilien, c’est reconnaissable, mais en même temps j’ai envie de nier ce lien depuis toujours. C’est pour ça que mes personnages ne se reconnaissent jamais dans un pays, un clan, une famille”.

*shopping centers*, entre outros. “Essas áreas de comunicação, circulação e consumo, esses ‘não lugares’ [...] são reservados aos usuários individuais e não envolvem a criação de relações sociais específicas sustentáveis”<sup>3</sup> (2008, p. 64), define Augé, ressaltando ainda o caráter provisório da coexistência das individualidades, dos passageiros e dos transeuntes.

“Não lugares” são frequentados pela maioria dos habitantes das grandes cidades, mas seriam, por excelência, o próprio “espaço do estrangeiro”, como nota Julia Kristeva:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. (KRISTEVA, 1994, p. 15).

### **Paisagem turva**

Para Carvalho, há ainda a necessidade de vivenciar ele mesmo a experiência local, de conhecer os “não lugares” que pretende ficcionalizar, de ser ele próprio o estrangeiro inadaptado, condição sem a qual não poderia se lançar na criação literária. Não por acaso, o autor é bastante experiente em se ausentar do país para elaborar seus romances. Em 2002, Carvalho ganhou uma bolsa de criação de sua editora e viajou à Mongólia a fim de escrever seu romance homônimo. Já a narrativa de *O sol se põe em São Paulo* se divide entre o bairro paulistano da Liberdade e o Japão, onde o escritor também esteve anteriormente. E ainda foi a São Petersburgo, com bolsa da Companhia das Letras, para que se dedicasse à elaboração de *O filho da mãe* (2009). São justamente esses três romances que dialogam entre si no que se refere à relação do narrador e dos personagens com o espaço e a paisagem urbana.

Mais do que um *flâneur* contemporâneo, que vaga pelas ruas das cidades – brasileiras ou estrangeiras – a observar atentamente as pessoas e situações, as ruínas e a história do lugar visitado à procura de inspiração para seus romances, Bernardo Carvalho assume que sua busca constante é pela “excitação do estranhamento”:

Para mim, é fundamental o sentimento de não pertencer a um lugar, um certo deslocamento que impossibilita a integração e o reconhecimento, permitindo ao mesmo tempo que você siga vendo as coisas de fora. Quando vim para São Paulo, a cidade funcionou um pouco dessa maneira, como terra estrangeira dentro do Brasil. Isso foi muito importante para [...] eu conseguir escrever. A distância faz você enxergar melhor. Há várias cidades do mundo onde eu gostaria de viver hoje. Mas em todas elas o que eu sempre procuro é essa excitação do estranhamento. (CARVALHO, 2007a).

Tal inquietação e procura pelo distanciamento transparece ainda mais em sua prosa

---

<sup>3</sup> No original: “Ces espaces de la communication, de la circulation et de la consommation, ces “non-lieux”, pour reprendre un terme avancé en 1992, sont réservés à des usagers individuels et n'impliquent pas la création de relations sociales spécifiques durables”.

quando a ação da narrativa é deslocada para o estrangeiro. Em *Mongólia*, torna-se evidente que a paisagem “extraordinária, um tanto extraterrestre” (p. 114) do deserto mongol, ao mesmo tempo em que desorienta o protagonista – um diplomata brasileiro encarregado da busca a um fotógrafo desaparecido –, leva-o, por fim, a reencontrar o próprio irmão e a se integrar à linhagem de seus antepassados. Denominado pelo narrador de “O Ocidental”, esse brasileiro desenraizado vai reconstituir na Mongólia os laços familiares desfeitos ao se deparar com o “outro” interior, a imagem de si mesmo que o diferencia dos iguais, e, ao descobrir essa alteridade, resgatará a identidade familiar soterrada (NUÑEZ, 2008, p. 3). As dunas dos desertos mongóis serão aqui o espaço estrangeiro e ameaçador cujas trilhas camufladas levarão, paradoxalmente, à autodescoberta do protagonista.

Pode parecer que a sensação de isolamento, abandono e desolação do protagonista de *Mongólia* esteja intimamente ligada à paisagem inóspita, árida e desértica descrita no romance. E, de fato, está. No entanto, é curioso observar que Bernardo Carvalho recorre ao mesmo conflito entre isolamento e paisagem na construção de seus romances urbanos.

Em *O filho da mãe*, é o universo decadente de São Petersburgo, uma cidade em reformas para as comemorações do seu tricentenário, que emerge da narrativa. Fazem parte da paisagem urbana, além dos prédios em ruínas, das avenidas e dos cafés, a variedade de tipos dos subterrâneos, como policiais corruptos, *skinheads*, assaltantes e criminosos. “É uma cidade deixada no passado”, adverte Carvalho em uma entrevista. “As fachadas são bonitas, mas, por dentro, está tudo caindo aos pedaços. É o lugar de uma ambiguidade absurda: foi planejada para a visibilidade, mas tudo se passa na surdina” (CARVALHO apud KRAPP).

São Petersburgo é o cenário ideal para o trânsito de personagens vulneráveis pelas perdas sofridas. A descrição da paisagem “decrépita”, transformada em canteiro de obras para o tricentenário, se confunde com o estado emocional e as lembranças dolorosas dos personagens. Também eles estão em ruínas por dentro.

Faz um mês que começaram as reformas e Anna ainda não se acostumou com a escuridão da sala quando abre a porta de casa ao meio-dia. Falta um ano para a comemoração do tricentenário e a fachada do prédio já está em obras. Até o aniversário estará decrépita de novo. As janelas têm de ficar fechadas, se não quiser ver a casa coberta de pó em poucas horas – o que acaba acontecendo de qualquer jeito, pelo acúmulo vagaroso e imperceptível dos dias, pelas frestas. [...] Quando está em casa, tem de acender as luzes, e as luzes acesas durante o dia a deprimem. [...] A cena remete à infância, que remete à morte. Anna se lembra dos estertores do avô, médico e amante da literatura, confinado a uma cama alta num quarto com janelas fechadas, por causa do verão [...]. A fachada do prédio está coberta por andaimes e telas azuis que deveriam proteger os pedestres da poeira, o que tampouco acontece. (CARVALHO, p. 2009, 48-49).

Repetindo a estratégia narrativa da paisagem de *Mongólia*, Carvalho não se furta a sobrepor a ficção ao relato factual. Apesar da experiência *in loco* do autor, a São Petersburgo de *O filho da mãe* é muito mais imaginada do que real. As descrições algo dissimuladas do lugar parecem querer enfatizar a força ficcional da literatura: navegar é mais necessário do que viver. “Escrevo para o caso de você decidir voltar, para assombrar esta cidade. É a mais

artificial de todas as cidades. Em três séculos, tentaram três nomes, em vão. Um nome por século. Construíram trezentas pontes, uma para cada ano, mas nenhuma leva a lugar algum. Ninguém nunca vai sair daqui” (CARVALHO, 2009, p. 21–22).

## O Japão no Brasil

É no romance *O sol se põe em São Paulo*, no entanto, que o confronto entre paisagem urbana *versus* isolamento será mais bem explorado pelo autor. A representação de dois espaços urbanos contemporâneos distintos e nada acolhedores, um no Brasil e outro no Japão, não escapa ao olhar crítico e negativista do narrador, sendo frequentemente associados à exclusão, à desordem e até mesmo à xenofobia. O primeiro deles é a cidade de São Paulo, a megalópole cosmopolita, multicultural e miscigenada, povoada por sucessivas imigrações de portugueses, italianos e japoneses, aos quais vieram depois juntarem-se os migrantes nordestinos. O segundo espaço são as cidades japonesas que surgem na segunda parte do romance, entre elas Osaka e Tóquio, que, embora guardem semelhanças com São Paulo e o bairro da Liberdade, diferenciam-se nos costumes orientais e no idioma.

O olhar arguto de Beatriz Sarlo nos adverte que, entre a cidade escrita e a cidade real, “há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não pode ser confundida com frases fáceis como ‘a literatura produz cidade’” (2014, p.139). Recordemos sempre que os discursos “produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo”, enfatiza. Dito de outro modo, a “cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia” (p. 139). Nesse sentido, admitindo que nunca se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, não obstante exista uma relação entre eles (GOMES, 1997), a construção ficcional de São Paulo na narrativa não perde de vista a São Paulo da realidade (RESENDE, 2008, p. 90), com sua miséria e violência, além da paisagem arquitetônica tão híbrida quanto a população que lá escolheu viver:

É uma cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo. E essa vontade só a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser. As mansões mouriscas e ecléticas do começo do século XX (a maioria derrubada) e os prédios mediterrâneos, neoclássicos, florentinos e normandos construídos há poucas décadas revelam o atraso do presente. Cada imigrante achando que transplantava o estilo da sua terra e dos seus antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local. (...) Quase cem anos depois, o poder do novo dinheiro ergueu em São Paulo – uma cidade sitiada pela miséria e pelo crime, dos quais esse mesmo poder se alimenta embora tente em vão excluí-los – prédios de estuque, que foram batizados de “estilo florentino”, na tentativa de imitar a antiga Nova York. Não é que esteja tudo fora do lugar. Está tudo fora do tempo também. (CARVALHO, 2007, p. 14).

Essa descrição, no romance, da arquitetura presente na cidade de São Paulo nos remete à reflexão de Silviano Santiago sobre a transformação da América em *cópia* dos modelos

européus colonialistas, simulacro, segundo ele, “que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores” (2000, p. 14)<sup>4</sup>. O paralelo com a narrativa de Bernardo Carvalho se torna mais evidente no trecho a seguir:

É assim que vemos nascer por todos os lados essas cidades de nome europeu cuja única originalidade é o fato de trazerem antes do nome de origem o adjetivo “novo” ou “nova”: New England, Nueva España, Nova Friburgo, Nouvelle France etc. À medida que o tempo passa esse adjetivo pode guardar – e muitas vezes guarda – um significado diferente daquele que lhe empresta o dicionário: o *novo* significa bizarramente fora de moda, como nesta bela frase de Lévi-Strauss: “Les tropiques sont moins exotiques que démodés”. (SANTIAGO, 2000, p. 14-15).

Desse modo, cenário inicial do romance de Carvalho, o bairro paulistano da Liberdade, marcado pelo “mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica” (CARVALHO, 2007, p. 13) e habitado, sobretudo, por orientais e seus descendentes, serve como metonímia para o grande simulacro que é a cidade de São Paulo, onde, segundo o narrador, o pôr do sol é reputado como um dos mais espetaculares por causa da poluição:

Na Liberdade, nem mesmo um bêbado, ao sair trôpego de um restaurante, acreditando que é escritor, pode achar que está numa viela tranquila dos subúrbios de Tóquio e não numa megalópole violenta do Terceiro Mundo. E, no entanto, é disso que as ruas de São Paulo tentam convencer quem passa por elas: que está em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é. (CARVALHO, 2007, p. 14-15).

Renato Cordeiro Gomes sublinha que a escolha por cidades globalizadas indicam o não compromisso com o local. Segundo ele, se antes ainda se procurava marcar a identidade nacional por meio da presença encorpada nos textos dos aspectos colhidos da realidade observada, que marcava a oposição em relação ao mundo rural, “o processo de modernização cosmopolita que gerou a globalização faz a grande cidade passar a exercer um papel estratégico novo, que conjuga dispersão espacial e integração global”. Gomes observa ainda que, hoje, para ser cenário da narrativa, a cidade não necessita de presença encorpada:

Sua ausência deixa, entretanto, todas as suas marcas: a violência, a solidão, a ausência de valores morais, a exacerbação do sexo, nenhum traço de humanismo, a perda da *philia*, da cidade compartilhada; enfim, são corroídos os traços que poderiam indicar uma identidade forte, traços que se tornam débeis, rarefeitos.

---

<sup>4</sup> Percepção oposta à de Santiago é assumida por Beatriz Sarlo ao descrever trechos de um romance do escritor alemão Paul Zech, exilado em Buenos Aires a partir de 1933. O personagem de Zech, conta Sarlo, “lê nas mansões de Palermo o ecletismo exotista e infantil que inspira as arquiteturas bizarras com seus castelinhos, pagodes, arcos moçárabes e mansões normandas, uma cidade em miniatura, decorativa, *theme park* arquitetônico condensado, em que toda cópia é duplamente falsa: por ser cópia e por copiar um original já antes copiado. É possível que nisso resida a originalidade de Buenos Aires”. Pela perspectiva europeia de Zech, no entanto, a cidade seria “presunçosa e feia” (SARLO, 2014, p. 148).

E, se essa cidade é toda e qualquer, não há mais necessidade de descrição de um cenário que localize identidades. (GOMES, 1997, s/p.)

É por esses cenários urbanos, globalizados, híbridos e contraditórios que circula o narrador-protagonista de *O sol se põe em São Paulo*, um publicitário desempregado, bisneto de japoneses, que aceita o convite de uma senhora, dona de um restaurante japonês, para escrever um livro sobre a vida dela. Setsuko – que depois descobriremos se chamar Michiyo – diz preferir que sua história, que começa no Japão da Segunda Guerra Mundial e termina na São Paulo contemporânea, seja narrada por um escritor que não é escritor e escolhe, então, o publicitário e narrador do romance como autor. O “olhar de fora” desejado pela velha japonesa se concretizaria nesse Japão fictício, construído de longe no tempo e no espaço pelo escritor. O desafio proposto por Setsuko desperta no narrador-protagonista a lembrança de um Japão imaginário, criado por ele em sua infância. No entanto, a imagem de um país ao mesmo tempo lúdico e aterrorizante, uma vez que seus bisavós de lá fugiram para emigrar para o Brasil, é rasurada quando sua irmã decide fazer o percurso inverso e morar na terra do sol nascente em busca de uma vida melhor.

## O Brasil no Japão

No entanto, Setsuko desaparece antes de revelar o final da história do intrincado triângulo amoroso. Obcecado por desvendar o paradeiro da japonesa, o protagonista parte para o Japão em busca de informações que possam lhe ajudar a dar um desfecho para a narrativa. Mas, se o estranhamento e a sensação de isolamento já eram evidentes em São Paulo, agora, em espaço estrangeiro, o conflito ganha novas proporções: as dificuldades de se comunicar em uma língua completamente diferente do português provocam também entraves à locomoção naquele território. E, mesmo carregando traços orientais, o protagonista sofre com a má vontade dos pedestres japoneses que, por medo ou irritação, se negam a prestar ajuda ao brasileiro.

É quando o Japão das “cidades invisíveis” de sua infância se choca com o Japão da realidade. A impossibilidade de se reconhecer no outro ou de ser reconhecido pelo outro impede a identificação com o espaço (ALVES, 2011, p. 11). E, assim, o lugar antes imaginado como um possível inferno, torna-se de fato um ambiente hostil. O trecho a seguir é exemplar quanto à desorientação do personagem em meio à cena urbana de Osaka:

Esbarrei em dois ou três pedestres. Em geral, desviavam-se de mim como o demônio. Eu estava perdido. Resolvi pedir informação a alguém – não havia um único ocidental nas ruas. Me dirigi a um homem de terno, em inglês. E, se num primeiro instante ele chegou a mostrar alguma boa vontade, fugiu de mim assim que percebeu que eu era estrangeiro. Eu tentava me aproximar das pessoas, em inglês, e todas fugiram de mim. [...] Uma mulher chegou a apertar o passo, como se eu fosse um mendigo bêbado a importuná-la, enquanto eu a acompanhava, repetindo “por favor, por favor”. Eu era a lepra. (CARVALHO, 2007, p. 106)

Nem Liberdade, nem Tóquio. O narrador *yonsei* não se sente confortável no Brasil por ser descendente de imigrantes. E se crê discriminado no Japão por ser brasileiro. Ele se situa na fronteira entre os dois países, entre as duas nacionalidades, e será eternamente um deslocado. Nas últimas páginas de *O sol se põe em São Paulo*, ao se dar conta de que ele próprio era um dos personagens principais da história que aceitou escrever, o narrador sintetiza esse sentimento de eterna insatisfação, bem como o estranhamento provocado e, simultaneamente, desejado pela experiência no estrangeiro:

Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo. (CARVALHO, 2007, p. 163–164).

As noções de descentramento de identidades, de que a ausência de fronteiras permite uma busca irrefreável pela “verdade”, de um espaço urbano em constante mutação e perda de referências, além da eterna insatisfação com o lugar em que se está são sintomas típicos da contemporaneidade, como aponta Stuart Hall. Para o teórico jamaicano, quanto mais a vida social se torna mediada “pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (HALL, 2006, p. 77).

O que frequentemente resulta, também no espaço das narrativas contemporâneas, em “um sentimento de estranheza, de desterritorialização, de não pertencimento a lugares exclusivos”, colocando em dúvida a própria identidade do sujeito contemporâneo, que precisa estar sempre em trânsito (ALVES, 2011, p. 04).

Em relação a Carvalho, vale ressaltar ainda que, além de buscar o cosmopolitismo, é necessário que a prosa provoque esse estranhamento. Tal qual Mersault, o protagonista de *O estrangeiro*, de Albert Camus, os personagens do autor brasileiro são acometidos por um exílio interior, provocado pelo desenraizamento e por uma “inquietante estranheza” (KRISTEVA, 1991, p. 33), mesmo que em situações do cotidiano urbano. Nesse sentido, é curioso notar como a trajetória e os conflitos dos personagens de Carvalho encontram ressonância no que Julia Kristeva elabora em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Ao subverter a lógica da exterioridade comumente atribuída ao estrangeiro, a filósofa e psicanalista búlgaro-francesa prefere contemplar a alteridade:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 09).

“Eu é um outro”. Kristeva bem poderia concluir sua digressão com a sentença de Rimbaud, que, com a simples substituição de “eu sou” por “eu é”, leva a alteridade ao extremo, metamorfoseando o eu no outro. Mecanismo também familiar ao narrador de *O sol se põe em São Paulo*, que assim encerra o romance: “Ninguém veria a beleza da lua de outono se ela não estivesse imersa na escuridão. Temos mais em comum do que podemos imaginar. O oposto é o que mais se parece conosco” (CARVALHO, 2007b, p. 164).

RISSARDO, A. D. Eternal Foreigner: Bernardo Carvalho and the Displaced Cities. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 63–73, 2016.

## Referências

ALVES, C. M. Espaços urbanos contemporâneos em *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. **ReVeLe**, Belo Horizonte, s/v., n. 3, p. 01 - 15, ago/2011. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3880>>. Acesso em: 09/09/2015.

ASSIS, M. de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In:\_\_\_\_\_. *Obra completa de Machado de Assis*, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em: 03/09/2015.

AUGÉ, M. Contemporanéité et conscience historique. In: \_\_\_\_\_. *Où est passé l'avenir*. Paris: Éditions du Panamá, 2008.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, B. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Beatriz Resende entrevista Bernardo Carvalho. **Z Cultural**, UFRJ, Rio de Janeiro, ano III, s/v., n. 2, s/p., abr./2007a. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho>>. Acesso em: 12/01/2016.

\_\_\_\_\_. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Rencontre: Bernardo Carvalho. **La Femelle du Requin**, Bagnolet, França, n. 39, 2013. Disponível em <[http://www.lafemelledurequin.org/La\\_Femelle\\_du\\_Requin\\_I\\_Revue\\_de\\_litterature\\_contemporaine/39\\_-\\_La\\_Peau\\_-\\_Russell\\_Banks\\_%26\\_Bernardo\\_Carvalho.html](http://www.lafemelledurequin.org/La_Femelle_du_Requin_I_Revue_de_litterature_contemporaine/39_-_La_Peau_-_Russell_Banks_%26_Bernardo_Carvalho.html)>. Acesso em: 09/01/2016.

GOMES, R. C. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. **Semear**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 179–188, 1997. Disponível em <[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html)>. Acesso em: 13/01/2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRAPP, J. Novo romance de Bernardo Carvalho mostra uma São Petersburgo opressora. **JB Online**, 06/03/2009. Disponível em <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/03/06/novo-romance-de-bernardo-carvalho-mostra-uma-sao-petersburgo-opressora/>>. Acesso em: 10/10/2015.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NUÑEZ, C. F. P. “Mongólia” de Bernardo Carvalho: romance de espaço e imagologia. **Cadernos do CNLF**. v. XII, n. 14, Análise e crítica literária I. XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <[http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos\\_completos/Mong%C3%B3lia,%20de%20Bernardo%20Carvalho-%20romance%20de%20espa%C3%A7o%20e%20imagologia%20-%20CARLINDA.pdf](http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/Mong%C3%B3lia,%20de%20Bernardo%20Carvalho-%20romance%20de%20espa%C3%A7o%20e%20imagologia%20-%20CARLINDA.pdf)>. Acesso em: 02/10/2015.

RESENDE, B. “Bernardo Carvalho e o trágico radical”. In: \_\_\_\_\_. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Biblioteca Nacional, 2008.

\_\_\_\_\_. “Possibilidades da escrita literária no Brasil”. In: RESENDE, B. & FINAZZI-AGRÓ, E. (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

SARLO, B. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Recebido em: 05/04/2016

Aceito em: 18/05/2016

*dossiê*

HAROLDO DE CAMPOS

# Haroldo de Campos: o processo metamórfico

LUIZ COSTA LIMA\*

**RESUMO:** Haroldo de Campos é um raro inventor. Sua lírica, sua prosa experimental, bem como seu trabalho como tradutor e sua incansável atividade ensaística, cuja qualidade não é só rara no ambiente intelectual nosso e da América Latina, revelam-nos seu olhar arguto para com as luminescências da linguagem. Este artigo se limita a mostrar o que Haroldo extraía de uma narrativa curta de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, a partir do processo metamórfico observado no processo de construção mimética da linguagem, a que eu chamo de mimesis da produção. Se a estória cria a cena da representação, a ênfase no posicionamento da palavra presentifica a narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo de Campos; Guimarães Rosa; Mimesis; Processo Metamórfico.

