

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 15, número 1, jan./jun. 2020

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

CRITICAL CULTURE

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina



Palhoça – SC

v. 15, n. 1, p. 1-214, jan./jun. 2020

Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil
critica.cultural@unisul.br

Ficha Catalográfica

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de
Santa Catarina.

CDD 405

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

Mauri Luiz Heerdt

Vice-Reitor

Lester Marcantonio Camargo

Secretária-Geral da Unisul

Mírian Maria de Medeiros

Pró-Reitor Administrativo

Ademar Schmitz

Pró-Reitor Acadêmico

Rodrigo da Silva Alves

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Assessor de Marketing e Comercial

Luciano Cacace

Diretor da Unisul Região Sul

Rafael Ávila Faraco

Diretor da Unisul Região Grande Florianópolis

Diretor do Campus Unisul Virtual

Zacaria Alexandre Nassar

Coordenador de Desenvolvimento e Inovação

Fabício da Silva Atanásio

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: www.unisul.br

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editores/Editors

Dilma Beatriz Rocha Juliano (Editora-Chefe)
Ana Carolina Cernicchiaro

Conselho editorial/Editorial board

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ana Cecilia Olmos, Universidade de São Paulo
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Idelber Avelar, Tulane University
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina
Veronica Stigger, Universidade de São Paulo
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

Equipe Técnica/Technical Team

Fábio José Rauen (Diagramação)

Daniel Lucas de Medeiros (Secretaria)

SUMÁRIO/CONTENTS

**Dossiê Cenografias da voz, ontografias do sentido:
 corpo e enunciação, historicidade e ontologia**

*Dossier Voice Scenographies, Ontographies of Meaning:
 Body and Enunciation, Historicity and Ontology*

Ana Carolina Cernicchiaro

Fábio Roberto Lucas

Roberto Zular

9

ONTOGRAFIAS

ONTOGRAPHIES

No fluxo dos recados: sobredeterminação
 e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e
A queda do céu de Kopenawa e Albert

*In the flow of messages: overdetermination
 and ontological variations in “O recado do morro” by Guimarães Rosa
 and A queda do céu by Kopenawa and Albert*

Roberto Zular

19

A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais

Towards a Metamorphology of Macunaíma

Alexandre Nodari

41

A poética indígena como resistência:

por uma abertura na literatura brasileira contemporânea

*The Indigenous Poetics as Resistance:
 for an Opening on Contemporary Brazilian Literature*

Ana Carolina Cernicchiaro

69

SENTIDOS**MEANINGS**

Literatura e erotismo

Literature and Eroticism

Marília Librandi

83

Fronteiras e feridas na escrita de Carolina Maria de Jesus

Frontiers and Wounds in the Writing of Carolina Maria de Jesus

Mariana Patrício Fernandes

97

Sobredeterminação e duplicidade dos signos: de Saussure a Freud

Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud

Patrice Maniglier

Tradução de Fábio Roberto Lucas

107

VOZ**VOICE**

Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética

Voice, potency, resonance, and body in poetic language

Maria Rosa Duarte de Oliveira

121

A escrita da voz nos versos do manuscrito

Notas sobre uma possível A casa de farinha, de João Cabral de Melo Neto

The writing of the voice on the verses of the manuscript

Notas sobre uma possível A casa de farinha, by João Cabral de Melo Neto

Gislaine Goulart dos Santos

135

Emplasto sísmico?

Seismic Poultrice?

Gabriel Salvi Philipson

153

CENOGRAFIAS
SCENOGRAPHIES

- Termodinâmicas do ato poético:
modulações do (fim do) poema na década perdida
Thermodynamics of the Poetic Act:
modulations of the (end of) poem in the lost decade
Fábio Roberto Lucas 167
- Bartleby do Brasil:
o gesto interrompido na poesia de Paulo Henriques Britto
A Brazilian Bartleby:
the interrupted gesture in the Paulo Henriques Britto's poetry
Fernando Mendonça Serafim 191
- A deusa, o cavalo. Duas figuras de Nuno Ramos
The goddess, the horse. Two figures by Nuno Ramos.
André Goldfeder 201

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202009-18>

DOSSIÊ CENOGRÁFIAS DA VOZ, ONTOGRÁFIAS DO SENTIDO: CORPO E ENUNCIÇÃO, HISTORICIDADE E ONTOLOGIA DOSSIER VOICE SCENOGRAPHIES, ONTOGRAPHIES OF MEANING BODY AND ENUNCIATION, HISTORICITY AND ONTOLOGY