**ABSTRACT:** Haroldo de Campos is a rare genius. His poetry, experimental prose, as well as his work as a translator and his unflagging essayistic activity, whose quality is not only rare in the intellectual environment of Brazil and Latin America, show his shrewd look towards the luminescences of language. This paper is limited to present what Haroldo extracted from a short narrative by Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, drawing from the metamorphic process observed in the process of mimetic construction of language, which I call mimesis of production. Whereas such story creates the scene of representation, the focus on the word positioning brings the narrative into the present time.

**KEYWORDS:** Haroldo de Campos; Guimarães Rosa; Mimesis; Metamorphic Process.

---

\* Professor Emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ - 22451-900 - Rio de Janeiro - Brazil. Honorary Professor In Philosophy at School of Historical and Philosophical Inquiry - The University of Queensland - Australia. E-mail: l18daniel@gmail.com

É muito raro, em nosso país, que um intelectual seja de fato um *inventor*.

Ao lado de seu irmão, Augusto, Haroldo de Campos é um raro *inventor*. Inventor no que mais praticava, a lírica, mas também na prosa experimental do *Galáxias*, bem como na tradução, tanto de clássicos quanto de contemporâneos, e no ensaio crítico. Nesta última condição, é mínima a companhia que o cerca: Machado e João Cabral; acrescente-se ainda: estando lamentavelmente morto e não havendo constituído um bloco de influentes no ingresso em alguma instituição acadêmica, não há porquê sentir-me inibido em declará-lo aí único. Assim sucede porque o Machado do “Instinto de nacionalidade” (1873) logo verificou que seria mais prudente substituir tal indagação pela escrita de crônicas, e o João Cabral do *Joan Miró* (1952) e da “Poesia e composição” (1952), nas décadas seguintes pouco acrescentou ao que aí expunha. Haroldo, ao contrário, permaneceu um ensaísta crítico incansável, cuja qualidade não é só rara no ambiente intelectual nosso e da América Latina. É por isso de se esperar que não demore muito para que apareça alguém que analise sistematicamente este aspecto de sua produção, a exemplo do que já fez o argentino Gonzalo Aguilar, a propósito do movimento concreto, em *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista* (2005).

O que a seguir se apresenta não é nenhuma amostra do que há de ser feito, pois se limita a mostrar o que Haroldo extraía de uma narrativa curta de Guimarães Rosa, em um artigo publicado no suplemento do *Estado de São Paulo*.

A estória de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, saída originalmente na revista *Senhor*, em março de 1961, provocara a reação quase imediata de Haroldo, com “A Linguagem do Iauaretê”, em 22 de dezembro de 1962. O Iauaretê rosiano será republicado no *Estas estórias* (1969) e o texto de Haroldo no *Metalinguagem* (1967), republicado em *Metalinguagem & outras metas. Ensaaios de teoria e crítica literária*, de que cito a edição de 1992.

Sendo curtos ambos os textos, podemos acompanhá-los em separado, sem a restrição de apenas seguir a argumentação de “A Linguagem do Iauaretê”.

A narrativa de Rosa consta de um monólogo feito por um caçador de onças, provocado pelas indagações de um viajante, que espera a chegada dos companheiros que haviam se extraviado. Monólogo *sui generis*, parecido mas não semelhante ao do próprio *Grande sertão*, pois cercado de um clima de desconfiança que inexiste no romance.

O zagaieiro pratica uma espécie de dialeto do português falado na região do Urucuaia, evitado de palavras de línguas indígenas, portanto, mortas ou moribundas, que, para efeito de comodidade, costuma-se chamar de tupi-guarani. Para a caracterização do monologante importará não só que sua fala seja provocada pelas interrogações que não se explicitam do viajante, mas a suspeita mantida por quem o escuta, que se recusa a lhe entregar o revólver, que parece estar sempre apontado ou pronto para ser apontado contra aquele que fala.

O detalhe há de ser considerado porque indica que a identidade de espécie a que pertence o zagaieiro é mantida em dúvida, desde o início do relato. Sua fala, portanto, arrevesada segundo os padrões mesmo do português praticado no interior do país, não importa apenas por seu “desvio” linguístico: o caráter desviante se amplia da fala para o falante. E a observação não é de detalhe: ela importa porque deixa clara a distinção entre a experimentação de Rosa e

o caráter descritivo da chamada narrativa regionalista que o antecederia. Dito de outro modo, a desconfiança sobre a identidade do onceiro ia além tanto dos limites linguísticos quanto dos psicológicos. Ambos se integram em uma dimensão mais ampla, que, em termos de Rosa, se condensaria na imagem da “terceira margem do rio” — imagem do que explode os limites da lógica. (Não continuaremos por esta trilha porque nos afastaria de nossa meta imediata: o texto de Haroldo. Bastará portanto acentuar que o desvio da norma promovido por Rosa era um corte quanto à concepção de literatura que presidira o romance regionalista).

Animado pelos goles de cachaça que o viajante trouxera e põe à sua disposição, o onceiro conta que para ali viera, sozinho, a mando de um certo senhor de terras, “mor de desonçar este mundo todo” (ROSA, 1969, p. 129). Se, portanto, ali chegara com um propósito próprio de uma espécie animal dominadora, a humana, logo aprende, por suas primeiras aventuras que “onça é que caça pra mim”; que “onça é meu parente” (ROSA, 1969, p. 128).

A afirmação, só aparentemente despretensiosa, reforça, retrospectivamente, a identidade ambígua a que já nos referimos do caçador. Ela logo se torna mais intensa quando acrescenta: depois de exercer a tarefa pela qual ali fora posto, tarefa que dele fazia um matador e carniceiro, aprendera a admirar o animal caçado. Sua metamorfose, por conseguinte, começava a ser mostrada, por sua própria retrospectiva. Se até então ele fora o onceiro, o zagaieiro, o caçador de onças, agora percebe que entre ele e sua vítima havia uma afinidade que até então desconheceria. Por isso, desde que passara a admirar sua vítima, passara a se recusar a continuar a matá-la. Sabe do local onde cada uma habita, de sua idade e de como fazem para proteger seus filhotes.

A partir deste momento da narração fica mais clara a razão da desconfiança do viajante. Os pedidos que aqui e ali o zagaieiro faz para que tenha nas mãos o revólver que o ameaça não podiam ser senão recusados. A velha afirmação grega de ser o homem um *zôon logikón* (um animal que fala) é, quanto ao onceiro, apenas parcialmente verdadeira. Ele antes se encontra *nel mezzo del camin*; seu português tupinizado já é um indício de que é um ser híbrido que, mantendo dos homens o dom da fala, deles se distancia pelos enxertos de palavras da(s) língua(s) que circulava(m) na terra das onças. A passagem seguinte ainda o torna mais evidente:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que quage morre de vergonha... Api, vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açõite, e pula pulão” — é bonito... (ROSA, 1969, p. 133).

A minuciosa descrição não é só preciosa: seu final mostra-a cercada da admiração do narrador. Tampouco se trata de acentuar o fingimento do onceiro que, por ela, pretenderia dar a entender que deixara de ser um matador de um animal que a necessidade — se não

acertasse no salto, morreria de fome — convertera em astucioso, para se tornar ser entusiasta. Se o fingimento fosse o estado correto indicaria que o onceiro continuava um pleno *zoôn logikón*. Em vez de fingimento, estamos no que Haroldo tão bem apontava como um *processo metamórfico*, tomando Ovídio como seu patrono e originador. Não por acaso a gestação metamórfica assume um aspecto sexualizado: o onceiro mostrará que não gosta de mulher, senão que de uma onça fêmea, Maria-Maria. “Agora eu gosto é só de onça. Eu aprecieio o bafo delas... Maria-Maria — onça bonita, cangussu, boa-bonita” (ROSA, 1969, p. 134).

A identidade por espécie animal se faz conforme os parâmetros: suspeita / não suspeita, preferência / não preferência sexual, admiração / não admiração. É levando-os em conta que se compreende por que o zagaieiro tivera facilidade em matar tantas onças: elas, simplesmente, não desconfiavam dele: “Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva... Eh, juro para mecê: matei mais não! [...] Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas” (ROSA, 1969, p. 137).

Em harmonia com os parâmetros extraídos, Maria-Maria o tivera à sua disposição, pois o encontrara dormindo, mas o poupou, pois o gosto que a carniceira teria em convertê-lo em repasto era superado por haver gostado dele:

Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo. [...] Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém (ROSA, 1969, p. 138).

À maior aproximação do zagaieiro com a variedade “onça” da espécie dos felíneos corresponde sua desestima crescente pelos homens. Ela desde logo se manifesta quanto a quem o mandara para onde passara a viver. E é progressivamente confirmada. Do negro, que Nhô Guede enviara para substituí-lo, primeiramente se diz que morreria, depois se explica melhor que ele o matara. O mesmo sucede a um segundo negro, declarando o onceiro que onça não gosta especialmente de negro. A seguir, cada um com sua estória própria, matara três generalistas, que se escondiam naquelas brenhas. (Não detalho os episódios porque não são aqui imprescindíveis). Importa sim acentuar que essas mortes seguidas já revelam para que lado, decisivamente, sua identidade pendia. Por isso ainda não posso deixar sem menção que, depois de poupar a mulher com quem se recusara a se deitar porque ela dissera que sua mãe devia ter sido bonita, conta que matara um proprietário de quem não gostava e toda sua família:

Eh, depois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue, veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, o filho pequeno. [...] Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... (ROSA, 1969, p. 157).

Depois de tantos homens mortos, restava o viajante que escutava sobre a metamorfose. A insegurança que cercara a relação entre os dois aumenta de parte a parte. O onceiro mais uma vez lhe pede inutilmente o revólver; o viajante sabe melhor com quem está lidando.

O processo metamórfico se completa pela plena tupinização da fala daquele contra quem o revólver termina por ser disparado.

Nos estertores do onceiro, o português falado nos gerais do Urucuia desaparece por completo. A plena tupinização é homóloga à plenitude da metamorfose efetuada:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revolver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender... [...] Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhénhém... Heei... Hé... Aar-rrâ... Aah... C~e me arrhòu... Remuaci... R~eiuacànacê... Araa '... Uhm... Ui... uh... êcêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1969, p. 158-159).

\* \* \*

Nas poucas páginas disponíveis para um artigo de suplemento literário, Haroldo não podia cometer o detalhamento mesmo parcial que fizemos. Mas sua argumentação condensada em nada prejudicava seu entendimento. Dentro do estrito padrão concreto que então praticava, trata de aproximar a prática de Guimarães Rosa da joyceana: a “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua” (CAMPOS, 1992, p 58). Deste modo, Rosa praticava “a pedra angular da empreitada joyceana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas” (CAMPOS, 1992, p. 58).

Abre-se aqui uma pequena divergência quanto ao que penso. Parece-me importante assinalar que o “novo léxico” joyceano fecundava, usando a expressão de Hugh Kenner, “the mechanical muse”, criada a partir do efeito-Gutenberg. A própria passagem do *Finnegans Wake* que Haroldo traduz, em apêndice (CAMPOS, 1992, p. 63) evidencia que os neologismos joyceanos são fundados na língua escrita e sua invenção na combinação tipográfica das letras. Em Guimarães Rosa, a base do “novo léxico” é a oralidade dialetal, acrescida por interjeições e palavras oriundas ou derivadas das línguas indígenas, cujo estado de moribundas ou mortas antecipa o encerramento do processo metamórfico do onceiro.

Não devendo me aprofundar na divergência, acrescento que o ponto de origem da invenção roseana supõe o que há algum tempo chamei de linguagem auditiva, que considerava constitutiva de um estágio híbrido da língua: os textos nela compostos já eram feitos em um tempo em que a escrita dominava, portanto em um tempo tipográfico, mas sua configuração interna, isto é, sua articulação argumentativa, permanecia subordinada à formulação oralizada<sup>1</sup>.

A divergência aludida pouco afeta a revelação de nosso saudoso Haroldo. “A tupinização,

<sup>1</sup> Na formulação original, considerava o auditivo como uma marca apenas negativa (cf. COSTA LIMA, 1981, p. 15-23). Anos depois, resenhando uma reedição das crônicas de Machado, tive oportunidade de verificar que o auditivo podia assumir, através da gíngua à la Garrincha, pelos dribles machadianos, um aspecto positivo (cf. COSTA LIMA, 2002, p. 327-340). De todo modo, ambas as passagens são intuições fragmentadas que ainda precisam ser desenvolvidas.

a intervalos, da linguagem” (CAMPOS, 1992, p. 60), o “hibridismo do fraseado” acentuam “a metamorfose em ato” que atinge os componentes centrais da narrativa: a palavra e a estória que se relata. Agora, em vez de ser o desdobramento da estória que orienta a feitura da narrativa e de sua decodificação, o elemento guia é o posicionamento da palavra no interior da narrativa. Noutros termos, em condições normais, a narrativa se constitui pela *representação* de uma estória que a cada passo se completa, ao passo que em Joyce e em Rosa (concorde-se ou não com sua absoluta convergência), é do posicionamento da palavra que depende a *presentificação* da narrativa. Se a estória cria a cena da representação, a ênfase no posicionamento da palavra presentifica a narrativa.

Duas observações suplementares: a) o artigo de Haroldo de Campos, juntamente com a análise posterior (1977) de Karlheinz Stierle sobre a “Prose des Esseintes”, de Mallarmé, me levaram, no processo de retificação do conceito habitual de *mimesis*, a propor que ela compreende a divisão entre as espécies de *mimesis da representação* e *mimesis da produção*. Se a segunda é mais rara, sua especificidade não a torna valorativamente superior à primeira espécie. Creio que empreguei pela primeira vez a expressão “mimesis da produção”, no *Vida e mimesis* (cf. COSTA LIMA, 1995, p. 278); b) até agora, contávamos como exemplos de *mimesis da produção* apenas os casos referidos de Mallarmé, de Joyce e de Rosa. Bem recentemente, encontrei sua presença em um poema de Hölderlin, “Hälfte des Lebens”, cujo reconhecimento se torna pleno pelo comentário de Harald Weinrich. (Como as traduções que encontrei não me satisfizeram, cometi a ousadia de apresentá-lo ao pé de página<sup>2</sup>):

### Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängst  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser

Weh mir, wo nehm ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen

---

<sup>2</sup> Na lagoa/ A terra pende/ Com peras maduras/ E rosas selvagens,/ Seus cisnes delicados/ Em beijos de êxtase/  
Mergulham seu pescoço/ Na água sacra e pura.

Ai de mim, onde achar, se/ É inverno, as flores, e onde/ O brilho do sol, / E as sombras da terra?/ Mudos e frios, os  
muros/ Persistem, no vento-gelo/ Rangem os cata-ventos (tradução nossa).

O comentário da autoria de Harald Weinrich é tão preciso que posso me limitar a traduzi-lo:

O poema é curto. A brevidade da vida está contida na forma do poema. São duas estrofes, cada uma com sete versos curtos, não rimados, mas muito ritmizados. Do tempo da vida, a que o título alude, os versos não tratam explicitamente. É ele, no entanto, metonimicamente representado pelas duas estações do ano, o verão e o inverno. A primavera e o outono não são mencionados, de modo que as duas estações destacadas se opõem subitamente. A cena de verão da primeira estrofe é figurada plena de vida, com peras maduras, rosas selvagens, cisnes delicados e com a água sacra e pura. Só na costura do poema, entre ambas as estrofes a voz do autor torna-se palavra que se queixa: a estação das flores e das frutas passou, anuncia-se um duro inverno. Vem o tempo da perda: o brilho do sol e seu jogo de sombras já passaram. No meio da estrofe, abruptamente, é o inverno. Com o giro dos cata-ventos congelados, também o fim do verso se faz invernal (WEINRICH, 2004, p. 40).

COSTA LIMA, L. Haroldo de Campos: The Metamorphic Process. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 75–81, 2016.

## Referências

CAMPOS, H. A Linguagem do Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras linguagens: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-63.

COSTA LIMA, L. Da Existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.

\_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. Machado, mestre de capoeira. In: \_\_\_\_\_. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 327-239.

ROSA, J. G. Meu tio Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 126-159.

WEINRICH, H. *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*. Munique: C. H. Beck, 2004.

Recebido em: 23/03/2016

Aceito em: 17/04/2016

# Lira chinesa: a recepção da poesia clássica chinesa no Brasil

KENNETH DAVID JACKSON\*

**RESUMO:** Dois dos poetas mais importantes do Brasil, Machado de Assis (1839-1908) e Haroldo de Campos (1929-2003) leram e traduziram poesia clássica chinesa. Sem saber chinês, os poetas estudaram fontes em francês e inglês. A “Lira Chinesa” de Machado (em *Phalenas*, 1870) seguiu as traduções livres ao francês de Judith Gautier (1845-1917) — os textos originais em chinês nunca foram localizados —, enquanto Haroldo, via semiótica, estudou a teoria de Ernest Fenollosa (1853-1908) sobre o uso do caráter chinês na poesia e as traduções feitas por Ezra Pound. Ele reproduz textos poéticos chineses ao lado das traduções para o português no livro *Escrito sobre Jade* (1996), incluindo um dos poemas traduzidos por Gautier. Os dois poetas brasileiros, separados por um século, se mostraram fascinados com os temas e a linguagem dos poetas clássicos chineses e se dedicaram à tradução de traduções.

**PALAVRAS-CHAVE:** ideograma; música; poesia clássica chinesa, tradução; transcrição.

**ABSTRACT:** Two of Brazil’s most prominent poets, Machado de Assis (1839-1908) and Haroldo de Campos (1929-2003) read and translated classical Chinese poetry. Without knowing Chinese, each studied sources in French and English. Machado’s “Chinese Lyre” relied on Judith Gautier’s free translations to French —the original texts in Chinese have not been located—, while Haroldo, through semiotics, studied Fenollosa’s theory of the Chinese character in poetry and Pound’s translations. He reproduces Chinese texts alongside translations to Portuguese in *Escritos sobre Jade* (1996), including one poem used by Gautier. The Brazilian poets, separated by a century, evidenced their fascination with themes and language of classical Chinese poets while working with translations.

**KEYWORDS:** classical Chinese poetry; ideogram; music; transcreation; translation.

---

\* Professor and Director of Undergraduate Studies for Portuguese - Department of Spanish and Portuguese - Yale University - P.O. Box 208204 - New Haven - Connecticut - 06520-8204 - USA. E-mail: k.jackson@yale.edu

## I

Dois dos autores mais destacados do Brasil leram e traduziram poesia clássica chinesa. Machado de Assis (1839-1908), considerado o maior escritor brasileiro, publicou a sua “Lyra Chinesa” em 1870 no volume *Phalenas*, traduzindo oito poemas de seis poetas; esses poemas eram “Coração triste falando ao sol” (imitação de Su-Tchon); “A folha do salgueiro (Tchan-Tiú-Lin), “O poeta a rir” (Han-Tiê); “A uma mulher” (Tchê-Tsi); “O imperador” (Thu-Fu); “O leque” (Tan-Jo-Lu); “As flores e os pinheiros” (Tin-Tun-Sing); e “Reflexos” (Thu-Fu). Sem conhecimentos de chinês, Machado encontrou esses poemas na tradução francesa de Judith Gautier (1845-1917), em *Le Livre de jade* (1867), e compôs as próprias traduções livres em português dos oito poemas com base na tradução francesa. Judith Gautier, nessa época a filha de 22 anos do autor Théophile Gautier (1811-1872), estudava chinês com um exilado chamado Tin-Tun-Ling (1830-1886), mantido pelo pai, que se tornou assistente de Stanislas Julien, professor de chinês no Collège de France. A primeira edição do livro de Judith, publicado sob o nome Judith Walter, foi recebido mais como uma criação original do que uma tradução; os *scholars* chineses o censuraram pelos seus erros, imprecisões e fantasia, quando comparado aos textos de fonte, na sua maioria atualmente desaparecidos. Assim, quando Machado traduziu livremente “Coração triste falando ao sol” (“Le coeur triste au soleil”), o seu poema ficou ainda mais apartado da sua fonte ideal, mesmo que Machado tenha aumentado e reformulado a prosa poética de Gautier, ao fazer das cinco frases três estrofes rimadas. As traduções dos poemas “Coração triste falando ao sol” e “Reflexos” foram republicadas em revistas portuguesas em 1884 e 1886-1887, respectivamente.

Machado de Assis, “LYRA CHINEZA,” 1870.

### I.

#### **Coração triste falando ao sol<sup>1</sup>**

(Imitado de Su-Tchon)

No arvoredado sussurra o vendaval do outono,  
Deita as folhas à terra, onde não há florir.  
E eu contemplo sem pena esse triste abandono,  
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.

Como a escura montanha, esguia e pavorosa,  
Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer,  
A montanha da alma, a triste amorosa,  
Também de ignota sombra enche todo o meu ser.

Transforma o frio inverno a água em pedra dura,  
Mas torna a pedra em água um raio de verão;  
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura,  
Vê se podes fundir meu triste coração.

---

<sup>1</sup> O compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) adaptou a primeira estrofe do poema machadiano para a sua Op. 18. No. 1 em ré menor, uma modinha, ou canção estrófica para soprano e piano: “No arvoredado sussurra / O vendaval do outono / Deita as folhas à terra / Onde não há florir.” A chave em menor e a linha melódica dão ênfase ao tom escuro, melancólico do texto: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Q4WX0gifV8>>.

A tradução machadiana segue o texto francês de Judith Gautier em *Le Livre de jade* (1867):

**Le Cœur triste au soleil**  
(Selon Su-Tchon)

Le vent d'automne arrache les feuilles des arbres et les disperse sur la terre.  
Je les regarde s'envoler sans regret, car seul je les ai vues venir, et seul je les vois partir.  
La tristesse projette son ombre sur mon cœur, comme les hautes montagnes font la nuit dans la vallée.  
Les soufflés de l'hiver changent l'eau en pierre brillante; mais au premier regard de l'été, elle redeviendra cascade joyeuse.  
Quand l'été sera de retour, j'irai m'asseoir sur la plus haute roche, pour voir si le soleil fera fondre mon cœur<sup>2</sup>.

II

Um século depois dos poemas de Machado de Assis, o poeta Haroldo de Campos (1929-2003), um dos fundadores do movimento da “Poesia Concreta” em São Paulo, se interessou pela poesia clássica chinesa. Ao citar a fonte principal que serviu para as traduções de Machado de Assis, a influente antologia de Judith Gautier, *Le livre de jade*, da qual extrai um poema (“degraus da escada de jade”), Haroldo volta à antologia talvez mais influente da poesia clássica chinesa do século XIX que serviu de fonte para Machado. Aumentada em 1901, e com traduções para o italiano, português e inglês, o trabalho da autora foi feito, como se sabe, com um conhecimento apenas amador dos caracteres originais. Jovem entusiasta de coisas orientais, Gautier contou não somente com o tutor chinês Tin-Tun-Ling, mas com uma antologia que certamente lia e estudava, editada pelo marquês de Hervey-Saint-Denis, *Poésies de l'époque des Thang* (Paris, Amyot, 1862), da qual Gautier tiraria 19 poemas para a sua antologia (STOCÈS, 2006).

O esforço de tradução da poesia clássica chinesa faz parte da teoria de tradução poética criativa do Haroldo, que chamava de “transcrição.” Na antologia bilingue cor de jade, de produção artesanal, *Escrito sobre jade* (Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1996), Haroldo procura fazer uma tradução mais informada da poesia clássica chinesa, com base em uma análise dos caracteres. Um estudo da antologia contribui para a compreensão do método transcriativo. Começa com uma pesquisa cuidadosa e elaborada, partindo de uma leitura literal dos caracteres chineses dos poemas, com transliteração fônica; depois os caracteres são revistos à luz de traduções literárias prévias para o inglês, francês, alemão e português. Finalmente, a tradução é modelada segundo princípios espaço-temporais da linguística moderna, da semiótica e da poesia experimental.

---

<sup>2</sup> NE: O autor traduz o texto de Gautier: “O vento d’outono rasga as folhas das árvores e as dispersa pelo chão. Eu as olho sem remorso, pois eu sozinho as vi brotar e igualmente as vejo partir. A tristeza lança a sua sombra sobre o meu coração, como as altas montanhas sobre o vale. Os ventos do inverno transformam a água em pedra brilhante; mas com o primeiro sinal do verão, são cascatas alegres. Quando chegar o verão, eu me sentarei na pedra mais alta para ver se o sol consegue restaurar o meu coração”.

Para preparar a sua antologia, Haroldo é guiado em primeira instância pelos trabalhos orientalistas do poeta de vanguarda Ezra Pound (1885-1972) e da sua primeira antologia, *Cathay* (London, Elkin Mathews, 1915), na qual traduz oito poemas de Li-Taï-Pé, e o tardio *The Classical Anthology defined by Confucius* (1954), frutos do profundo interesse poundiano na poesia clássica chinesa. Como no caso de Judith, Pound também traduz a partir de conhecimentos rudimentares da língua chinesa, mas com a ajuda imprescindível de notas deixadas pelo eminente orientalista Ernest Fenollosa (1846-1908), a que foi dado acesso. O volume de poemas *Cathay* traz o seguinte aviso no frontispício: “Pela maioria, do chinês de Rihaku, das notas do finado Ernest Fenollosa, e das decodificações dos professores Mori e Ariga”<sup>3</sup>. A partir de Pound/Fenollosa, Haroldo voltou aos textos originais para capturar e comunicar a natureza e a função visual e semiótica do caráter chinês. No ensaio “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa” (1977), Haroldo estuda o caráter chinês como meio poético à luz do celebrado ensaio de Ernest Fenollosa (1846-1908) “The Chinese Character as a Medium for Poetry” (“O Caráter da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia”), que fora editado e publicado por Pound em 1918. Em *Escrito sobre jade*, ele deixa claras as coordenadas orientadoras: a poesia é “reimaginada por Haroldo de Campos” e repensada “a partir dos ideogramas originais”. Estuda o ensaio de Wai-lim Yip (“The Chinese Poem: a different mode of representation”, 1969), que o ajuda a entender a estrutura dos caracteres como ideogramas.

Haroldo folheia a tradição orientalista europeia, procurando os textos originais em coletâneas publicadas. Da compilação dos poemas mais antigos, conhecida como *Shi-king*, ou *Livro das Odes*, Haroldo destaca as traduções da “Ode 20” para o inglês feitas por H. A. Giles (in *An Anthology of Chinese Poetry*, Shih Min, org., Hong Kong, 1964), Ezra Pound (1954) e Arthur Waley (*The Book of Songs*, 1937), e para o português feita por Padre Joaquim A. Guerra, S. J. (*O Livro dos Cantares*, Macau, 1979). Haroldo começa a preparar a sua “reimaginação transcriativa” a partir de um exame das traduções dessas três fontes. Passa além do órbita poundiano ao estudar o ensaio e as traduções para o alemão de Eduard Horst von Tschärner (“Chinesische Gedichte in deutscher Sprache, Probleme der Übersetzungskunst”, 1932) e acrescenta à galeria de tradutores os poemas de Wang Wei para o francês (*Wang Wei: le plein du vide*, por Cheng Wing e Hervé Collet, 1986), as traduções literais e literárias para o inglês de Wai-lim Yip (*Chinese Poetry*, 1976) e do duplo Eliot Weinberger e Octavio Paz (*Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*, 1987). Para as traduções de Li Po, seleciona todos os poemas da antologia francesa de Cheng Wing e Hervé Collet (*Li Po: ermite du lotus bleu, immortel bani*, 1985). As traduções que considera superiores têm as qualidades desejadas de “economia lírica e desenho rítmico”.

Depois do exaustivo estudo comparativo e histórico, Haroldo de Campos (1994) aplica a teoria linguística moderna do signo, elaborada no ensaio “Ideograma, anagrama diagrama: uma leitura de Fenollosa”. Campos (1994) enfatiza a caligrafia, a visualidade, o espaço e o significado dos caracteres, numa leitura visual, não-discursiva e sintética. Ao criar estruturas

<sup>3</sup> No original: “For the most part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the professors Mori and Ariga”.

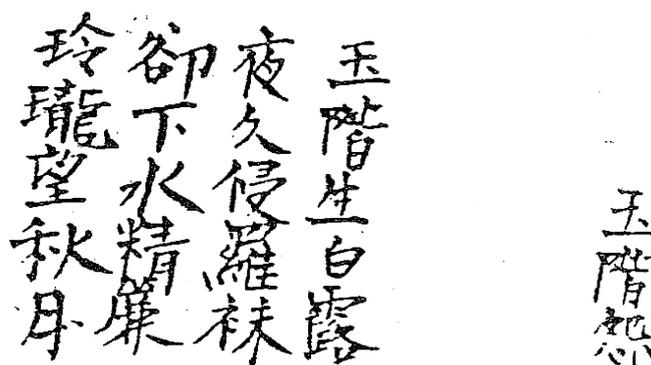
abertas, Haroldo põe em prática a observação de Roman Jakobson sobre a correspondência entre a expansão no tempo e no espaço de estruturas linguísticas e de modelos literários (“There is a close correspondence, much closer than critics believe, between the question of linguistic phenomena expanding in space and time and the spatial and temporal spread of literary models,” “Linguistics and Poetics”, 1960 / “Há uma correspondência, muito mais próxima do que os críticos acreditam, entre a questão da expansão da matéria linguística no espaço e no tempo e a difusão de modelos literários”). A função poética do ideograma para a poesia do ocidente, explicada na introdução, é de sintetizar a forma, o som e o significado na forma de um ícone, ou por outros sinais de construção visual. Dessa maneira, os diversos níveis semânticos podem ser ativados por meio de formas visuais e combinatórias.

Em *Escrito sobre jade*, Haroldo transcreve/transcria 22 poemas de seis poetas; é o primeiro tradutor para a língua portuguesa a trabalhar a partir de textos originais chineses, encontrados nos estudos e nas antologias de *scholars* e sinólogos, indicados nas notas. Na introdução, descreve a sua orientação como estudioso e tradutor:

Basicamente, procuro compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa, dispensada a pontuação habitual... No plano fônico e prosódico, não sendo possível reproduzir os módulos sonoros de uma língua tonal e, conseqüentemente, os esquemas de rimas do original, compenso esses aspectos através da extrema concisão (característica do chinês clássico, língua isolante) e do minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas, levando em conta, nesse sentido, a lição poética jakobsoniana. Exploro, ainda, sempre que semanticamente rentável, a etimologia metafórico-visual dos ideogramas (CAMPOS, 1996, s/p.).

Como marca pessoal, tirada da tradição poundiana, Haroldo introduz epígrafes alusivas, no caso da “Ode 20” do poeta italiano Salvatore Quasimodo e na “Ode 72” com a tradução de um “cantar de amigo” do trovador provençal Jaufres Rudels. Com esses toques, aproxima a poesia chinesa à linguagem e à temática da poética ocidental, sinal da universalidade da expressão poética.

No livro de traduções *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos* (1996), Haroldo escolheu para transcrição um poema de Li Po (Rihaku), cujo primeiro verso é “degraus na escada de jade”:



**degraus da escada de jade**

**agora brancos de orvalho**

**orvalho da noite alta**

**invade as meias de gaze –**

**a dama que fez baixar**

**as persianas de cristal**

**contempla na transparência**

**a clara lua de outono**

Esse poema aparecera em *Le livre de jade*, de Judith Gautier, numa tradução discursiva e lírica para o francês:

**L'escalier de jade**

Selon Li-Tai-Pé

Sous la douce claret de la pleine Lune, l'Impératrice remonte son escalier de jade, tout brillant de rosée.

Le bas de la robe baise doucement le bord des marches; le satin blanc et le jade se ressemblent.

Le clair de Lune a envahi l'appartement de l'Impératrice; en passant la porte, elle est tout éblouie;

Car, devant la fenêtre, sur le Rideau brodé de perles de cristal, on croirait voir une société de diamanta qui se disputant la lumière;

Et, sur le parquet de bois pale, on dirait une ronde d'étoiles<sup>4</sup>.

Haroldo de Campos estudou a tradução feita por Ezra Pound, publicada em *Cathay*, que assume a voz feminina do sujeito, antes de “re-imaginar” o poema:

**The Jewel Stairs' Grievance**

By Li Po, Translated by Ezra Pound

The jewelled steps are already quite white with dew,

It is so late that the dew soaks my gauze stockings,

And I let down the crystal curtain

And watch the moon through the clear autumn<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> “Sob o doce claret da lua cheia, a Imperatriz sobe a escada de jade, brilhando de cor-de-rosa leve. / A borda do seu robe beija a beirada dos seus passos; o satim branco e jade se entremesclam. / O luar encheu o salão da Imperatriz; ao entrar pela porta, ela fica completamente deslumbrada; / Assim, diante da janela, sob a cortina bordada de pérolas de cristal, acredita-se que vise uma sociedade de diamantes disputando a luz; / E, no assoalho de tacos de madeira pálida, dir-se-ia uma dança de estrelas”.

<sup>5</sup> “Os degraus enfeitos de joias estão já brancos de orvalho, / É tão tarde que o orvalho ensopa as minhas meias de gaze, / E desço a cortina de cristal / E observo a lua no outono transparente”.

Haroldo “transcria” outro poema de Li Po ao intercalar, no texto em português, os caracteres chineses, como fizera Pound nos seus *Cantos* para enfatizar as qualidades sintéticas, visuais e não-discursivas do poema: “Quanto a ‘Bebendo solitário sob a lua’ (‘Entre flores’), transcriei esta famosa composição de um modo especial, interpolando estrategicamente pictogramas do original no texto em português... retomando os ideogramas correspondentes... em parte recuperados no jogo fono-etimológico de minha solução...” (CAMPOS, 1996, s.p.).

相 永 醉 醒 我 我 行 暫 影 月 對 舉 獨 花  
 期 結 後 時 舞 歌 樂 伴 徒 既 影 杯 酌 間  
 邀 無 各 同 影 月 須 月 隨 不 成 邀 無 一  
 雲 情 分 交 零 徘 反 將 我 解 三 明 相 壺  
 漢 游 散 歡 亂 徊 春 影 身 飲 人 月 親 酒

月  
下  
獨  
酌

entre flores 花 間 uma jarra de vinho

solitário bebendo sem convivas

erguer a copa à lua lúescente 明月

lua e sombra somos três agora

( mas a lua é sóbria

e em vão

a sombra me arremeda )

um instante sombra e lua celebremos

a alegria volátil primavera!

canto e a lua 月 se evola

danço e a sombra 影 se alvoroça

despertos o prazer nos unia

ébrios separamos os caminhos

nós de água 永 結 nunca mais reatáveis?

já nos veremos pela via láctea 雲 漢 \*\*\*

## Conclusão

Dois dos maiores poetas do Brasil, Machado de Assis e Haroldo de Campos, descobriram a poesia clássica chinesa por meio de Orientalismo do fim-de-século, do imagismo poético e da internacionalização da literatura comparada, trabalhando com poetas e traduções franceses e ingleses, *scholars* e textos. Nepomuceno incorporou a poesia chinesa, em tradução de Machado de Assis, numa modinha brasileira. Nas transcrições de Haroldo de Campos, os caracteres chineses foram integrados numa teoria de signos semióticos, criando uma poética visual e não-discursiva na poesia brasileira. Desde 1870, China e o Brasil têm sido unidos pela tradução poética.

JACKSON, K. D. Chinese Lyre: The Reception of the Classical Chinese Poetry in Brazil. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 82–90, 2016.

## Referências

- ASSIS, M. *Phalenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier; Paris: E. Belhatte, [1870].  
\_\_\_\_\_. (trad.). Lyra chinesa – Reflexos (Thu-Fu). *O Archivo dramatico*, Lisboa, n. 14, p. 12, 1884.
- \_\_\_\_\_. (trad.). Coração triste fallando ao sol (Imitado de Su-Tchon). *A Imprensa. Revista scientifica, litteraria e artistica*, Lisboa, n. 17, p. 132, jun. 1886.
- \_\_\_\_\_. Coração triste fallando ao sol (Imitado de Su-Tchon). *Novo almanach de lembranças luso-brazileiro para 1878*, Lisboa, ano 7º, p. 366, 1877.
- CAMPOS, H. Ideograma, anagrama diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: \_\_\_\_ (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 23–108.
- \_\_\_\_\_. *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1996.
- CORREIA, N. Versos de brisa portuguesa escritos numa flor de lótus. In: TAMAGNINI, M. *Lin Tchi Fá – flor de lótus*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1991. p. 9-12.
- FEIJÓ, A. (trad.). *Cancioneiro chinês*. Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1890.
- FEIJÓ, A. (trad.). *Cancioneiro chinês*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1903.

JAKOBSON, R. “Linguistics and Poetics.” In Thomas A. Seboek, *Style in Language*. Boston: MIT, 1960. p. 350-377.

KNOWLTON JR., E. C. Machado de Assis e a sua “Lira chinesa”. *Revista de Cultura*, Macau, n. 22 (série II). p. 81-93, 1995.

MAGALHÃES, L. “Cancioneiro chinês” por Antonio Feijo. In: FEIJÓ, A. *Sol de Inverno – ultimos versos (1915)*. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922. p. 211-214.

MASSA, J-M. *Machado de Assis traducteur*. Poitiers: [s.n.], 1970.

PINTO, M. P. A lira chinesa em trânsito: de Machado de Assis a António Feijó. Ms. Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, s.d.

SAINT-DENYS, H. *Poésies de l'époque des Thang*. Paris: Amyot, 1862.

STABLER, J. H. Introduction. In: “Songs of Li-Tai-Pè” from the *Cancioneiro chinês of Antonio Castro Feijo*. New York: Edgar H. Wells & Co., 1922. p. 1-6.

STOCÈS, F. Sur les sources du *Livre de jade* de Judith Gautier (1845-1917) (remarques sur l'authenticité des poèmes). *Revue de littérature comparée*, Paris, n. 319, p. 335-350, jul.-set. 2006.

WALTER, J. *Le Livre de jade*. Paris: Alphonse Lemerre, 1867.

Recebido em: 25/02/2016

Aceito em: 15/03/2016

# A mitopoética transbarroca de Haroldo de Campos

CLAUDIO ALEXANDRE DE BARROS TEIXEIRA \*

**RESUMO:** Haroldo de Campos publicou em 1949 o livro de poesia *Auto do possesso*, em que antecipa formas e temas que seriam desenvolvidos, nos anos 1950, pela Poesia Concreta, como a escrita labiríntica, a combinação e permutação de palavras e linhas, ampliando as camadas de significados, e a mescla de referências simbólicas e culturais de diferentes tradições e mitologias, característica da estética neobarroca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Labirinto; Mitologia; Neobarroco; Permutabilidade.

**ABSTRACT:** In 1949, Haroldo de Campos published *Auto do possesso*, which anticipates forms and themes to be developed in the 1950s by the Concrete Poetry, such as the labyrinthine writing style, the combination and permutation of words and lines, expanding significational layers, and the mix of symbolic and cultural references from different traditions and mythologies, a characteristic of the neo-baroque aesthetics.

**KEYWORDS:** Interchangeability; Intertextuality; Labyrinth; Mythology; Neo-Baroque.

---

\* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo - FFCLH - USP - 05508-220 - Cidade Universitária - São Paulo - Brasil. E-mail: claudio.dan@gmail.com

A escrita poética neobarroca realiza uma operação fabulatória que consiste na mescla de elementos singulares de diferentes repertórios culturais, retirados de seus contextos originais e transfigurados, resultando em novas realidades simbólicas. Lezama Lima, o xamã dessa corrente poética caribenha e transplatina, transitava sem dificuldade entre imagens taoístas chinesas, episódios europeus medievais e a geografia dos mitos gregos, numa “desterritorialização fabulosa” (PERLONGHER, 1991, p. 14). Nas palavras de Nestor Perlongher, que atribui ao autor de *Paradiso* um “sistema poético” construído como um “inflacionado, caprichoso e detalhista sincretismo transcultural capaz de alinhar as ruínas e as rutilações dos mais variados monumentos da história e da literatura, alucinando-os” (PERLONGHER, 1991, p. 14–15). A subversão simbólica desse gesto “antropofágico”, como diria Oswald de Andrade, está na abolição de distinções e hierarquias entre ocidental e oriental, sagrado e profano, sublime e vulgar, racional e sensual, prosa e poesia; a ofuscante irrupção de paisagens e sentenças, aparentemente anárquica, desconexa, dionisíaca, constrói uma outra rede de relações, “que traem a função puramente instrumental, utilitária, da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos” (PERLONGHER, 1991, p. 16), na definição do autor argentino. “A máquina barroca”, prossegue Nestor Perlongher, “lança o ataque estridente de suas bijuterias irisadas no plano da significação, minando o nódulo do sentido oficial das coisas” (PERLONGHER, 1991, p. 17). Não se trata apenas da substituição de um significante por outro, e sim da multiplicação dos significantes (e significados), “como num jogo de duplos espelhos invertidos” (PERLONGHER, 1991, p. 17), em que as palavras desdobram-se “em sua rede associativa e fônica, de um modo rizomático, aparentemente desordenado, dissimétrico, turbulento” (PERLONGHER, 1991, p. 17). Ao final da leitura de um texto neobarroco, percebemos que “o referente aludido fica como que sepulto sob essa catarata de fulgurações, e já não importa se seu sentido se perde” ou “atua na proliferação como uma potência ativa de esquecimento: esquecimento ou confusão – o *confusional* oposto ao *confessional* – daquilo que nessa elisão se iludia” (PERLONGHER, 1991, p. 17).

O torvelinho neobarroco dialoga com outras literaturas, dos textos védicos às canções luxuriosas dos frades medievais, das florestas metafóricas de D. Luís de Góngora aos jardins metonímicos dos *haikus* japoneses, quase sempre pela via paródica, dessacralizadora. Conforme escreveu o cubano Severo Sarduy, “monge da religião Lezama”, no conhecido ensaio “Por uma ética do desperdício”: “Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas”, cujo desenho geométrico “não seria linear, bidimensional, plano, mas em volume, espacial e dinâmico” (SARDUY, 1979, p. 69). A cornucópia barroca (e neobarroca), “irrisão de toda funcionalidade, de toda sobriedade” (SARDUY, 1979, p. 69), radica na “saturação verbal”, na “abundância do nomeante com relação ao nomeado, o enumerável, o desbordamento das palavras sobre as coisas” (SARDUY, 1979, p. 69). Por isso mesmo, emprega um sofisticado conjunto de estratégias que inclui o “mecanismo da perífrase, da digressão e do desvio, da duplicação e até da tautologia”, que contaminam todo o desdobramento do discurso poético, cuja estrutura inteira “está constituída, gerada pelo princípio da paródia, pelo sentido da carnavalização” (SARDUY, 1979, p. 70). Todos

os conceitos que apresentamos até aqui são pistas para iniciarmos a investigação de uma obra insólita: *Auto do possesso*, livro de estreia de Haroldo de Campos, publicado em 1949, que antecipa os procedimentos estruturais da Poesia Concreta, desenvolvida na década de 1950, e também a teoria e prática do neobarroco, que tem o poeta brasileiro entre os seus fundadores míticos, ao lado do *brujo* de La Habana, Lezama Lima.

Em *Auto do possesso*, Haroldo de Campos invoca toda sorte de divindades e heróis babilônicos (Ishtar, Thammuz), hindus (Kali), gregos (Sísifo), egípcios (Amon), budistas (Yamaraja) e cristãos (Paráclito) para compor um imenso quadro alegórico da própria criação poética. Já no primeiro poema do livro, *Loa do grande rei*, dividido em cinco estrofes, com medidas métricas de 6 a 8 sílabas e rimas espalhadas sem padrões de regularidade clássica, o autor apresenta, “às portas do domínio” (da cidade, do livro), a imagem de uma pirâmide, rodeada por soldados e bailadeiras, que assistem ao sacrifício ritual do arquiteto (“E um obreiro / — Para teu gáudio vindo, ó Rei — Há de cobri-la com a pele / Que do corpo despojei”) (CAMPOS, 1976, p. 14). A metáfora do poeta como arquiteto e do poema como pirâmide é evidente; menos clara é a provável referência histórica ao *zigurate*, templo comum às civilizações suméria, assíria e babilônica que consistia numa construção de base quadrangular que possuía de três a sete andares (no último caso, associados aos sete planetas, sete metais e sete cores da astrologia e alquimia mesopotâmicas), com altura de até oitenta metros. Ao contrário das pirâmides egípcias, monumentos funerários situados em locais secretos, os *zigurates* eram templos consagrados à morada dos deuses e por isso mesmo localizados no centro das cidades assírias, como um eixo cósmico que unisse o céu, a terra e o submundo (como a Torre de Babel relatada no *Antigo Testamento*). Eram locais de culto, celebração, poder. A hipótese do *zigurate* é reforçada por elementos referenciais presentes no poema, especialmente na terceira estrofe: “Os meus ossos como estrigas / (pois amarga é tua lei)” (CAMPOS, 1976, p. 14), possível citação do Código de Hamurabi, e na quarta estrofe: “Chama então as bailadeiras / Ergue o cetro. Punge a grei” (CAMPOS, 1976, p. 14), onde o poeta convoca as *hierodulas*, sacerdotisas-dançarinas dos templos mesopotâmicos (que reaparecerão no poema *Rito de outono*: “No mês propício as virgens babilônicas / Tecem guirlandas em louvor de Ishtar”) (CAMPOS, 1976, p. 15). A imagem da pirâmide aparece ainda em outro poema, de referências explicitamente babilônicas, a partir do próprio título: *Super flumina Babylonis* (“sobre os rios da Babilônia”, verso inicial do Salmo CXXXVI, na tradução latina da *Vulgata*, que narra o cativo dos judeus no reino de Nabucodonosor), onde lemos: “para as mudas pirâmides erguidas com as inscrições rituais” (CAMPOS, 1976, p. 25). Podemos considerar, na metáfora do poema como *zigurate*, o sentido de construção cifrada, enigmática, labiríntica, que solicita a participação lúdica do leitor para a sua decifração, como ocorre na leitura dos livros de magia (*grimoires*) e também de obras capitais da vanguarda como o *Lance de dados* e o *Livro inacabado* de Mallarmé; o aspecto sagrado, de representação simbólica do universo no discurso pedroso; a celebração da vida e da morte, referida, metonimicamente, nas imagens das guirlandas e bailadeiras; e o risco do malogro na conjuração poética, expresso no sacrifício ritual do arquiteto, a mando de um obscuro rei que não revela sua face — onde jamais te contemplei” (CAMPOS, 1976, p. 14). Por todas

essas possibilidades interpretativas — entre muitas outras —, é sintomático que Haroldo de Campos abra seu livro de estreia com a imagem do *zigurate*, que antecipa e se relaciona com outras referências históricas e mitológicas presentes no *Auto do possesso*, como veremos ao longo deste ensaio.

Em *Rito de outono*, segundo poema do livro, Haroldo de Campos traz à cena divindades sumérias<sup>1</sup> — Ishtar<sup>2</sup>, deusa do amor, da fertilidade e da guerra, Thammuz<sup>3</sup>, o seu consorte, deus da vegetação e da agricultura, e Karibu<sup>4</sup>, o touro alado, guardião da entrada dos templos assírios. Nesta composição poética dividida em três quartetos de versos decassilábicos, com rimas no final do segundo e do quarto versos de cada estrofe, Haroldo de Campos faz referência às festividades de Ishtar, marcadas por rituais de caráter sexual com as “prostitutas sagradas”, como lemos no terceiro quarteto:

Thammuz é o tempo. As virgens babilônicas  
Esperam sempre, sem jamais cansar.  
Joguei moedas sobre os teus joelhos.  
Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar.  
(CAMPOS, 1976, p. 15)

Conforme escreve Heródoto, em sua *História*, o ofício da “prostituição sagrada” não era restrito às sacerdotisas dos templos, mas praticado por todas as mulheres habitantes da região, que eram obrigadas, “uma vez na vida, ir ao templo de Vênus para entregar-se a um estrangeiro” (HERÓDOTO, 1950, p. 100). Segundo o historiador grego, a prática acontecia do seguinte modo: as mulheres “permanecem sentadas” (no interior do templo), “com a cabeça cingida por uma corda” (HERÓDOTO, 1950, p. 100), aguardando serem escolhidas pelos parceiros. “Os estrangeiros passeiam por entre as alas e escolhem as mulheres que mais lhe agradam. Quando uma mulher toma lugar ali, não pode voltar para casa senão depois que algum estrangeiro lhe atire dinheiro aos joelhos e tenha relações com ela, fora do recinto sagrado” (HERÓDOTO, 1950, p. 100), imagem presente no poema haroldiano. “É preciso que o estrangeiro, ao atirar-lhe dinheiro, diga-lhe: ‘Invoco a deusa Milita’ (os assírios dão a Vênus o nome de Milita)” (HERÓDOTO, 1950, p. 100). “Por muito módica que seja a soma, o estrangeiro não encontrará recusa; a lei proíbe tal coisa, pois o dinheiro se torna sagrado.

---

<sup>1</sup> As divindades sumérias, povo não-semite, foram incorporadas ao panteão assírio-babilônico.

<sup>2</sup> Ishtar é a deusa dos acádios, também conhecida como Asteroté pelos filisteus, Isis pelos egípcios, Inanna pelos sumérios e Astarté pelos fenícios. Conforme Maria Lamas, a deusa Ishtar “personificava o planeta Vênus e a noite [...]. Era muito complexa: como deusa da noite, favorecia o amor e a voluptuosidade; como deusa da manhã, presidia as guerras e as carnificinas [...]. É Ishtar, deusa do crepúsculo e da aurora, que faz a ligação entre o reino das trevas, onde domina Ereshkigal, e o reino da luz, onde resplandece Shamash” (LAMAS, 1959, p. 267). Como deusa da guerra, era representada “de pé, num carro puxado por sete leões e tendo um arco na mão” (LAMAS, 1959, p. 268).

<sup>3</sup> Thammuz (ou Tamuz) também é conhecido pelos egípcios como Osíris, pelos fenícios como Adonis e pelos romanos como Cupido. É o consorte de Ishtar. Por vezes é associado também a Baal e a Dagon, o deus-peixe. De acordo com Maria Lamas, “Tammuz morreu em plena juventude e foi forçado a descer às regiões infernais” (LAMAS, 1959, p. 272), sendo resgatado por Ishtar. Por ser uma divindade que conheceu a morte e a ressurreição, é associado aos ciclos da natureza, que regem a agricultura e a vegetação.

<sup>4</sup> Karibu ou Kirabu, o touro com asas de águia e rosto humano, considerado ancestral dos querubins hebraicos.

A mulher segue o primeiro que lhe atira dinheiro, pois não pode recusar quem quer que o faça” (HERÓDOTO, 1950, p. 100). O sentido espiritual e social da “prostituição sagrada” é controverso: para autores como Joseph Campbell (2000), nas sociedades pré-cristãs, a mulher encarnava o princípio feminino da divindade e o sexo constituía rito de união entre humano e divino, numa celebração da espiritualidade; para Keyla Fernandes Batista (2011), o sexo ritualístico poderia ter objetivos mais prosaicos, como a busca de uma bênção para a obtenção da fertilidade (para si ou para a esposa), terras, animais ou outros benefícios materiais.

No poema de Haroldo de Campos, é possível fazermos uma leitura metafórica em que a poesia é a “virgem babilônica” e o poeta, aquele que joga “moedas sobre os teus joelhos” (CAMPOS, 1976, p. 15), para obter o favor do comércio erótico — pensemos aqui no processo criativo como jogo amoroso, tema abordado também em outro poema de *Auto do possesso*, intitulado *Sísifo*, em que a poesia é representada na personagem de Maria Magdá, “a de seios em aspas, / a de ancas em delta, a de lábios em til” (CAMPOS, 1976, p. 21) — linhas que fazem uma construção alegórica pela aproximação entre sinais gráficos de acentuação e pontuação e partes do corpo humano (em *Rito de outono*, recordemos, “Tua flor” é metáfora do sexo feminino e ainda da palavra poética, “flor que não pertence a nenhum buquê”, na célebre anedota mallarmeana). Se na *Loa do grande rei* o poema surge como construção cifrada e labiríntica, aqui ele é o ofício prazeroso, festa, *celebração* (ideia já presente na epígrafe de Rilke: “O sage, Dichter, was du fust? — Ich ruhme”, ou, na tradução do próprio Haroldo: “Dize-me, poeta, que fazes? — Eu celebro” (CAMPOS, 1994, p. 10).

O elemento lúdico se manifesta, na estrutura do poema, na repetição de palavras e linhas, com poucas variações, entre as três estrofes, recurso conhecido como *labirinto de versos*, recorrente na poesia maneirista e barroca, tema estudado pela autora portuguesa Ana Hatherly em livros como *A casa das musas* (1995) e *A experiência do prodígio* (1983). Assim, no segundo verso da primeira estrofe, lemos: “Tecem guirlandas em louvor de Ishtar” (CAMPOS, 1976, p. 15), que reaparece, com pequena alteração, no quarto verso da estrofe seguinte: “Tecei guirlandas para o mês de Ishtar” (CAMPOS, 1976, p. 15). O tempo verbal muda para o imperativo e o “louvor” é alterado para o “mês” de celebração da deusa. No primeiro verso da segunda estrofe, lemos: “Tua flor, Senhora, de lilases e álcool” (CAMPOS, 1976, p. 15), que reaparece, na última linha do terceiro quarteto, como “Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar” (CAMPOS, 1976, p. 15), com uma alteração permutatória das palavras e acentuadas pausas elípticas. A técnica do labirinto de versos (que será radicalizada em outro poema do livro, *Lamento sobre o lago de Nemi*), opera no plano fônico à maneira das repetições dos *mantras* e *ladainhas*, e também no plano do significado, permitindo a reiteração, ampliação ou negação do sentido, num jogo dialético. Em *Rito de outono*, a repetição transformada das linhas não cria tensão de significados, antes sugere um movimento de câmera, como na linguagem cinematográfica, em que os cortes elípticos efetuados pela pontuação funcionam como as técnicas de montagem fílmica. Por fim, recordemos que, no campo simbólico do poema, toda a ação acontece no “mês propício” do outono, em que as virgens babilônicas “tecem guirlandas” — estamos aqui diante de uma saga ritualística de morte e ressurreição, que no

plano divino significa a jornada de Thammuz ao reino dos mortos, de onde é resgatado por Ishtar, e no plano terrestre remete ao ciclo das quatro estações que regem a agricultura, elemento-chave no pensamento da antiguidade. *Rito de outono*, assim, é a celebração do devir na natureza, no homem e no cosmo<sup>5</sup>.

*O faquir*, terceiro poema do volume, situado logo após *Loa do grande rei* e *Rito de outono*, pertence a outro campo de referências simbólicas e culturais: a palavra *faquir*, de origem persa e incorporada ao idioma árabe, significa, literalmente, “pobre” e designa os dervixes, praticantes do ramo sufi (*tasawwuf*) do Islamismo, que buscam um relacionamento amoroso devocional com a divindade. A palavra é habitualmente associada, de maneira indevida, a mendigos que realizam proezas de resistência física em troca de esmolas, nas cidades indianas, ou ainda a mágicos, encantadores de serpentes e prestidigitadores, caso da narrativa do poema haroldiano. Dividido em três partes, sem medidas métricas ou rimas, o poema é o monólogo de um flautista-feiticeiro que com artes mágicas invoca a deusa Kali, consorte de Shiva, representada na iconografia indiana como uma mulher negra, adornada com um cinto de mãos decepadas de demônios e um colar de crânios sobre os seios nus. Ela reside em cemitérios, tem seguidores entre os fantasmas, representa a energia material (*shakti*) de Shiva, responsável pela criação dos mundos, e também está relacionada com práticas de magia sexual (*tantra*). É uma divindade do hinduísmo, sem qualquer relação com as confrarias sufis do mundo islâmico. No poema de Haroldo de Campos, Kali é reimaginada: é a “fêmea de jade” suscitada no lodo, “cujos dedos hábeis” despedaçam o corpo do faquir imprudente, “qual um vento de paina” (CAMPOS, 1976, p. 17). Um tipo de monstro ou entidade diabólica sem qualquer reminiscência de seu mito original, relatado nos *Puranas* védicos (o tema do monstro inventado ou invocado aparece também no poema *Superflumina Babylonis*: “Animei as estátuas, Babilônia, / para dançar diante de ti” (CAMPOS, 1976, p. 24), e ainda em *Vinha estéril*: “Vede: / a grande deusa vegetal de lábios de ametista” (CAMPOS, 1976, p. 27).

É exatamente esta reimaginação sincrética de símbolos e mitos que nos permite fazer a aproximação entre o livro de estreia de Haroldo de Campos e a teoria e a prática do neobarroco. No poema *O faquir*, temos uma fábula cultural tecida com fios do cristianismo (“E a mulher e a serpente afinal conciliadas” (CAMPOS, 1976, p. 17), tema da literatura do *Novo Testamento*), do imaginário helênico (“e foi lança / contra os flancos de Andrômeda”) (CAMPOS, 1976, p. 16), do hinduísmo (“Há mulheres que vêm como najas dançantes”) (CAMPOS, 1976, p. 16), retirados de suas fontes e transformados pela contaminação semântica de palavras de outros repertórios e culturas; o sentido de cada símbolo é esvaziado, ampliado ou alterado, obedecendo à lógica narrativa do próprio poema, cujo signo icônico, a flauta, representa tanto o “eixo do mundo”, as “najas dançantes” e a coluna vertebral (imagens tradicionais do sistema de *kundalini yoga*<sup>6</sup>) quanto o centro narrativo do poema e a sua lógica interna.

Em “Sísifo” (mito), a “lógica da metamorfose” haroldiana atinge a própria estrutura do discurso, construído numa forma híbrida barroquizante que recorda os diálogos de uma

<sup>5</sup> O tema será retomado por Haroldo de Campos em sua fase concretista, por exemplo no poema *nascermorre*.

<sup>6</sup> O tema da *kundalini* reaparecerá em outro poema de Haroldo de Campos, pré-concretista: a *naja vertebral*, de 1953.

peça de teatro, com passagens líricas e discursivas (recurso adotado também no poema *Auto do possesso*, última composição do livro homônimo). Há um único protagonista, assim como nas tragédias de Ésquilo — Sísifo, personagem da mitologia grega condenado a empurrar eternamente uma pedra montanha acima, que sempre rola abaixo antes de atingir o topo —, o Coro e o Oráculo, com os quais dialoga, sem linearidade narrativa. Se no poema “O faquir” o imaginário sufi é transgredido pelo contágio de outros repertórios culturais, em “Sísifo” o choque é ainda mais violento, pela miscigenação entre a saga da crucificação de Cristo e o martírio infernal do personagem grego, pela mescla do timbre elevado com o coloquial e o sensual e, sobretudo, pela ruptura das dimensões de espaço e tempo, como acontece nestas estrofes:

#### CORO

Maria Magdá, debutante de maio,  
esmaga um rouxinol na axila depilada  
e Fred (Frederico) e Ted (Teobaldo)  
defloram seu batom nas tardes de Eldorado.

#### SÍSIFO

Outrora a freqüentei nos bordéis de Herculanium,  
seus lábios de debrum, e os cílios de antimônio;  
a lava a surpreendeu na postura do rito,  
e quebrou a seus pés um mosaico obsceno.

#### CORO

Maria Magdá, a de ruivas melenas,  
dela te falarão nas vielas de Suburra  
(sua lente de esmeralda em aro de marfim);  
E agora de Ray-ban, amanhã que é domingo  
Ted (Teobaldo) e Fred (Frederico)  
às 11h, a esperarão à entrada de São Bento.  
(CAMPOS, 1976, p. 20-21)

Há um contraponto entre o discurso alegórico conduzido pelo Oráculo, que faz a conjunção entre os mitos de Cristo e Sísifo numa única dimensão temporal mitológica, e o discurso profano, carnavalesco, do Coro, centrado na figura de Maria Magdá, situada em dimensão espaço-temporal contemporânea — a cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, o que podemos deduzir de pistas semióticas como o batom, os óculos de Ray-ban e a “entrada de São Bento”, possível alusão ao colégio de São Bento, na capital paulista. Como em um jogo de xadrez tridimensional, em que as peças se movimentam livremente de um a outro plano, os personagens de *Sísifo* estão em trânsito contínuo, desde os “bordéis de Herculanium” (CAMPOS, 1976, p. 21), cidade destruída pela erupção do Vesúvio, no ano de 79 d.C., até as “tardes de Eldorado” (CAMPOS, 1976, p. 21), “vuelas de Suburra” (CAMPOS, 1976, p. 21) e “jardins do Paraclete” (CAMPOS, 1976, p. 22). A conclusão desse vertiginoso cinema (neo)barroco é o fragmento em prosa intitulado “Entrecho, clímax e

final”, que encena uma curiosíssima Paixão de Sísifo, entre passagens bíblicas reimaginadas e um cenário surrealizante:

Sísifo, empurrando o pesado rochedo, galga a montanha. Quando penetra nos jardins do Paraclito, e diz: “Tenho sede!”, as gárgulas do mal e as hidras da luxúria o reclamam, e um sacerdote de faces luzentes lhe oferta o Santo Visgo numa taça de mãos. Sísifo, superando-se, atinge o cimo, mas pressente que a Amada o segue, para recompô-lo em seu hálito, em torno do qual enxameiam abelhas desvairadas e estranhas vespas de alumínio. Então, por sua vez exausto, Sísifo desgarrá o grande bloco de pedra, e vê, na avalanche, tragar-se a Ex-Amada. Sísifo descansa. Seu corpo-agora, escandido de gumes, repousa no ápice, e divide o silêncio (CAMPOS, 1976, p. 22).

Nesta antichave de ouro, Haroldo de Campos realiza outra conexão simbólica, desta vez com o mito de Orfeu, que desce aos infernos para resgatar Eurídice, mas, por recusar as advertências e olhar para trás antes de chegar à superfície da Terra, perde para sempre a sua amada, que retorna à condição de espectro — “Então, por sua vez exausto, Sísifo desgarrá o grande bloco de pedra, e vê, na avalanche, tragar-se a Ex-Amada” (CAMPOS, 1976, p. 22). Convém destacarmos que, nos quatro poemas que analisamos até agora: “Loa do grande rei”, “Rito de outono”, “O faquir” e “Sísifo”, a mulher aparece num diapasão de espiritualidade e sensualidade, considerados não como termos antípodas, mas complementares — possível eco das leituras simbolistas realizadas por Haroldo de Campos nessa época, especialmente do simbolismo alemão — Rilke e Stefan George.

“Lamento sobre o lago de Nemi” é uma composição dividida em três quartetos de versos decassilábicos, com ocorrência de rimas no segundo e quarto versos de cada estrofe; o poema apresenta, assim como as demais peças do livro, vocabulário elevado e refinamento sintático que poderiam indicar afinidade formal com a chamada Geração de 45. Porém, como adverte o próprio autor, em depoimento a Horácio Costa, ainda que esses elementos sugiram “alguma afinidade com a postura anticoloquialista e antiprosáica dos poetas de 45”, a aproximação não procede, pois “a sintaxe rítmico-permutatória que favorece, deliberadamente, a articulação e a desarticulação das frases, engendra o paradoxo e a dissonância”, criando “um espaço paralógico, desestabilizando de maneira irônica o modelo formal e dando-lhe caráter móvel” (CAMPOS, 1994, p. 22). Em vez de neoparnasianismo, temos aqui um neobarroco *avant la lettre*, seja pela luxúria semântica, que remete a Góngora e a Mallarmé, seja pela adoção do labirinto de versos como recurso estrutural, pela trama fabulatória e ainda pela ruptura das fronteiras antitéticas entre solenidade e ironia. Vamos encontrar a mesma “fúria barroca” mesclada a elementos simbolistas e surrealistas nos livros de estreia de Augusto de Campos (*O rei menos o reino*) e Décio Pignatari (*O carrossel*), que antecipam, nos poemas permutatórios, “as estruturas dinâmicas, reversíveis, cambiantes da futura poesia concreta” (CAMPOS, 2002, p. 23). A mobilidade estrutural do poema, referida por Haroldo de Campos, atua no som e no sentido, propiciando múltiplas vias de leitura, não raro contraditórias — “A virgem que encontrei coroada de rainúnculos / Não era – assim o quis – a virgem que encontrei”, regidas pelo *dáimon* da ambiguidade. O primeiro verso do poema, “O azar é um dançarino nu entre

os alfanjes”, já enigmático pelas referências eruditas (que remetem ao *hasard* mallarmaico e ao ritual do sacerdote-rei do Templo de Diana Nemorensis, junto ao lago de Nemi, perto de Roma), reaparece, transformado, na segunda estrofe: “O azar é um dançarino; teme os seus alfanjes” e na terceira, dividido e modificado em duas ocorrências: “Nu, entre os alfanges, coroado de rainúnculos” e “O azar é um dançarino. Amanhã serás rei” (CAMPOS, 1976, p. 23). Outros versos do poema também aparecem transformados nas três estrofes do poema, colaborando na dinâmica narrativa: “Amanhã serei morto, mas agora sou rei” – segunda estrofe – (CAMPOS, 1976, p. 23); “Na praia, além do rosto, eu agora estou morto. / O azar é um dançarino. Amanhã serás rei” – terceira estrofe – (CAMPOS, 1976, p. 23).

A combinação e a permutação de palavras e linhas, próprias do labirinto de versos barroco, contam, de maneira lúdica, o episódio lendário (já abordado por Frazer em *The Golden Bough*, 1890) segundo o qual o sacerdote-rei do Templo de Diana Nemorensis permaneceria sempre em guarda, de espada na mão, rondando a árvore sagrada do templo, à espera de um rival que o desafiasse. Aquele que fosse vitorioso no duelo sucederia ao sacerdote-rei, até ser vencido por novo desafiante — tema que podemos relacionar tanto ao pensamento cíclico da antiguidade (presente em outros poemas do livro, como *Rito de outono*) quanto ao “eterno retorno” de Nietzsche. Apesar de o episódio pertencer ao universo das lendas romanas, verificamos, aqui, o cruzamento com referências mesopotâmicas, na citação da Lei do Talião (cuja base é o Código de Hamurabi) e na imagem da “virgem que encontrei, coroada de rainúnculos”, que recorda as “virgens babilônicas” que “tecem guirlandas em louvor de Ishtar”. A palavra *alfanje* (do árabe *al-handjar*), por sua vez, é rica em significados: pode designar a espada curta, de lâmina curva, utilizada pelos povos árabes, descendentes dos assírio-babilônicos, e também a guadaanha ou foice empregada na agricultura, que a cultura popular na Idade Média associou à representação antropomórfica da morte — o esqueleto envolto em uma capa escura. Neste poema, assim como nas demais composições do *Auto do possesso*, os temas da cultura, refabulados à maneira borgiana, tornam-se ficções, peças de fantasia, que incorporam e ultrapassam a referencialidade numa ampla mandala de significantes e significados. Neste sentido, podemos aproximar a estratégia poética adotada por Haroldo de Campos já em seu livro de estreia ao conceito de obra aberta, que seria formulado, em 1955, pelo próprio poeta, no artigo “A obra de arte aberta”, e depois por Umberto Eco, no livro *Obra aberta*, publicado em 1962 (a coincidência ou sincronicidade será comentada posteriormente com jocosidade pelo ensaísta italiano, que compara seu colega brasileiro a um personagem de Jorge Luís Borges, que teria escrito uma resenha de seu livro, sete anos antes desse livro ser publicado).

Ao contrário das obras “fechadas”, unidirecionais e unívocas, em que o sentido é apresentado ao leitor de maneira evidente, como acontece nos romances naturalistas, as obras “abertas” oferecem, em sua própria estrutura, a possibilidade de interação com o público, convidado a exercer a interpretação, multiplicando as vias de leitura. A estrutura da obra aberta, segundo Umberto Eco, é um “sistema de relações [...] entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor etc.)” (ECO, 1976, p. 28),

e é a pluralidade de interpretações possíveis derivada dessas relações frutivas que sinaliza a “riqueza de aspectos e ressonâncias” (ECO, 1976, p 40) de uma obra, que nunca deixa de ser ela mesma. “Cada fruição, assim, é uma *interpretação* e uma *execução*”, diz o autor italiano, “pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 1976, p. 40). O conceito de obra aberta é aplicado às artes visuais — pensemos nas esculturas móveis de Alexander Calder e na série de *Bichos* de Lygia Clark, por exemplo —, e também à música erudita de vanguarda — Boulez, Stockhausen, Cage —, aos contos e novelas de Kafka, ao teatro de Brecht e às poéticas de invenção — Mallarmé, Cummings, Joyce, Pound — e será uma das chaves-mestras da Poesia Concreta, especialmente em obras como *Poemóviles* e *Colidouescapo*, de Augusto de Campos, e a série *Austinpoems*, de Haroldo de Campos.

A obra aberta — que Pierre Boulez considera um “barroco moderno” (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, 1975, p. 33) — está presente, como gênio tutelar, no poema *Auto do possesso*, título também do livro e rico em camadas polissêmicas: *Auto* é uma forma dramática medieval e barroca, e também um termo jurídico utilizado, por exemplo, na expressão *auto do processo* (recordemos que Haroldo de Campos, assim como o seu irmão Augusto e Décio Pignatari, formou-se em Direito pela Faculdade de São Francisco). O termo *possesso*, por sua vez, além de compor o trocadilho, intraduzível para muitos idiomas, remete a vários significados que se relacionam a temas abordados no livro: desde a “possessão” espiritual, que acontece no caso das prostitutas sagradas da Babilônia, que encarnam Ishtar, ou Sísifo, reimaginado como novo Cristo, ou o próprio poeta, possuído pela poesia — até os sentidos de “furioso”, “irado”, “alucinado”, “revolto”, que traduzem outros personagens das narrativas poéticas do *Auto do possesso*. No poema homônimo, que ora comentamos, a forma estrutural, assim como a de “Sísifo”, é a dramática: há personagens — o Amante, a Amada, o Enxadrista, o *Possesso*, o Exorcista — e os versos são construídos como falas de um diálogo enigmático numa peça estática: nenhuma ação acontece aqui, tal como no teatro poético imaginado por Mallarmé (“Herodíades”, “A tarde de um fauno”) e posteriormente por Fernando Pessoa (*O marinheiro*), em que cabe ao leitor fazer a encenação interiorizada da ficção poética — “Ce conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même”, diz Mallarmé em *Igitur* (MALLARMÉ, 1984, p. 10). Há evidente caráter de jogo metalinguístico, personificado no Enxadrista, personagem semiótico que remete, provavelmente, à sentença do padre Antônio Vieira no *Sermão da Sexagésima* (1655): “Não fez Deus o céu como xadrez de estrelas, como os Pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras” (VIEIRA, 2014, p. 40), de onde o poeta extraiu também o título de sua futura reunião poética — *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. As referências mesopotâmicas continuam presentes aqui: nos “jardins suspensos”, nos “dervixes”, nas “magas desnudas”, assim como as citações tibetanas, judaicas e cristãs (a última linha do poema é uma citação do *Novo Testamento*: “Mulher, eis aí teu filho”). O discurso mitopoético miscigenado, que rege o poema e o livro, é enfático, sobretudo, nas falas do Enxadrista, que nos propõe enigmas como este:

## O ENXADRISTA

Teu filho nasce do ventre  
duma virgem do Tibet,  
cuja flor, polinizei-a  
nas estufas do desmaio.  
Ele será o feiticeiro de Radja Gomba,  
e sua voz precipita as rolas carnívoras  
quando o YAMA polifronte  
dança no círculo das mãos.  
(CAMPOS, 1976, p. 33)

Yama (ou Yamaraja, “o rei Yama”) é o soberano dos mortos nas mitologias indiana e budista. Na tradição tibetana é chamado de Shinje e rege o ciclo da morte e do renascimento do *samsara*. É representado, na iconografia religiosa, de forma assustadora: coroa de crânios, três olhos, corpo envolto em chamas e braços segurando diversas armas sobrenaturais. A *tanka* (estampa colorida tibetana com motivos mitológicos) mais conhecida de Yamaraja é aquela que o representa segurando a roda dos doze elos da existência interdependente, que prendem os seres sencientes às sucessivas reencarnações — ignorância, desejo, apego etc. No poema de Haroldo de Campos, o ser fantástico aparece como um divino bailarino de várias faces, à maneira de Brahma (“quando o Yama polifronte / dança no círculo das mãos”), em um episódio de nascimento consagrado, no qual “Teu filho nasce do ventre / duma virgem do Tibet”, à maneira dos relatos da gênese de Cristo e de Krishna. O amor, tema do poema, é sagrado e profano: é o amor entre Amado e Amada - “Certo, poderei acalentar-te o púbis” -, mas também comunhão com o divino: “Meu seio lhe dará moderação e páscoa. / Enfraqueço na água o vinho dos meus lábios, / e minha carne sabe a pão ázimo ou trevo” (CAMPOS, 1976). É um poema de amor também à poesia, que rutila nas imagens barrocas e simbolistas, nos jogos fônicos e polissêmicos e em toda a teia de relações tecida entre poema e livro, numa unidade de forma e significação. O *Auto do possesso*, início da saga criativa de Haroldo de Campos, ganha dramática atualidade nos dias de hoje, em que os tesouros da civilização mesopotâmica são destruídos, na Síria e no Iraque, por mercenários extremistas em luta contra a beleza e a história. Que Ishtar e Thammuz tenham compaixão de nosso triste planeta.

TEIXEIRA, C. A. B. The Transbaroque Mythopoetics of Haroldo de Campos. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 91–102, 2016.

## Referências

BATISTA, K. F. O debate historiográfico acerca da "prostituição sagrada" no antigo crescente fértil. **Revista Vernáculo**, s/v., n. 28, p. 187–213, 2º sem./2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/rv.v0i28.31635>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2000.

CAMPOS, A. *Rilke: poesia-coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CAMPOS, H. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DICK, A. (Org.). *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco editorial; Poiésis, 2010.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

\_\_\_\_\_. *A experiência do prodígio — bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HERÓDOTO. *História*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

LAMAS, M. *O mundo dos deuses e dos heróis (mitologias geral)*, vol. I. Lisboa: Estampa, 1959.

MALLARMÉ, S. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MOTA, L. T. (Org.). *Céu acima: tombeau para Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERLONGHER, N. *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SARDUY, S. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VIEIRA, A. *Sermões*, tomo I. São Paulo: Hedra, 2014.

Recebido em: 07/03/2016

Aceito em: 12/04/2016

# Para um esboço de escuta: “Nenhum-homem / (Quicá cada um de /Nós?)”, entre o épico e a política em Haroldo de Campos

GUSTAVO SCUDELLER \*

**RESUMO:** O que é um homem? O que ainda pode ser dito sobre ele, depois das várias crises e transformações tecnológicas dos séculos XIX e XX? Tais questões e suas respostas mais comuns sempre estiveram no centro de muitas obras de filosofia e literatura, entrelaçadas com tópicos relacionados à biografia, à política e à poesia épica. Este artigo procura tratar desses tópicos discutindo como eles operam em alguns poemas escritos por Haroldo de Campos e como amizade e afeto são duas ligações importantes entre eles.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amizade; Crise de Representação; Épica; Poesia; Política.

**ABSTRACT:** What is a man? What can one say about it, after the several crises and technological changes of the nineteenth and twentieth century? Those questions and their most common answers always were at the core of many works of literature and philosophy, interweaved with topics related to epic poetry, politics, and biography. This paper deals with those topics, showing how they work in some poems written by Haroldo de Campos and how friendship and affection are two important links between them.

**KEYWORDS:** Crisis of Representation; Epic; Friendship; Poetry; Politics.

---

\* Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas - IEL - UNICAMP - 13083-859 - Campinas - SP - Brasil. E-mail: gustavoscudeller@yahoo.com.br

## **Da sintonia impossível: a erosão das margens, a multiplicação das falas e o registro do precário**

Quando escrevi o texto que vem logo a seguir, eu o fiz, inicialmente, para ser lido como uma fala, no dia de lançamento do volume especial da revista *Cisma*, sobre Haroldo de Campos. A revista, preparada e editada pelos alunos de graduação da FFLCH/USP, era uma reedição do volume comemorativo de 1996, publicado, à época, em 2.000 exemplares, sem finalidade comercial, e distribuído pela editora da PUC como parte das comemorações dos 50 anos da universidade, onde Haroldo também foi professor. A mais recente edição trazia novas traduções dos depoimentos de Jacques Derrida, Octávio Paz, Cabrera Infante e João Cabral de Melo Neto, além de um texto de apresentação de Renan Nuernberger e um ensaio da professora Diana Junkes Bueno Martha. O lançamento aconteceu no dia 8 de outubro de 2015, na Casa das Rosas, durante a programação da Hora H, um evento anual, de iniciativa da instituição, realizado em homenagem a Haroldo. Quanto à Casa das Rosas, ela era – até o momento, pelo menos – talvez um dos espaços culturais de maior importância na preservação da memória e da obra de Haroldo, na cidade de São Paulo. Tendo abrigado em seu acervo a biblioteca pessoal do autor, vinha se dedicando continuamente à promoção de eventos e oficinas de poesia, literatura e arte em geral.

Faço questão de destacar isso porque, ao que me parece, eram esses detalhes de circunstância que marcavam os limites dentro dos quais eu pretendia situar a minha fala naquela ocasião. À época, o país começava a entrar num clima de acirrada polarização política. Multiplicavam-se as contestações aos programas sociais do governo e à sua política econômica. Justamente naquele dia, as manchetes dos jornais davam destaque, como matéria de capa, a uma das primeiras vitórias da oposição ao governo: a reprovação das contas da presidência pelo Tribunal de Contas da União (TCU). Estava deflagrada, assim, a agenda de deposição da presidente, encampada por setores neoliberais e ultraconservadores, com amplo apoio da imprensa e, principalmente, do eleitorado ressentido com a derrota nas eleições de outubro de 2014.

Hoje, poucos meses depois, retomando o texto com a intenção de encaminhá-lo para a revista *Olho d'água* noto (na verdade, mais anoto do que noto, pois é algo de conhecimento geral) que a situação se agravou muito, embora ainda conserve um ar inquietante de incerteza e normalidade. Não faz uma semana, foram milhares os que saíram às ruas para pedir a renúncia da presidente. Quatro dias depois, no dia 18 de março, foram outros milhares que saíram para exigir respeito às garantias políticas individuais e à Democracia, alegando manipulação jurídica e midiática dos processos e uma deliberada campanha de ódio contra opiniões divergentes daquelas consagradas pela imprensa e pelos movimentos pró-impeachment.

De um momento ao outro — e, de igual maneira, de um texto ao outro —, as situações pareciam apresentar uma nítida continuidade. Elas se assemelhavam e correspondiam e, ao mesmo tempo, já não eram, certamente, as mesmas.

Pensando nisso, optei por interferir o mínimo possível na primeira versão do texto.

É possível que o resultado tenha ficado aquém do esperado. E que, principalmente, não tenha conseguido atingir o objetivo do qual, já na primeira versão do meu texto, tinha decidido abdicar por inteiro, isto é: o de analisar em detalhes cada um dos temas que, em seu conjunto, formavam o assunto de minha fala. Embora complexo, era assim que o queria. Portanto, dou-me por satisfeito se o texto puder servir ao menos de registro, tanto das circunstâncias como dos impasses que, em geral, qualquer um experimenta – ou, pelo menos, deveria experimentar – frente ao desafio habitual da leitura, particularmente, em situações como essa, em que a homenagem dirigida a um poeta e a celebração da poesia acabam se confundido com a urgência de discutir os próprios limites da autonomia literária.

### **Das homenagens, convívios, amizades e cismas da poesia**

Multilaborioso Odisseu –  
[...]  
tu que eras tão loquaz  
nas arengas da ágora  
responde-me: quem ao  
fim  
e ao cabo foste?  
Inter-  
dito Odisseu  
Nãodisseu Nenhum-  
Homem (quicá cada um  
de  
nós?)”

Haroldo de Campos – *Entremilênios*

Quis começar minha fala com estes poucos versos, tomados de um poema de *Entremilênios* (2009, p. 170), de Haroldo de Campos. O livro é uma antologia póstuma, organizada por Carmen de Arruda Campos, sua esposa e companheira de toda a vida. O poema que escolhi é da seção “Lendo a *Ilíada*”, que reúne vários poemas de Haroldo escritos como uma espécie de depoimento, ou testemunho, de sua experiência de leitura e tradução de Homero. É sobre Odisseu. E não traz título, algo incomum em sua obra, mas que concorda bem com a problemática geral do poema. Nele, o poeta se pergunta sobre as mil faces do herói, que por tantos mares navegou, antes de voltar à Ítaca. “Nenhum-nome”, como é do conhecimento geral, traduz, aí, o termo grego *outis*, com que Odisseu, dizendo se chamar “Ninguém”, refere-se a si mesmo na *Odisseia*, a fim de escapar à morte nas mãos do gigante Polifemo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para mais detalhes sobre este episódio, ver o ensaio de Jeanne-Marie Gagnebin (1997), que consta da referência bibliográfica, ao fim.

Creio que, embora sintéticos, esses poucos versos resumem bem o tema da minha fala — particularmente os três últimos. Melhor dizendo: eles depõem sobre esse pequeno testemunho de leitura que, pretendo, deve ser a minha fala, e que gostaria de submeter ao juízo de vocês, sob a forma de uma pergunta: — O que é que a gente pensa sob a rubrica do “testemunho” ou do “depoimento”, quando falamos de um autor? Em particular, de um autor de que gostamos, ou ao qual dedicamos parte de nossa vida, e sobre o qual pretendemos dizer algo de pertinente ou relevante (mesmo quando, no melhor dos casos, talvez o que devêssemos dizer, ou fosse melhor pretender dizer, fosse justamente algo de impertinente ou irrelevante), chame-se ele Haroldo de Campos ou ninguém?

Antes de tentar responder, devo confessar algo a vocês: não sei bem por que decidi estudar Haroldo quando comecei meu curso de graduação em Letras, na UNESP de São José do Rio Preto. E nem por que continuei estudando-o por tantos anos. Tenho lá minhas hipóteses, que já expliquei em outros casos, de forma mais ou menos pessoal ou acadêmica. Mas isso não vem ao caso.

O que importa é que, ao ter nas mãos esta edição especial da revista *Cisma*, identifiquei-me muito rapidamente com alguns trechos dos depoimentos de Jacques Derrida e de Diana Junkes sobre Haroldo, e gostaria de retomá-los aqui. Diz Derrida, na tradução de Henrique Amaral:

Quando verei novamente Haroldo de Campos? Nós nos encontramos tão raramente, uma primeira vez em Paris décadas atrás, e isso foi para mim a revelação (‘este homem é um imenso poeta-pensador que sabe tudo, logo me disse, qual é o *segredo que guarda?*’), uma outra vez há alguns meses em São Paulo, durante uma agradável noite na casa de Leyla Perrone-Moisés. [...] Duas vezes apenas, [...] e no entanto Haroldo é um íntimo, desde que eu aprenda a lê-lo, e [...] tenho tanto a aprender dele, em tantas línguas, a começar pela sua [...] e [...] já sei [...] que posso pensar nele, continuamente, como num desses raros grandes-amigos-admiráveis que nunca terei encontrado o bastante, de quem tanto recebi mas de quem não soube receber o bastante. (DERRIDA, 2015, p. 20).

Ao que Diana emenda, em seu texto:

Haroldo é um desses amigos que Derrida lamenta não encontrar mais vezes, aquele tipo de amigo que o faz pensar e desejar os encontros passados e os encontros por vir e as razões dessa bem-querença, a começar pela generosidade haroldiana, também lembrada por tantos que conheceram e conviveram com ele. Derrida nos fala do ‘gênio haroldodecamposiano em sua fulguração poético-pensante’, de seu trabalho de ‘tradução geradora e generosa’, da ‘única fonte libidinal de todo pensamento poético’. Mas diz-nos também, sobretudo, algo fundamental: Haroldo, não a pessoa, mas o amigo, o poeta, o pensador, é infinito: ‘um íntimo, desde que eu aprenda a lê-lo’, ou, acrescento eu, íntimo a cada vez que o reencontramos outro do mesmo na leitura, eterna dobra e desdobra deleuziana [...] Todas essas características fazem-me pensar nas razões pelas quais Derrida afirma que Haroldo de Campos é o admirável amigo do qual tanto se recebe, mas do qual não se sabe receber o bastante, justamente pela vastidão e pela envergadura de suas reflexões. (MARTHA, 2015 p. 14).

Quem quer que escreva ou fale em público sabe do risco que endossar opiniões alheias e tão pessoais como essas envolve, em particular, quando o endosso, feito de forma entusiástica, não vem precedido de um mínimo de distanciamento crítico ou da investigação cuidadosa do que a opinião do outro implica ou significa. Mesmo assim, devo dizer sem receio: subscrevo ambos, por inteiro. Eu, que, até este encontro, não tinha tido a chance de conhecer a professora Diana pessoalmente, embora já tivesse ouvido falar de seu trabalho e mesmo lido alguns de seus textos, antes de escrever minha fala. Eu, que não conheci Haroldo nem Derrida em pessoa; que nem mesmo os vi sequer uma ou duas vezes, como Derrida diz ter visto Haroldo; mas com os quais convivi e ainda convivo muito, por intermédio da leitura.

Ao falar de convívio e amizade — tão bem frisados nos depoimentos de Derrida e Diana —, acho que toco no ponto que anunciava como eixo de minha fala e que não gostaria de perder de vista: a política, em Haroldo de Campos.

Isso porque a política — sei eu, e cada um de vocês sabe ainda muito mais —, não é apenas tratar de temas controversos, de urgente interesse para o país ou para a época em que vivemos. Algo assim, com certeza, é política, pelo menos no sentido mais usual do termo. Mas, desde a antiguidade mais remota, sabemos que a política também é, ao menos no seu exercício cotidiano, uma forma de pensar — e, por isso, de representar, de figurar poeticamente — a amizade e o convívio. E, também, de vivê-los. Obras como *O Banquete* e a *Apologia de Sócrates*, de Platão, não são apenas diálogos sobre o amor, a política e a busca da verdade, mas, principalmente, sobre a amizade. E isso vale mesmo para os apontamentos mais furiosos de Nietzsche sobre Hegel, Wagner, o nacionalismo alemão, ou o cristianismo.

Cumprir lembrar, a *philia* (isto é, a amizade) já era, bem antes da época dos filósofos, um dos grandes temas da epopeia antiga. Tão importante quanto a investigação mítica acerca do destino e da morte, do mundo dos deuses ou da guerra. Isso, tanto no *Gilgamesh* como em Homero — que, por muitos séculos, foi um pouco do que nos restou de testemunho deste tempo; Homero, a quem Haroldo tanto amou e a quem dedicou parte considerável de sua vida; e que nos conta, entre muitas coisas admiráveis e belas, da sublime amizade de Aquiles e Pátroclo, os dois heróis, chefes dos mirmidões e aliados indispensáveis dos gregos, que, tendo se recolhido em seu acampamento depois da briga que separou Aquiles e Agamêmnon, esbanjavam noites e noites entre bebidas e cantos, enquanto, nas praias de Troia, a guerra dizimava a todos, indiferentemente.

É, portanto, deste convívio entre o épico e a política, como representação da amizade, que gostaria de tratar. Mesmo sabendo que não poderia fazê-lo de modo cabal, numa única fala.

Já faz tempo que muitos teóricos da literatura (e também fora dela) insistem que todo depoimento, enquanto modalidade de testemunho é (como a amizade) um gênero de discurso totalmente impregnado de sentido político. Numa situação jurídica, é de praxe chamar para dar seu testemunho, ou depoimento, preferencialmente alguém que tenha tido envolvimento pessoal com um dos contendores. Ou, então, alguém que detenha o conhecimento de um ou mais detalhes decisivos na contenda.

Numa homenagem como esta, entretanto, que é também ocasião de lançamento de uma revista, faz parte do *decorum* exigir, mesmo que tacitamente, uma atitude de reserva respeitosa, tanto em relação ao homenageado como aos seus convidados. Isso, se o que se pretende, realmente, é não ser indiscreto ou inoportuno. Por outras palavras, o que se espera é uma atitude de suspensão temporária do juízo, de modo que os presentes possam se comprazer na lembrança dos episódios mais edificantes e publicamente engrandecedores da vida do homenageado. Mesmo quando o homenageado em questão é Haroldo de Campos: uma figura inquieta, crítica, de extrema militância cultural e poética; um incomparável “agitador da cultura”, como dizia Cabrera Infante, neste número da revista *Cisma*; aqui, traduzido por Guilherme Tauil. Mesmo quando o homenageado em questão é esse Haroldo de Campos que tantos de nós conhecemos: vanguardista, controverso e, ao menos declaradamente, pouco afeito às práticas apaziguadoras, ou museológicas da literatura. Enfim, mesmo quando a ocasião é a do lançamento de uma revista chamada *Cisma*, que, como seu título evoca, e a “nota dos Editores” declara, convida “a nos posicionarmos em relação aos espaços da crítica literária e da criação tradutológica” (CISMA, 2015, p. 5). Ou, como resume muito bem o Renan Nuernberger (2015, p. 9), na sua introdução ao volume, a “encarar Haroldo de Campos. Colocá-lo à prova do tempo presente, ininterruptamente”.

Haveria, portanto, condições para isso, aqui? “Encarar Haroldo de Campos de frente”? Cismar com ele, justo no seu dia de homenagem, num lugar e numa festividade dedicados especialmente a ele? Obviamente, não é nada disso que Nuernberger e a *Cisma* estão propondo, não no sentido grosseiro do termo. E o que estou tentando, aqui, é, deliberadamente, uma leitura a contrapelo, com finalidade heurística, digamos assim.

Desse modo, assumindo por nossa conta e risco, que, sim, que é disso que se trata: de *cismar com Haroldo*; como *colocá-lo à prova do tempo*, sem manifestar, concomitantemente, a menor implicância ou divergência em relação a ele? Ou mesmo sem dar a entender algo parecido, ainda que involuntariamente? Toda forma de cisma *tem que ser, necessariamente*, algo que se faz *contra* uma pessoa ou assunto? Ou haveria, na própria noção de “cisma” — e no modo como a revista a propõe —, a ideia de algo que, *ainda*, pode ser feito junto, por mais de uma pessoa — embora, não necessariamente, num mesmo tempo, convergindo forçadamente para as mesmas metas?

Para aquém e para além de toda cisma raivosa ou ressentida, convém notar, existe, também, um cismar amoroso: um cismar de amigo. O mesmo que, na proximidade ou na distância, reúne os amantes. E que faz acudir à memória as amizades recentes e antigas. É disso, creio eu, que trata este volume da revista.

Mas não só.

É preciso lembrar — e é a isso que nos convida, também, este volume — que nem sempre concordamos com Haroldo. Nem precisamos disso, seja para demonstrar amizade e carinho por ele, seja para demonstrar independência, autenticidade ou indiferença em relação ao seu pensamento<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Remeto, o leitor, aqui, aos ensaios do professor Marcos Siscar (2010, 2014) sobre Haroldo de Campos e sobre a crise na poesia moderna. Em particular, ao seu artigo “A cisma da poesia brasileira”, publicado no número 8-9 da

Haroldo sempre foi polêmico, tanto a respeito da poesia como de temas e circunstâncias da vida política vulgar, isto é, a política de todos nós. Nessa, creio eu, Haroldo sempre se arriscou menos, ou, talvez, nem sempre da maneira audaciosa, vanguardista ou experimental como pretendia fazer com a poesia, que proclamava, sempre muito apaixonadamente, ser o seu *campo* de batalha, por eleição. No tocante à política vulgar, Haroldo era na maioria das vezes circunspecto — precavido ou prudente, talvez. Veja-se, por exemplo, a entrevista concedida por ele ao cineasta Gerald Thomas (2012), na qual, entre outras coisas, deslinda a sua posição pessoal em relação a temas da política internacional, como a presidência de G. W. Bush, as arbitrariedades e o autoritarismo do Estado de Israel. Para além da tietagem exagerada e até mesmo algo constrangedora da parte do entrevistador, o vídeo é das entrevistas mais interessantes já feitas com o autor, tanto pelo despojamento intimista e doméstico da conversa — uma conversa entre amigos — como por ter sido, talvez, uma das últimas aparições do poeta.

Tantas precauções com a política, porém, não pouparam Haroldo de dissabores, nem de reprimendas vindas indiferentemente da direita ou da esquerda. Como, por exemplo, quando, a pedido de membros do partido, escreveu seu poema “Por um Brasil-Cidadão”, para a campanha presidencial de Lula, em 1994, e despertou a ira de partidários do próprio PT, alguns dos quais, reforçando os argumentos expressos pela professora Iumna Maria Simon (1994), em seu ensaio “A cidadania de pé-quebrado”, julgaram o poema alienado, paternalista e primário.

Não sem razão.

O poema era muito ruim, mesmo. E as justificativas políticas e poéticas de Haroldo, ainda piores...

Aliás, o próprio artigo da professora Iumna, embora virulento, tinha seu mérito: colocava com rigor crítico e analítico, e opinião muito bem informada, as questões políticas e ideológicas mais sensíveis, envolvidas na composição e na repercussão político-cultural da composição de Haroldo.

De nada adiantaram as explicações e desculpas, porém. O quiproquó estava instalado e mobilizou respostas inflamadas de amigos, simpatizantes e inimigos do poeta, produzindo uma fortuna crítica curta, mas muito rica para a compreensão das posições em jogo naquela ocasião. Cito, por exemplo, os textos “Dedurismo fora do lugar”, de Nelson Ascher (1994), e “A sobra de Jdanov”, de Boris Schnaiderman (1994), para ficar apenas entre os dois que, já na primeira hora, saíram em defesa de Haroldo.

Nem uma coisa nem outra, contudo, chegou sequer a arranhar a figura pública e literária de Haroldo. Muito pelo contrário, com o passar do tempo, Haroldo não só conservou como parece ter ampliado consideravelmente seu prestígio, sobretudo no campo da tradução.

Dito isso, volto, então, ao épico e à poesia, que eram o meu assunto, e, também, o campo de lutas reivindicado pelo poeta.

---

revista *Sibila*, de 2005, e recolhido em *Poesia e Crise*, o qual, se não inspirou indiretamente o nome da revista dos alunos da USP, por certo, contribuiu muito para colocar o termo em evidência no debate recente sobre poesia contemporânea no Brasil.

## Do “rumor do mar” à “palavra-búzio”; o “anjo esquerdo da história”

Num fragmento de *Galáxias*, datado de 1970 e intitulado “mais uma vez”, Haroldo definia, com belas imagens, como entendia a sua escrita e seu livro, bem como a tarefa do escritor. Escreve Haroldo:

[...] a mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-  
-de-escrever quando a saliva já rememora na memória o seu ponto saturado  
de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi não-sendo  
[...] uma polipalavra contendo todo o  
rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar  
através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando  
contra o encapelo móvel das consoantes [...]  
num livro-de-viagens [...]  
(CAMPOS, 2004, fragmento “mais uma vez”)<sup>3</sup>

Essa figura do abandono, essa “palavra-búzio”, jogada, pelo mar, à beira da praia, vazia, mas contendo, também, todo o oceano, e que também Homero teria soprado um dia, não seria, ela também uma imagem da grandiosidade e da pequenez da poesia, desde o tempo de Homero ao nosso tempo? da grande aventura da palavra, ontem e hoje? *Entremilênios?* Lembro, também, que é com a palavra “búzio” que Eliana Teruel traduz o termo “caracola”, neste mesmo volume da revista *Cisma*, ao verter o poema-depoimento de Octávio Paz sobre Haroldo. É ele, Paz, e ela, Eliana, via tradução, que nos dizem que a palavra poética de Haroldo é como um:

búzio abandonado na praia da memória  
búzio que fala sozinho, taça de espuma de pedra, alcova  
do oceano, grito petrificado.  
(PAZ, 2015, p. 30)

Quando Haroldo se referia ao épico, quando remetia a esse gênero, penso que era a essa imagem do grandioso e do reles, do ganho maior e do abandono, que sempre aludia. Não por acaso, um dos seus primeiros poemas em que a alusão mais explícita – ainda que debochada e irônica – ao épico aparece trazia, em 1963, o título de “ALEA I: variações semânticas”, e o subtítulo: “uma epicomédia de bolso”.

Nele, mais especificamente na segunda parte do poema, o leitor podia ver uma espécie de torre ou obelisco de letras, na qual as variações enigmáticas das partes de uma mesma palavra se sucediam aleatoriamente, até formarem, na base da coluna, os dizeres: “MUNDO LIVRE”. A peça, de cunho sardônico, explorava, por via da decomposição vocabular, o *slogan* com que os países capitalistas se definiam em relação ao bloco soviético, no contexto da Guerra-Fria. O gesto, de contestação, repetia e variava, em outro plano, o mesmo procedimento com que, na primeira parte do poema, ridicularizava as fórmulas vazias pelas quais, na sociedade de

<sup>3</sup> Para uma análise minuciosa deste fragmento, ver o ensaio “Leitura finita de um texto infinito: *Galáxias* de Haroldo de Campos”, da tradutora do livro para o francês Inês Oseki-Dépré (2011).

consumo, a publicidade e a oratória, e mesmo a crítica, ainda pretendem conferir alguma aura de novidade ou relevância a tudo aquilo que, de si, já não tem mais nenhum valor, senão o de mera mercadoria. Assim, se já nos primeiros versos do poema, Haroldo nos defrontava com desagradável sequência de:

O ADMIRÁVEL o louvável o notável o adorável  
o grandioso o fabuloso o fenomenal o colossal  
(CAMPOS, 1992, p. 63)

De forma simetricamente inversa, na segunda estrofe, recordava-nos que, para cada elemento do louvor grandiloquente, há, também, implícita ou explicitamente:

O ADMERDÁVEL o lucrável o nojável o adourável  
o ganglioso o flatuloso o fedormenal o culossádico  
(CAMPOS, 1992, p. 63)

E assim por diante...

Retomo, então, o fio. A essa altura, o leitor já deve ter percebido: quis falar do épico, girei e recaí no político. Fiz como se, ao preparar minha fala, tivesse dito: “Não vamos colocar uma meta. E, quando cumprirmos a meta, nós iremos dobrar a meta”.

A frase, que se tornou um gracejo popular à época da redação deste texto, tinha sido dita pela então presidente Dilma, na ocasião em que anunciava a ampliação de vagas de um programa de qualificação profissional para jovens aprendizes, e para o qual, àquela altura, só conseguira entregar um por cento das vagas prometidas até 2018. Espicada de todos os modos, a frase da presidente foi recebida como um disparate e logo apropriada como prova irrefutável do seu descaso com o eleitorado, bem como de sua inépcia na condução da máquina pública — o que, obviamente, não vinha sem a habitual companhia das gracinhas classistas e machistas que tratavam a presidente e seu antecessor como ignorantes consumados, mais em razão da identificação deles com os pobres do que por mérito ou demérito próprio.

De todo modo, ao repetir a frase, aqui, em contexto literário e acadêmico, não poderia desejar, nem pretender, produzir a menor perplexidade ou inquietação; mesmo sabendo que os critérios de desempenho e produtividade que, hoje, regem a produção do saber — e, também, boa parte da literatura — em geral, não se diferenciam muito daqueles que na política e na economia regulam desde a fabricação de automóveis e gás xisto até a produção de linguças para churrasco.

Assim, agora que Haroldo de Campos já não pode mais responder por sua obra (não em presença, pelo menos); e que o fundamentalismo neoliberal já não permite mais que qualquer enunciado sobre política, economia ou educação possa ser lido fora do idioma planificado do mercado; posto de lado, também, o fato de a frase ter sido dita com o propósito descarado de disfarçar a má gestão da presidência; gostaria de tentar uma pergunta: contra todas essas objeções, haveria lugar, ainda, para surpreender, nessa insólita colocação da presidente,

um resíduo, mesmo que involuntário e mínimo, de um daqueles raros lances luciferinos de aposta contra o acaso, que Haroldo reivindicava como gesto tradutório máximo, e que, também, identificava com a poesia?

Na vida como na literatura, na poesia e na política atuais, haveria ainda algum lugar para o cultivo de incertezas, de riscos e de apostas, ou mesmo para a mais singela sugestão de experiência com o acaso, ainda que na forma de um tropeço de raciocínio, ou de um chiste? Ou estaríamos mesmo condenados à tirania do programado, isto é, de só realizar, como meta de vida, apenas o rigorosamente calculado, ponderado e previsto no plano piloto dos consensos industriais e políticos?

Dita no limiar da insensatez, ou mesmo da distração criativa, a frase, como todo delírio, tem qualquer coisa de oracular, de um sinal dos tempos. Há, nela, algo de *profecia* (no sentido daquela constatação que engendra, ao mesmo tempo, sua performance), a dramatizar este insuportável período de esgotamento pós-utópico da poesia na política e da política na poesia, que, segundo alguns, só muito tardiamente, Haroldo de Campos constatou e consagrou, com esse nome, ao sugerir, em 1984, uma de suas interpretações mais conhecidas do “agora”<sup>4</sup>.

Enfim, daria para ver, ainda, nesta proposta insólita de não ter uma meta e, após atingi-la, ultrapassá-la, a insinuação de uma dessas muitas fissuras por onde todo o irracionalismo do “mundo administrado” em que vivemos se escancara?

Apesar dos problemas práticos e imediatos que toda essa gama de evidências comporta, é ainda a questão da legibilidade que se impõe de maneira implacável.

Haroldo sempre foi um homem de palavras, de metas. E as cumpria metodicamente.

Propôs-se traduzir o difícil e enigmático *Lance de Dados* e o fez. Depois, aprender grego e traduzir a *Iliada*, e também o fez. Escreveu e reescreveu *Galáxias* por mais de uma década, segundo os mesmos princípios, sem hesitar ou recuar.

Contudo, apesar da pontualidade e prontidão de Haroldo, não seria o caso de reconhecer, mesmo nas escolhas mais sérias e acertadas de sua vida, um eixo irredutível de irresponsabilidade e acaso? Qualquer coisa em torno da qual se reuniriam e equilibrariam os elementos mais interessantes de sua poesia?

Em outros termos, como não ver, ainda, naquele fragmento de *Galáxias*, em que Haroldo evoca Homero — ou melhor, no ponto em que evoca a “palavra-búzio” de Homero, “soprada e trans-soprada por sucessivo escarcéu de vogais” — qualquer coisa de épico, de plenitude de decisão e sentido?

Como não ver, ainda, paixão, amizade e política neste fragmento de tempo, e de poesia, em que a poesia e a palavra são um fragmento de existência que se recebe e doa, à beira mar, na praia da vida, onde todos morremos?

Haroldo não conheceu Homero. Não foi seu contemporâneo, no sentido concreto do termo. Do mesmo modo como eu, e, provavelmente, muitos de vocês, não conheceram Haroldo. Mas Haroldo amou apaixonadamente a palavra de Homero. Quis tomá-la da areia desértica do

---

<sup>4</sup> Cf. de Haroldo de Campos, o ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, publicado em *O arco íris branco* (1997); e, de Marcos Siscar, o ensaio “A alavanca da crise: a ‘poesia pós-utópica’ de Haroldo de Campos”, publicado na revista *Remate de Males*, v. 34, n.1, 2014.

tempo, recebê-la. Fazê-la recobrar vida. Queria dar nova vida a esse Homero a quem, com não menos justiça caberia dizer, como disse a professora Diana, que foi “um admirável amigo do qual tanto se recebe, mas do qual não se sabe receber o bastante.” (MARTHA, 2015, p. 14).

Em tempos como esse, que é, também, o nosso: como é dado saber? Como é possível receber e se admirar ainda?

Como se chega ao bastante?

Mesmo escrevendo maus poemas, ou, eventualmente, se posicionando de maneira muito desastrada acerca de certos temas poéticos e políticos, Haroldo nunca deixou de ser companheiro e de se engajar nos acontecimentos mais graves da hora histórica.

Quando do massacre dos sem-terra de Eldorado dos Carajás, em 1996, por exemplo, não se fez de desentendido. Posicionou-se. E registrou — ao menos o quanto pode a poesia registrar qualquer coisa —, a memória irreparável de um acontecimento que palavra alguma poderia ter a pretensão de redimir ou dizer, e que, mesmo hoje ainda sangra no corpo da história social e política brasileira. Falo do seu poema o “Anjo esquerdo da história”. Em particular daquele trecho em que, engajado com a matéria e as vítimas reais que informam seu assunto, Haroldo nos diz, em tom solene e trágico, como a hora pedia:

ei-  
los: afinal con-  
vertidos em larvas  
em mortuá-  
rios despojos:  
ataúdes lavrados  
na escassa madeira  
(matéria)  
atocaiou-os  
mortiassentados  
sitibundos  
decúbito-abatidos pre-  
destinatários de uma  
agra (magra)  
re(dis)(forme) forma  
-fome- a-  
grária: ei-  
los gregária  
comunidade de meeios

enver-  
gonhada a-  
goniada  
avexada  
-envergoncorroída de  
imo-abrasivo re-  
morso-  
a pátria  
(como ufanar-se da?)  
apátrida

pranteia os seus des-  
possuídos párias-  
pátria parricida.  
(CAMPOS, 1998, p. 69-72)<sup>5</sup>

Como um singelo amigo, um companheiro de guerra, de viagem ou de hospedaria, Haroldo nos oferece, aí, aquilo de que melhor pode dispor, mesmo que este melhor não seja o seu melhor; mesmo quando este melhor, que nos é dado, como a “palavra-búzio”, de Homero, talvez não nos sirva de nada, ou mal saibamos o que fazer dela. Sem as melhores palavras, ou, mesmo, apenas com aquelas que lhe restam, Haroldo compõe um poema fúnebre, uma homenagem elegíaca ao desfecho horrendo de um impasse que, sabemos bem, ainda não encontrou, e tão cedo deve encontrar, seu fim. Em suma, um canto fúnebre, como aquele que, também Homero, dedicou a Heitor, o guerreiro troiano morto por Aquiles, e com qual encerra seu inesquecível poema.

Épico, poesia, política e amizade, por certo, não são temas que se deixam apreender em um passar de olhos. Saltam a vista seus pressupostos não investigados, as relações mal explicadas, as consequências e implicações não perseguidas até o fim. E, ainda assim, creio eu, nada assegura que uma dissecação metódica e anatômica do assunto permitiria trazer, necessariamente, melhores esclarecimentos. O que quis apresentar — em todo caso, como hipótese ainda por sondar — é que, na poesia de Haroldo, épico e política, mesmo que sorratamente, sempre parecem se unir por esse vínculo silencioso e discreto, mas sempre presente, que é a paixão amiga. Ou seja, a paixão admirativa e, mesmo emulativa, em relação aos outros, mesmo quando em campos opostos.

Em toda a vida, Haroldo sempre escreveu poemas a seus conhecidos e amigos, ou a pessoas por quem nutria admiração. Toda a seção “Lendo a *Iliada*”, de *Entremilênios*, é de poemas que retratam — não amigos, desta vez —, mas personagens homéricos que, pela complexidade de suas figuras, parecem ter exercido imenso fascínio sobre Haroldo, e que são, cada um a sua maneira, e mesmo em sua decadência ou tragédia, personagens exemplares, como Agamêmnon, Tersítes ou Néstor.

Concluo, então.

## **Do aberto de todo desfecho e conclusão**

Quando quis escrever esta fala, e comecei a cismar em busca de assunto, a Milena — companheira e amiga de todas as horas, com quem vivo há dez anos — me recomendou o seguinte: “*escreva sobre alguma coisa que você gosta no Haroldo. Você sempre fala muito do Hagoromo de Zeami, que ele traduziu. Fale sobre isso.*” Ela disse, e ao sugerir, era como se me entrasse pelos ouvidos um sopro emaranhado e imperceptível de vozes, segredando o que

---

<sup>5</sup> Cf., de Else R. P. Vieira (2008), o ensaio “Translating history and creating an international platform: Haroldo de Campos’s ‘o anjo esquerdo da história’”.

dizer — como em Homero, outrora, o vento soprou Odisseu ao léu, desde o mar à ilha de Calipso, depois aos Feácios e finalmente à Ítaca.

Queria, então, terminar com uma estrofe dessa obra-prima do teatro japonês, tão cuidadosamente traduzida por Haroldo, e que, creio eu, diz muito, ou quase tudo, sobre a vida e seus amores, a paixão, o épico e a amizade; sobre o que é devido ou não a si mesmo e aos outros; enfim, sobre a política. Mas gostaria de fazê-lo não de forma lógico-analítica, comentando, justificando ou explicando as razões pelas quais eu escolhi essa passagem, ou por que costume ler tais coisas nesse poema.

Gostaria de fazê-lo na forma sintética do ideograma e da montagem cinematográfica, procedimentos de composição artística e literária que Haroldo tanto amou ao longo da vida. Evoco, portanto, aqui, aquela “analógica” da justaposição direta de coisas que se aproximam e se repelem mutuamente, como no poema de Mallarmé (*Salut!*), coisas tão diversas quanto “Solidão, recife, estrela” se aproximam e se esclarecem, num único verso. E como, ainda no mesmo poema, por um corte sutil do fim do verso, os amigos do poeta são, ao mesmo tempo, os seus diferentes e os seus próximos; pois, na solidão do tempo, ainda:

navegamos, oh! meus diversos  
amigos [...]  
(MALLARMÉ, 2015, p. 13)

Passemos, então, diretamente ao ponto.

O poema de Zeami traduzido por Haroldo é sobre um pobre pescador que, por acaso, encontra um manto divino, abandonado à beira mar. É o “hagoromo”, o manto de plumas, que dá nome ao poema. Ao encontrá-lo, o pescador entra num êxtase de alegria, tanto em razão da beleza do tecido, como pela sorte de tê-lo encontrado. Assim, quando o anjo-deusa, dona do manto, aparece-lhe, exigindo que o devolva, o pescador, entre indignado e malicioso, retruca com uma condição: só devolve o manto se puder ver a bela deusa executar, absorta nos ares, a famosa dança com o manto de plumas, até então reservada apenas aos deuses.

Aqui, é a própria contemplação estética — a fuga das circunstâncias temporais pelo ingresso no universo duradouro da Verdade e do Belo (como se crê), franqueado pelo transporte metafórico da fantasia — que é concebida como privilégio exclusivo das divindades, do sobre-humano. E conquistá-la, no mesmo momento em que se a perde, já é, aqui, um gesto de delicadeza muito sutil, cujas conotações políticas são das mais interessantes e diversas.

Se é verdade que a força épica da poesia tradicional, e mesmo da moderna, reside nesta vontade de poder, isto é, de tocar o nervo e a raiz do sentido global da existência, pode-se dizer, também, que em grande medida, a sua graça reside, igualmente, na força com que declara e amplia o seu não poder — o que, em última análise, nunca se confunde, ou chega a ser, impotência.

Enfim, como nos diz o trecho do poema de Zeami e Haroldo:

A lua demora no plaiño do céu.  
E mesmo para nós inábeis de altura  
incapazes de poema — um céu  
nos extravasa o coração: visão  
inolvidável!  
(CAMPOS, 2006, p. 35)

SCUDELLER, G. For a Sketch of Hearing: “Nenhum-homem / (Quicá cada um de / Nós?)”, between Epic and Politics in Haroldo de Campos. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 103–118, 2016.

### Agradecimentos

Agradeço e dedico este texto a Marília Garcia e Leonardo Gandolfi, pelo contato com o pessoal da revista *Cisma*; a Caroline Micaelia, pelo convite e intermediação; e à Casa das Rosas.

### Referências

ASCHER, N. PT & Poesia. Dedurismo Fora de Lugar. **Teoria e debate**, São Paulo, s/v., n. 27, dez./1994. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/politica/pt-poesia-dedurismo-fora-do-lugar&page=0,1>>. Acesso: 28/03/2016.

CAMPOS, H. Alea I – Variações semânticas (uma epicomédia de bolso). In: OSEKI-DÉPRÉ, I. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. 3. ed. São Paulo: Editora Global, 1992. p. 63.

\_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

\_\_\_\_\_. *Entremilênios*. Organização Carmen de Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Signos, 48).

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. Organização de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

**CISMA**. São Paulo, edição especial Haroldo de Campos (reimpressão), ano IV, 2015.

DERRIDA, J. Cada vez, isto é, e no entanto, Haroldo... In: **CISMA**. São Paulo, edição especial Haroldo de Campos (reimpressão), ano IV, 2015. p. 19-21.

GAGNEBIN, J-M. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 4, jul./dez. 1997.

MALLARMÉ, S. *Poemas*. Trad. e notas José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MARTHA, D. J. B. Haroldo, o poder armado. In: **CISMA**. São Paulo, edição especial Haroldo de Campos (reimpressão), ano IV, 2015. p. 11-15.

NUERNBERGER, R. Introdução. In: **CISMA**. São Paulo, edição especial Haroldo de Campos (reimpressão), ano IV, 2015. p. 9-10.

OSEKI-DÉPRÉ, I. Leitura finita de um texto infinito: Galáxias de Haroldo de Campos. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jan.-jun./2011. In: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2011000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100008)>. Acesso: 28/03/2016.

PAZ, O. Instantâneos. In: **CISMA**. São Paulo, edição especial Haroldo de Campos (reimpressão), ano IV, 2015. p. 30-31.

SCHNAIDERMAN, B. PT & Poesia. A sombra de Jdanov. **Teoria e debate**, São Paulo, n. 27, dez./1994. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/politica/pt-poesia-sombra-de-jdanov>>. Acesso: 28/03/2016.

SIMON, I. M. PT & Poesia. A cidadania de pé-quebrado. **Teoria e debate**, São Paulo, n. 26, p. 60-68, set./1994. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/cultura/pt-poesia-cidadania-de-pe-quebrado>>. Acesso: 28/03/2016.

SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. **Sibila**, Cotia (SP), ano V, n. 8-9, p. 41-60, set./2005. Disponível em: <[http://www.3vitre.it/saggi/rivista\\_completa\\_sibila8.pdf](http://www.3vitre.it/saggi/rivista_completa_sibila8.pdf)>. Acesso em 21/03/2016.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crise: ensaios sobre a 'crise da poesia' como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. A alavanca da crise: a 'poesia pós-utópica' de Haroldo de Campos. *Remate de Males*, Campinas, v. 34, n.1, p. 81-94, jan/jul. 2014. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4163>>. Acesso em 12/02/2016.

THOMAS, G. Entrevista com Haroldo de Campos, para a TV UOL. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/geralduol--haroldo-de-campos-04029B3070CCB93366/ilha-tematica-11>>. Acesso em: 28/03/2016.

VIEIRA, E. R. P. Translating history and creating an international platform: Haroldo de Campo's 'o anjo esquerdo da história'. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo, 2008. Disponível em:<[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/ELSE\\_VIEIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/ELSE_VIEIRA.pdf)>. Acesso em: 28/03/2016.

Recebido em: 03/04/2016

Aceito em: 12/05/2016



# A literatura entre a fumaça e a névoa

JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE\*

*Entre el humo y la niebla – Guerra y cultura en America Latina* foi publicado em 2016 pelo Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana da Universidade de Pittsburg integrando a Série *Nueva America*. O livro, organizado por Felipe Martínez-Pinzón e Javier Uriarte, propõe uma leitura da relação entre a produção literária e os diversos cenários de guerra presentes na história da América Latina. O conjunto dos textos publicados evidencia a intrínseca relação da literatura com os conflitos bélicos, relação que ora dá “cores vivas” para as ideologias que se sustentam na lógica presente e permanente do ideal belicista, ora se situa como possibilidade crítica dessas visões deturpadas acerca da formação cultural de uma nação. Considerando a importância dessa temática sem, no entanto, sucumbir a uma espécie de valorização dos conflitos e do herói guerreiro, somos convidados a entender vários aspectos acerca dessas relações no contexto histórico e cultural latinoamericano presentes nas análises e nas reflexões críticas dos diversos pesquisadores que se somam a essa relevante produção.

As comparações, as metáforas e as referências propostas por uma visão que enaltece a guerra e torna duradouro o seu imaginário de forma positiva sustentam os termos utilizados na composição do título do livro e nos antecipam uma compreensão prévia do viés crítico adotado pelos autores dos trabalhos que integram o livro: a fumaça – atrelada mais facilmente aos teatros de operações bélicos – é vista como parte da própria natureza pela narrativa mais conservadora, como se fosse a neblina do devir humano, inevitável e até mesmo necessário. E é entre essas duas imagens que se situa uma postura interpretativa necessária reiterada nas 346 páginas divididas em quinze capítulos (treze em espanhol e dois em português) que compõem o livro e que evidenciam o devido fracasso de uma visão calcada na manutenção desses artifícios retóricos, tão impactantes para a cultura quantos os artifícios bélicos nos campos de batalha.

Essa retórica - discutida e problematizada desde o capítulo inicial que dá título à obra e é assinado pelos organizadores, possuindo também a função de introduzir e sistematizar o restante dos textos – apresenta a guerra como um discurso no qual são construídas as

---

\* Professor Adjunto do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas – CLC – UFPel – 96015-140 – Pelotas – Brasil. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq ÍCARO – Interdisciplinaridade, Crítica ao Autoritarismo, Regionalidade e Oralidade (Ícaro.ufpel.edu.br). E-mail: jlourique@yahoo.com.br

próprias histórias sociais e as identidades culturais dos povos. Nesse sentido, os autores destacam como é elaborado esse discurso sobre a guerra, visto que nunca surge *ex nihilo* em razão de que se recicla e se apropria de narrativas centrais da nação, do Estado, da religião ou de uma determinada região. A tensão que estrutura a linguagem que narra a guerra se situa nos limites, nos extremos dos argumentos possíveis legitimadores de uma violência que, na ausência de argumentos tensionados, não se sustentaria. Essa tensão que humaniza a guerra opera na direção contrária ao processo de humanização, sendo esse o principal objeto de discussão apresentado pelos autores: o da necessidade de pensar sob outros paradigmas, compreendendo o discurso em prol da guerra sem sucumbir a ele.

Nessa linha de raciocínio, uma das questões mais pertinentes no cenário histórico latinoamericano é o trauma – aquilo que sobrevive (como o discurso do sobrevivente, seu testemunho em meio à perda) durante e após o conflito, pois o início da guerra não permite espaço para a dúvida... se o permitisse, a própria guerra não ocorreria. Assim, esse trauma irrefletido - ou seja, a ausência de uma consciência sobre o próprio trauma – foi abordado por Idelber Avelar em *Alegorias da derrota* (2003)<sup>1</sup> com o intuito de refletir sobre a necessária aceitação da perda, de que nada de positivo resultou da opressão. Essa vertente interpretativa é algo presente em *Entre el humo y la niebla* e que se soma fundamentalmente a um processo de revisão crítica tão necessário quanto urgente para uma reflexão consistente sobre a literatura e a história na América Latina.

Como percurso de escrita, Martínez-Pinzón e Uriarte apresentam um panorama conceitual sobre a guerra com o intuito de ampliar a reflexão em suas contradições, salientando elementos que colocam em xeque uma condição única de leitura da história, especialmente aquelas que não levam em consideração as especificidades dos diversos contextos da América Latina, tal como foi alertado por Hugo Achugar de que o “sujeito social pensa, ou produz conhecimento, a partir de sua 'história local', ou seja, a partir do modo que 'lê' ou 'vive' a 'história local', em virtude de suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado.” (2006. p. 29). Preocupam-se, além disso, em destacar alguns consensos sobre a guerra que a entendem como sinônimo de revolução, renovação, transgressão, purificação, entre outros adjetivos, vinculados ao binarismo entre o *herói* desejado e o incômodo *covarde* que foge do inevitável combate. Essa pluralidade de significados, em sua maioria positivos, cercam o conceito de guerra e, segundo os autores, deixa lacunar uma postura crítica necessária para uma leitura consistente, especialmente quando se reconhece a sua onipresença como uma espécie de aprendizado do tempo e como referência à realidade presente, assim como ocorre no cenário geopolítico de enfrentamento com grupos terroristas e com o fundamentalismo religioso.

Atuando nessas *lacunas críticas* os pesquisadores traçam um percurso que resgata eventos históricos latino-americanos para exemplificarem e proporem essa discussão/relação da história com a literatura. A *Grande Guerra do Prata* (1839-1859), por exemplo, é

---

<sup>1</sup> Idelber Avelar situa sua perspectiva de leitura a partir da alegoria benjaminiana que integra a imagem da ruína, da aceitação de que uma interpretação mais consistente do contexto latinoamericano somente poderá ocorrer a partir dos fragmentos destroçados da história e da cultura.

uma importante menção ao conflito que ficou em segundo plano por causa da dimensão que alcançou a *Guerra do Paraguai*, mas que ainda hoje se apresenta como questão a ser abordada para entender vários desdobramentos do próprio conflito da *Tríplice Aliança* contra o Paraguai (1865-1870). A partir de vários exemplos, resulta uma discussão importante que rompe com um clichê de que na América Latina – especialmente no Brasil – não ocorreram guerras “importantes”, no máximo situações de conflito menores calcadas em guerras civis e sem maiores consequências se comparadas com as guerras na Europa. É importante a percepção de que o que ocorreu na América Latina foi a transformação do próprio conceito de guerra, ou seja, o seu caráter camaleônico esteve presente para que a guerra pudesse simplesmente permanecer no cotidiano, sem que a sua face fosse vislumbrada claramente – vivendo em meio à guerra e temendo a sua ameaça. E talvez seja o desmascaramento dessa idiossincrasia a maior contribuição que o livro oferece aos seus leitores.

*Entre el humo y la niebla*, no entanto, apresenta leituras cruzadas que propõem traçar um *mapa bélico* latino-americano para além dessa fundamental problematização, considerando que a própria construção identitária da América Latina foi elaborada a partir de uma visão positiva da guerra e que há reflexos e projeções que interferiram e interferem nas discussões políticoideológicas até o século XXI. O ponto de partida que vai desvelando esse *teatro de operações*<sup>2</sup> começa com o capítulo assinado por Kari Soriano Salkjelsvik. “Geografía militar y humana: la Guerra de Castas en *Cecilio-Chi*, de José Severo del Castillo” evidencia a premissa de que nada revela melhor a fragilidade do território nacional do que a guerra. O estudo do romance histórico traça os mapas simbólicos da cultura mexicana na relação entre as geografias militar e humana, apresentando o que seria uma reflexão sobre o imaginário unificado da nação. A *Guerra de Castas* (1847-1901) foi um conflito longo e de extrema violência entre *mayas* e *blancos* e serviu de referência para o romance *Cecilio-Chi*, cujo enredo melodramático aponta a questão amorosa como raiz do conflito. A leitura da *Novela histórica yucateca* por Salkjelsvik apresenta possibilidades de discutirmos aspectos ainda não resolvidos, especialmente a partir de um foco narrativo que vê o território como unidade estável, natural e inquestionável, seja nos relatos de amor, seja nos relativos à guerra.

“Cámara bélica’: escritura e imágenes fotográficas en las crónicas del Coronel Palleja durante la guerra contra el Paraguay”, de autoria de Sebastián J. Díaz-Duhalde, destaca a visão da consequência da guerra. O maior conflito bélico latino-americano também é um dos mais registrados do século XIX. Talvez por isso é que tenhamos tanto o que discutir sobre ele ainda hoje, especialmente por causa de posturas político-ideológicas (revisionismos que evidenciam questões pontuais que resgatam o período e não necessariamente a busca por refleti-lo em seu próprio contexto) que afetam uma leitura mais consistente que Díaz-Duhalde destaca a partir das ruínas, dos destroços das batalhas e dos cadáveres. A fotografia possibilitou esse registro das consequências da guerra em sua dimensão mais abjeta de uma

---

<sup>2</sup> Os jargões militares empregados e grifados ao longo da resenha possuem uma função crítica de mostrar o quanto valorizamos essas expressões e as incorporamos como elementos positivos, como posturas que fortalecem os argumentos apresentados, algo como um valor em si a partir da relação da escrita com a *arte da guerra* – ou da *guerra como arte*.

forma que antes somente poderíamos fazer recorrendo à história e à escrita dos eventos que poderiam – como ocorre na maioria das vezes – simplesmente legitimar a guerra e os seus “restos” mortais como parte da ordem natural do devir histórico. Com essa visão dos cadáveres, o ensaio avança em sua proposta deixando esse rastro de percepção aos leitores que, ao contrário de comprometer a leitura, ajuda a estabelecer uma discussão produtiva com os eventos, os registros da guerra e os argumentos que ecoam desde e até os campos de batalha.

Álvaro Kaempfer assina o capítulo “*El crimen de la guerra*, de J. B. Alberdi: ‘Sólo em defensa de la vida se puede quitar la vida’”. A obra analisada, de Juan Bautista Alberdi, atrela o poder – o desejo pelo poder mais precisamente – como combustível para a guerra, tida como intrínseca à natureza humana. A diversidade de opiniões, os pontos de vista em desacordo, enfim, o que nos torna humanos em uma acepção vinculada à consciência desse estar no mundo, seria o antagonismo que alimenta a guerra e a própria condição humana em sua essência. A necessária mudança de postura para esvaziar esse poder oriundo da guerra é o objetivo principal presente em *El crimen de la guerra*. Kaempfer destaca as riquezas e as contradições presentes na obra, especialmente quando se insere uma percepção do cenário político da época, no qual o argumento central – por mais válido que seja: o de que a guerra em si é um crime – pode ser apropriado como um discurso de apologia a outras condutas, visto que a moral cristã é um dos exemplos presentes e que poderiam dar margem para conflitos e enfrentamentos, legitimando-os em nome da paz e da justiça. A leitura dessas ideias e ideais oportuniza um olhar para a distância entre o discurso (situado em determinadas condições socioeconômicas) e a recepção deste como antítese de si mesmo.

“Paisaje de guerra”, de Martín Kohan, apresenta uma reflexão inicial que expõe o caráter utilitário (para não dizer cínico) do olhar sobre o índio no século XIX. Definí-lo como animal, como bruto em sua natureza, implicaria na ausência de culpa por sua morte, pois seria como caçar a outros animais. A validação da campanha militar, no entanto, exige um inimigo à altura e, nesse caso, o índio precisaria ser humanizado. A idiosincrasia presente nesses argumentos nos coloca em um confronto com a própria história argentina e latino-americana, pois a desumanização proposta pela guerra é o único elemento no qual o índio poderia ser visto como humano. *La guerra al malón* (1907) e *Conquista de la Pampa* (1935, póstumo), de Manuel Prado, são narrativas abordadas por Kohan para desenvolver uma percepção de cenários de guerra diferentes e as tentativas de aproximá-los a outras versões da história como guerra. A guerra do deserto – campanha contra os índios na Argentina –, operação militar desenvolvida até a Patagônia, é tema para discutir a concepção da guerra. Os valores da luta e das batalhas em contraste com a ausência do conflito em si como legitimador do ato heroico são analisados em contraste com o ideal do século XIX. As contradições presentes nas narrativas do genocídio (aqui se inserindo o olhar do século XXI) se diluem em outras narrativas militares, como *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio Mansilla na qual a fronteira entre o civilizado e o bárbaro não é tão absoluta, apresentando fissuras nas quais os índios não poderiam mais ser vistos como animais; para o seu azar, pois os verdadeiros animais, os cavalos, seriam incorporados à propriedade do Estado - pela sua

utilidade como transporte e como arma - e o extermínio dos índios se tornaria sinônimo da demarcação da terra, definindo uma paisagem construída pela guerra.

Consuelo Figueroa discute a celebração da guerra em “De rastros y extravíos: guerras en exhibición en Chile, 1880’s–1930’s”, capítulo que se preocupa em problematizar o civismo calcado na exaltação dos feitos bélicos como narrativa histórica permanente do ideal nacionalista. Seu argumento parte da premissa de que o conceito de nação moderna está vinculado à guerra como uma espécie de legitimação de sua existência. O combate, o enfrentamento e a vitória fundamentam o surgimento dessa nação e a comemoração – rememoração – do seu nascimento e do seu batismo (analogia inversa tendo em vista que o termo *batismo de fogo* é utilizado para simbolizar uma passagem significativa, uma conquista e uma superação). Tal postura adentrou o campo da reflexão cultural e sustentou - assim como na maioria das fronteiras dos países latino-americanos - a onipresença da *fronteira quente*, ou seja, do permanente conflito e do estado de prontidão da nação chilena como um todo e em todos os momentos cotidianos. A questão do patrimônio - quer econômico, quer cultural - é abordado por Figueroa no período da segunda metade do século XIX e início do século XX, época em que as façanhas épicas significaram a própria construção patrimonial, como no caso da Guerra do Pacífico em que os avanços em territórios peruano e boliviano eram exaltados e comemorados através da construção de monumentos. Figueroa também discute as *comunidades imaginadas* (referência ao clássico estudo de Benedict Anderson) e *criadas* sob o jugo do imaginário da guerra e da perspectiva, difundida nos museus e monumentos, de uma temporalidade fixa que pactua com a certeza da origem, nos quais os vestígios do passado deveriam ser vistos também como ruínas e não como permanência.

“O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Muitos conhecem essa frase do romance *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Poucos, todavia, são capazes de dizer com relação a quem o sertanejo é comparado. Euclides da Cunha compara a força advinda da própria terra do sertanejo com a imagem de um dos heróis guerreiros exaltados nas batalhas do século XIX: o gaúcho e sua figura retratada como exaltação da guerra. Esse processo indica não apenas a valorização daquele tipo humano, mas também aponta a guerra em sua vertente menos bela - o belicismo apenas como martírio, como dor e morte. Javier Uriarte desenvolve um estudo sobre a obra de Euclides da Cunha no capítulo “Emergencias de lo invisible: ruina y lenguaje en *Os sertões*”, situando a perspectiva ensaística do romance-reportagem em uma impossibilidade de narrar a tragédia, visto que não há nenhuma descoberta positiva a não ser a da própria ignorância, da inutilidade do saber acadêmico e da limitação do progresso científico para solução do conflito testemunhado na *Campanha de Canudos* (1896-1897). Para desenvolver um diálogo possível com esse narrar limitado pelo conflito em sua vertente mais bruta, Uriarte se preocupa com o invisível, com aquilo que permanece em um horizonte distanciado do narrador, dificultando sua explicação, apenas tateando e cambaleando em meio às ruínas e ao sofrimento.

“A forma literária e o diagrama da *Gewalt*: exceção e excesso da guerra nos limiares modernos da cultura brasileira”, de Roberto Vecchi, é o primeiro texto redigido em português do livro, situando o Brasil, assim como o capítulo anterior que tematizou a obra *Os Sertões*,

no contexto dos demais países latino-americanos. Pode parecer uma observação óbvia, mas ainda reside a dificuldade de parte significativa dos brasileiros em se reconhecerem como latinoamericanos. Antonio Candido já se preocupou com essa questão no ensaio de 1989 – “Os brasileiros e a nossa América” – ao apresentar o nosso distanciamento em relação aos países vizinhos. Distanciamento este que também relegou a uma menor aceitação da opressão e do advento do pensamento conservador nos espaços de poder ao longo da formação histórica e política brasileira. Candido cita a obra *A América Latina*, de Manoel Bonfim, e aponta que uma “das coisas boas de seu livro é a firme consciência continental. Ele fala não só como brasileiro, mas como latinoamericano, animado por uma solidariedade fraterna e procurando exprimir a posição do subcontinente espoliado e atrasado.” (2004, p. 154). A discussão de Roberto Vecchi vai além dessa preocupação inicial, visto que aprofunda e relaciona a questão da violência e da guerra como elementos constitutivos da própria identidade brasileira, repelindo a visão *cordial* e *paífica* de nossas condutas. Buscando aproximações com autores como Walter Benjamin, Jacques Derrida e Giorgio Agamben, Vecchi articula a questão da moralidade dos fins e dos meios, confrontando o direito moral e o direito positivo presentes no ensaio de Benjamin de 1921 (“Para uma crítica da violência”) em sua relação com o que legitima o emprego da violência e da própria guerra. O panorama que Vecchi elabora a partir do cenário histórico brasileiro traz à tona possibilidades de pensar de forma mais crítica e menos ingênua, situando o Brasil como uma nação na qual o estado de exceção é, na verdade, a permanência do estado de guerra. Para tanto, o estudo se desenvolve na discussão dos eventos históricos e na análise de obras literárias como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

Juan Pablo Dabove aborda o contexto da Revolução Mexicana a partir dos espaços sem donos em que as batalhas culturais foram estabelecidas. O capítulo intitulado “Cuerpos para la horca: bandidaje, guerra y representación en *¡Vámonos con Pancho Villa!*”, apresenta o povo como um objeto a ser usufruído pelo Estado e pelos caudilhos. Essa tensa relação da vontade popular e dos levantes para construir, destruir e desconstruir a nação são estudados em seu caráter paradoxal no contexto em que a violência da guerra se estabelece e fortalece determinados aspectos, enquanto enfraquece outros que julgava defender a princípio. A renúncia de Porfírio Díaz, em 1911, da presidência mexicana é explorada por Dabove para refletir sobre esse conturbado processo político. Mas é a partir da análise da obra de Rafael Muñoz – *¡Vámonos con Pancho Villa!* –, de 1931, que o pesquisador pretende argumentar em prol de que existe outra perspectiva capaz de observar a disputa que ocorre dentro do sentido da violência revolucionária. A questão do mito revolucionário e das imagens que decorrem dos conflitos são exploradas para um melhor entendimento sobre um momento em que há uma intenção de criar uma narrativa totalizante sobre os eventos compreendidos entre 1910 e 1920.

Em “La rebelión de los animales: cultura y biopolítica”, Gabriel Giorgi analisa o texto de João Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê*, escrito em 1950 e publicado em 1961, com o intuito de discutir o lugar político do animal na imaginação sul-americana. A reflexão toma a perspectiva da aliança entre homem e animal contra a ordem estabelecida no contexto da

modernidade – uma espécie de desacordo com as limitações e imposições que o progresso descortina. Essa fórmula presente na narrativa de J. G. Rosa sustenta o processo de animalização: o homem se transformando em onça, adquirindo suas características como uma metáfora dessa não aceitação da forma única imposta pelo Estado-Nação aos corpos e aos territórios. Essa rebelião também ocorre no campo linguístico – na diluição da língua do colonizador português com a do colonizado tupi-guarani, em prol de sínteses que somente fariam sentido na narração desse homem-onça. Giorgi comenta, inserindo a discussão a partir dos estudos da biopolítica fundamentado em Giorgio Agamben, que a rebeldia presente nessa transformação não é apenas uma rejeição, mas também uma problematização política e estética que propõe uma necessária nova aliança entre homens e animais, uma variação a partir das mudanças nas regras do jogo propostas pela modernização, pela expansão do capital, do disciplinamento e exploração dos corpos e da descoberta de novas potencialidades dos seres.

“La potencia bélica del clima: representaciones de la Amazonía en la Guerra con Perú (1932-1934)” é a discussão proposta por Felipe Martínez-Pinzón da percepção do conjunto das Forças Armadas Colombianas – Exército, Marinha e Aeronáutica – sobre o cenário de guerra e da luta contra a força da natureza representada pela floresta tropical. Essa força da natureza contrasta com a fragilidade do território em contexto de guerra, em seu processo de desnaturalização das fronteiras e divisões regionais, impelindo-nos ao questionamento dos pressupostos ideológicos que legitimam a geopolítica nacional. Oscilando entre os diversos imaginários da floresta – da estagnação, da supremacia do clima, da terra estéril para o plantio de alimento, das enfermidades tropicais – e a velocidade da guerra que tira do sedentarismo (quase sinônimo de morte lenta) os soldados (*cadáveres ambulantes*) envolvidos no conflito, a leitura de Martínez-Pinzón discute que a guerra pela vida se traduz como uma guerra contra a selva antes de qualquer coisa. Essa luta é percebida também pelos pilotos que prefeririam, em caso de serem abatidos, caírem sem vida na floresta do que ter que sobreviver naquele *inferno verde*. Esses relatos, impressões, apontamentos e informações sobre o conflito oportunizam outros elementos para pensar o próprio conceito de guerra e seu emprego para definir situações extremas frente à potência bélica quase absoluta do clima.

Os períodos pós-revolucionários normalmente são vistos pela historiografia como rescaldos dos conflitos e não como uma outra lógica que envolve a noção de guerra. “*La Lucha Contra Bandidos en El Escambray*: guerra, mitificación, y alterización en la Cuba postrevolucionaria”, de Wladimir Márquez-Jiménez, aborda a luta que permanece após o término do evento principal da guerra revolucionária e que procura se situar – e se justificar – em outro paradigma. A operação de *limpeza* ocorrida após a revolução cubana se estendeu de 1960 a 1965 na serra de Escambray e recebeu a denominação de *Luta contra bandidos*, exatamente para situar o novo contexto bélico – agora caracterizado como uma luta do bem (do estado de direito) contra o mal (os *bandidos* – não vistos mais como insurgentes ou contrários ao regime). Para abordar essa questão, Márquez-Jiménez centra sua análise nas obras *Bandidismo en el Escambray (1960-1965)* (1986), de Julio Crespo Francisco, vinculada à Revolução Cubana, e *Escambray: la historia que El totalitarismo trató de sepultar* (2008), de Idolidia Darias, como visão dissidente ao discurso revolucionário.

Julietta Vitullo cita a célebre frase de Karl von Clausewitz – *A guerra é a mera continuação da política por outros meios* – para relacionar com a discussão de Michel Foucault que a repressão exercida pelo e em nome do poder deveria ser entendida como guerra. Esse conflito bélico é que está presente no cotidiano das práticas sociais e culturais - em uma inversão da máxima de Clausewitz. “La guerra contenida: Malvinas en la ficción argentina más reciente”, discute a dinâmica do espaço bélico ocupado pela política, pelo discurso belicista de apologia à nação que levou a Argentina a ocupar ilhas do Atlântico Sul que estavam sob o domínio da coroa britânica desde 1833. O discurso militarista proferido acabou por fundar a própria política argentina do período, atualizando feitos militares históricos para definirem a necessidade de um novo ato grandioso para estabelecer a geopolítica de acordo com a lógica da guerra. Com isso, as Malvinas acabaram por se constituir em uma causa com enorme densidade política decorrente do caráter territorialista profundamente enraizado na sociedade, que possui a capacidade de convergir várias vertentes ideológicas. Vitullo descortina essa situação com base na análise e interpretação de produções de diversos gêneros – sobretudo com o romance *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan – que buscaram, após a derrota militar, repor o vazio da perda e estabelecer o relato épico da heroicidade, da bravura e da conquista - ainda que a nação não tenha logrado o devido êxito, a ficção poderia contrapor e manter o imaginário positivo perante a história.

“*Latin American Psycho: Fernando Vallejo y el grito de guerra animal*”, de Fermín A. Rodríguez apresenta imagens que confrontam o leitor com uma situação de desigualdade absoluta e absurda. A instalação do artista plástico Camilo Restrepo Zapata denominada *Bloque de Búsqueda* (Bloco de Busca), montada pela primeira vez em Medellín, Colômbia, no ano de 2010, é o mote para que o argumento crítico possa se estabelecer. A referência da instalação é a morte do hipopótamo Pepe que causou grande comoção na Colômbia e que Rodríguez associa com a imaginação do presente da América Latina, explorando a carga simbólica que as imagens e o caráter exótico do enorme animal trazido ilegalmente da África pelo traficante Pablo Escobar oportunizam para refletir sobre uma identidade estética e política brutal e explosiva. Essa situação expõe, segundo o autor, aspectos de uma sociedade precarizada e desumanizada que busca manter, mediante o emprego da violência militar e policial, uma suposta ordem normativa que regula quais vidas podem ser mantidas ou tiradas. Rodríguez desenvolve, ainda, um estudo sobre trabalhos de Fernando Vallejo, com destaque para a obra *La Virgen de los sicarios* (1994), em que apresenta uma crítica à consciência liberal que não possui limites para o estabelecimento e manutenção de sua ordem burguesa.

O segundo capítulo redigido em português e último a integrar o livro, “A imitação da guerra”, de João Camillo Penna, analisa algumas imagens da guerra que se tornaram recorrentes no noticiário quando da ocupação das favelas do Rio de Janeiro. Iniciando sua abordagem a partir do dia 25 de novembro de 2010 – data da ocupação da Vila Cruzeiro, quartel-general do Comando Vermelho – facção criminosa ligada ao tráfico de drogas –, Penna traz vários termos do meio militar incorporados sem outro critério que não o sensacionalismo e a inserção da notícia no cenário da guerra urbana. A guerra de ocupação (ou a *Operação de Polícia Pacificadora*) se estendeu para outras áreas – como a do Morro

do Alemão. Em contraste com o desejo da população – levado pelo discurso do ódio e fundamentado no medo da violência –, Penna destaca a postura do cientista político Luiz Eduardo Soares de que não deveriam as favelas ser ocupadas, mas sim a própria polícia, visto que era ali que estava a raiz do problema da segurança pública. Todos os jargões empregados para a cobertura das ações se vinculavam diretamente à guerra (*Dia D da Guerra contra as drogas*, por exemplo) e a facilidade com que a polícia ocupou as favelas levou a imprensa a mencionar o território antes inexpugnável como *Fortaleza de papel*, uma coincidência com o termo presente em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, da resistência de Canudos como *Troia de taipa*. Penna analisa, após essa problematização inicial, o que considera três obras centrais da literatura brasileira do século XX que giram em torno da guerra fratricida: *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa; e *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins. Estas obras estabelecem, assim, uma espécie de diagnóstico social sobre a guerra, evidenciando o fragoroso fracasso da justiça pública e do Estado em sua função social.

Os capítulos que compõem *Entre el humo y la niebla – Guerra y cultura en America Latina* se apresentam como importante reflexão e relevante leitura para pesquisadores brasileiros que procuram refletir sobre a formação histórico-cultural latino-americana. Com linguagem clara e sem perder de vista o rigor científico, a obra oportuniza necessários pontos de inserção crítica a partir da quebra de alguns paradigmas e da revisão de alguns conceitos fundamentais para a compreensão do cenário histórico e do contexto atual da América Latina.

Entre el humo y la niebla – **Guerra y cultura en América Latina**

Felipe Martínez-Pinzón; Javier Uriarte, eds. — ISBN: 1-930744-72-2

© Serie *Nueva América*, 2016

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

*Universidad de Pittsburgh* — 1312 Cathedral of Learning — Pittsburgh, PA 15260

(412) 624-5246 • (412) 624-0829 fax — [iili@pitt.edu](mailto:iili@pitt.edu) • [www.iilionline.org](http://www.iilionline.org)

Composición, diseño gráfico y tapa: Erika Arredondo

Correctores: Tatiana Argüello y Leonardo Solano

Ilustración de la tapa: *Muerte del Coronel Palleja*. Javier López (Bate & Cia).

Albúmina, 1866. Archivo Iconográfico, Biblioteca Nacional de Uruguay.

OURIQUE, J. L. P. Literature between the Smoke and the Fog. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 120–129, 2016.

## Referências

ACHUGAR, H. Sobre o balbucio teórico latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Planetas sem boca*. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CANDIDO, A. Os brasileiros e a nossa América. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 130–139.

Recebido em: 28/03/2016

Aceito em: 03/05/2016

## Índice de assuntos /Índice de matéria

- Adaptação (JLPO; CAO, p. 30);  
América Latina (JLPO; p. 120);  
Amizade (GS, p. 103);  
Bernardo Carvalho (ADR, p. 63);  
Campos de Carvalho (ALGJ; JGO, p. 40);  
Cidades(ADR, p. 63);  
Cinema (JLPO; CAO, p. 30);  
Corpo (ALGJ; JGO, p. 40);  
Crise de Representação (GS, p. 103);  
Desenraizamento (ADR, p. 63);  
Discurso literário (JLPO; p. 120);  
*Entre el humo y la niebla* (JLPO; p. 120);  
Épica (GS, p. 103);  
Escrita (ADR, p. 63);  
Família (ALGJ; JGO, p. 40);  
Gênero Romance (LNS, p. 11);  
Guerra (JLPO; p. 120);  
Guimarães Rosa (LCL, p. 75);  
Haroldo de Campos (LCL, p. 75);  
Henrique de Freitas Lima (JLPO; CAO, p. 30);  
Ideograma (KDJ, p. 82);  
Intertextualidade (CABT, p. 91);  
João Simões Lopes Neto (JLPO; CAO, p. 30);  
Labirinto (CABT, p. 91);  
Literatura (JLPO; CAO, p. 30);  
Literatura Brasileira (LNS, p. 11);  
Mímesis (LCL, p. 75);  
Mitologia (CABT, p. 91);  
Música (KDJ, p. 82);  
Neobarroco (CABT, p. 91);  
Paisagem (ADR, p. 63);  
Permutabilidade (CABT, p. 91);  
Poder (ALGJ; JGO, p. 40);  
Poesia (GS, p. 103);  
Poesia Clássica Chinesa (KDJ, p. 82);  
Política (GS, p. 103);  
Processo Metamórfico (LCL, p. 75);  
Raduan Nassar (ALGJ; JGO, p. 40);  
Realismo formal (LNS, p. 11);  
Século XIX (LNS, p. 11);  
Sociedade Brasileira (LNS, p. 11);  
Subjetividade (ALGJ; JGO, p. 40);  
Tradução (KDJ, p. 82);  
Transcrição (KDJ, p. 82);

## Subject Index

- Adaptation (JLPO; CAO, p. 30);  
Bernardo Carvalho (ADR, p. 63);  
Body (ALGJ; JGO, p. 40);  
Brazilian Literature (LNS, p. 11);  
Brazilian Society (LNS, p. 11);  
Campos de Carvalho (ALGJ; JGO, p. 40);  
Cities (ADR, p. 63);  
Classical Chinese Poetry (KDJ, p. 82);  
Crisis of Representation (GS, p. 103);  
*Entre el humo y la niebla* (JLPO; p. 120);  
Epic (GS, p. 103);  
Family (ALGJ; JGO, p. 40);  
Film (JLPO; CAO, p. 30);  
Formal Realism (LNS, p. 11);  
Friendship (GS, p. 103);  
Guimarães Rosa (LCL, p. 75);  
Haroldo de Campos (LCL, p. 75);  
Henrique de Freitas (JLPO; CAO, p. 30);  
Ideogram (KDJ, p. 82);  
Interchangeability (CABT, p. 91);  
Intertextuality (CABT, p. 91);  
João Simões Lopes Neto (JLPO; CAO, p. 30);  
Labyrinth (CABT, p. 91);  
Landscape (ADR, p. 63);  
Latin America (JLPO; p. 120);  
Literary discourse (JLPO; p. 120);  
Literature (JLPO; CAO, p. 30);  
Metamorphic Process (LCL, p. 75);  
Mimesis (LCL, p. 75);  
Music (KDJ, p. 82);  
Mythology (CABT, p. 91);  
Neo-Baroque (CABT, p. 91);  
Nineteenth Century (LNS, p. 11);  
Novel (LNS, p. 11);  
Poetry (GS, p. 103);  
Politics (GS, p. 103);  
Power (ALGJ; JGO, p. 40);  
Raduan Nassar (ALGJ; JGO, p. 40);  
Rootlessness (ADR, p. 63);  
Subjectivity (ALGJ; JGO, p. 40);  
Transcreation (KDJ, p. 82);  
Translation (KDJ, p. 82);  
War (JLPO; p. 120);  
Writing (ADR, p. 63);

## Índice de autores/Authors Index

(GOMES DE JESUS, A. L.;  
OLIVEIRA, J. G., p. 40);  
(JACKSON, K. D., p. 82);  
(LIMA, L. C., p. 75);  
(OURIQUE, J. L. P.;  
OSSANES, C. A., p. 30);  
(OURIQUE, p. 120);  
(RISSARDO, A. D., p. 63);  
(SCUDELLER, G., p. 103);  
(SOUZA, L. N., p. 11);  
(TEIXEIRA, C. A. B., p. 91);

## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

### INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

### APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

#### ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br):

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

#### FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

**EXTENSÃO.** O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

**ORGANIZAÇÃO.** A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

**TÍTULO** (centralizado, em caixa alta);

**RESUMO** (com máximo de 780 caracteres com espaço)

**PALAVRAS-CHAVE** (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

**ABSTRACT** e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** do próprio artigo com título em inglês);

**REFERÊNCIAS** (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11.

**NOTAS DE RODAPÉ** (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

## **REFERÊNCIAS**

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

## **CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO**

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

## **CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO**

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

## **REFERÊNCIAS**

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

### **Livros e outras monografias**

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es).  
Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

### **Capítulos de livros**

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. nome do(s) tradutor(es).Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

### **Dissertações e teses**

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em (indicar Link).

### **Artigos em periódicos**

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano). Disponível em (indicar Link).

### **Trabalho publicado em Anais**

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar Link).

## **ANÁLISE E JULGAMENTO**

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

## **ENDEREÇO**

**Revista Olho d'água** - PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

**E-mail:**[revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Link:** <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

## POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

### GENERAL INFORMATION

**Revista Olho d'água** publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

**Revista Olho d'água** will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

### SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br):

a) Article (full text with no identification of the author);

b) Identification (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

### FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

**LENGTH.** After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

**ORGANISATION.** Papers should be organized as follows:

**TITLE** (centralized upper case);

**ABSTRACT** (should not exceed 780 characters with spaces);

**KEYWORDS** (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

**TEXT;**

**ACKNOWLEDGEMENTS;**

**ABSTRACT** and **KEYWORDS** in English;

**REFERENCES** (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

**FOOTNOTES** (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance).

## **REFERENCES**

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

## **QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT**

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al.: (SILVA et al., 1960).

## **SEPARATE QUOTATIONS**

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

## **REFERENCES**

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

### **Books and other kinds of monographs**

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

### **Book chapters**

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y

### **Dissertations and theses**

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at (insert link).

### **Articles in journals**

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

### **Works published in annals of scientific meetings or equivalent**

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at (insert link).

## **ANALYSIS AND APPROVAL**

**Revista Olho d'água** employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

## **ADDRESS**

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

**E-mail:** [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Internet:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## NORMAS PARA LOS AUTORES

### INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no respeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

### FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br):

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

### FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

**LÍMITE (EXTENSIÓN).** Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

**ORGANIZACIÓN.** El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

**TÍTULO** (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

**RESUMEN** (de no más de 780 caracteres con espacios);

**PALABRAS-CLAVE** (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

**ABSTRACT** y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave)

## **TEXTO**

### **AGRADECIMIENTOS**

**REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO** (con el título en inglés);

**REFERENCIAS** (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

**NOTAS DE PIE DE PÁGINA** (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

## **REFERENCIAS**

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

## **CITAS EN EL TEXTO**

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

## **CITAS TEXTUALES LARGAS**

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

## **REFERENCIAS**

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

### **Libros y otros estudios monográficos**

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

### **Capítulos de libros**

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

### **Tesis**

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

### **Artículos de periódicos**

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

### **Publicación en actas de eventos**

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

## **ANÁLISIS Y EVALUACIÓN**

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

## **DIRECCIÓN**

**Revista Olho d'água** – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

**Correo electrónico:** [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Enlace:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>