Ana Carolina Cernicchiaro (UNISUL)*

Fábio Roberto Lucas (UFPR)**

Roberto Zular (USP)***

Pensar a experiência literária ligada à **enunção** e à **voz** nos coloca diante de um desafio que articula e transforma os campos de investigação relativos ao **corpo**, à **historicidade** e à própria **ontologia**. Afinal, a performance da enunção literária faz se encontrarem corpos, afetos, contextos e temporalidades heterogêneas, correlacionando os diferentes materiais, linguagens e mundos que ela mobiliza e que a mobilizam. Entra-se assim em um fluxo de re-enunções, donde deriva a noção de historicidade radical (MESCHONNIC, 1982), que coloca em questão não apenas os modos como lemos, mas a própria ontologia da escrita e da leitura, abrindo um campo de investigações que nomeamos **ontografias do sentido**. Passa por aqui uma imbricação em diversos sentidos do aparelho formal da enunção (BENVENISTE, 1974), das heterogeneidades enunciativas (AUTHIER-REVUZ, 1984), da força performativa da linguagem (AUSTIN, 1962), da vocalidade (ZUMTHOR, 2007), do oral e do ritmo (MESCHONNIC, 1982), da equivocidade **ontológica** do signo (MANIGLIER, 2006). Em todos eles, em diferentes graus e modos, nós somos levados a uma experiência da enunção na qual os pontos de vista e as posições enunciativas (de personagens, narradores, leitores etc.) estão sempre em descompasso, em variação no corpo-a-corpo da enunção, do leitor e dos seres de ficção. Com isso, torna-se necessário também repensar os modos de acoplagens entre o **corpo** e a experiência literária. Nessa região ontológica equívoca, a posição-sujeito da enunção se torna uma *expeausition*, uma vibração de um ato de pele, para falar com Jean-Luc Nancy (2000) ou ainda o lugar paradoxal da voz (LACAN, 1998; DOLAR, 2006), que percorre diferentes circuitos de sentidos e afecções (como a voz e o olhar), e os acoplam uns aos outros, reinventando as forças e formas de relação entre eles, bem como entre sensações corporais e as materialidades (da fala aos recursos digitais) acoplados à performance.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: anacer77@yahoo.com.br.

** Realiza Pós-doutorado em Estudos Literários (UFPR). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). E-mail: fabio.lucas@usp.br

*** Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura comparada da FFLCH/USP. E-mail: rzular@usp.br.

Voltamos aqui à modulação entre escalas e grandezas heterogêneas de fluxos de matéria, energia, tempo e espaço, constituindo corporalidades heterotópicas (CESARINO, 2016) ou pós-orgânicas (HARAWAY, 2016). Ora, essa ontologia relacional e equívoca da enunciação literária fricciona temporalidades heterogêneas da escrita e da leitura, o que nos conduz à **historicidade** da experiência literária, à sua dimensão histórica, não como controle do possível, mas como campo de reverberação do sentido no qual regimes heterogêneos de relação com o tempo (regimes de historicidade) são problematizados. Se a resposta à multiplicidade do signo, ao seu valor variável, ao seu sentido contextual, tem sido cínica (como um espaço anestesiado de reenvios que parecem acionar, mas, de fato, neutralizam as reconfigurações do sensível e as equivocidades enunciativas, como o conceito de “pós-verdade”), a proposta deste dossiê é radicalizar a sobredeterminação entre as séries, produzir conexões parciais e acoplagens que potencializem as implicações éticas e políticas da voz como ponto pivotante em que se articulam à enunciação literária diferentes historicidades (ou mesmo regimes de historicidade), corpos (ou regimes de corporalidade), materialidades, afetos, sentidos, regimes de imaginação e ontologias.

Abrindo-se às múltiplas questões oriundas da ecologia conceitual aqui exposta, o dossiê de artigos que o leitor de *Crítica Cultural* tem diante dos olhos é uma continuidade do simpósio homônimo sediado no XVI Congresso Internacional da Abralic, que se realizou em junho de 2019, em Brasília. As contribuições apresentadas a seguir tratam das questões propostas para aquela reunião e para esta edição da revista, enviando-nos de volta às conversas e aos debates desdobrados durante aquela semana, um ano atrás, na capital do país. Assim, essa transição não deixa de recolocar, agora para a experiência da crítica, da reflexão e da teoria literária, um dos problemas centrais que o simpósio então trazia à tona para pensar a experiência literária, qual seja, a constelação complexa de dilemas relativos à voz, ao ritmo e à oralidade atravessando, como lembra Meschonnic, a fala, a escrita e o limiar de passagens entre ambos.

Com isso, o desafio de pensar a experiência literária a partir da cenografia da enunciação e de múltiplos modos de existência, performance, tradução e inscrição da voz desdobra, faz ressoar seu campo de investigações e metamorfoses sobre os corpos, afetos, contextos e temporalidades heterogêneas dessas outras experiências, a crítica, a teoria, com as quais ela está intimamente implicada, sendo-lhes ao mesmo tempo necessariamente irreduzível. Em outras palavras, o dossiê participa do mesmo fluxo de re-enunciações no qual a performance literária encontra sua historicidade radical e os diferentes materiais, linguagens e mundos que ela mobiliza e que a mobilizam, correlacionando-se.

Nesse campo de variações heterogêneas é que se aponta para a questão das ontografias, pois as diferentes materialidades e modos de inscrição, assim como a possibilidade de ler o mundo como escrita (especialmente no caso indígena ao invés de uma “agrafia” temos uma multiplicidade de grafias). Os rastros, os gestos, os traços, as formas, as peles, os cantos passeiam entre a pele do mundo e os muitos mundos diferentes que são postos na equivocidade de sua inscrição. Sim, também as inscrições são equívocas como a escrita fonética e atravessam diferentes modos de ser (ontografias) e os diferentes modos de produzir sign-ificação (sentidos).

Por certo, uma proposta como essa acolhe contribuições bastante heterogêneas entre si, pois suas marcas não são visíveis nem no plano temático, nem nos gêneros e formas literárias, mas no intervalo subsistente entre o ato enunciativo e seus entornos contextuais, o entre-lugar em que palavras e coisas se equivocam, se friccionam, se encaixam, “proliferando combinações”, como diz Raul Antelo (1995, p. 15). Diante da tarefa, verdadeiramente impossível, de tentar organizar um encontro bastante heteróclito de artigos, procuramos destacar os cruzamentos e afinidades horizontais, que se encontram nesse limiar dos seres, da linguagem (onto-logia) e seus modos múltiplos de existência, mais do que criar grupos hierarquicamente abrangentes. Por isso, nos quatro segmentos mencionados a seguir, não faltarão reenvios e atravessamentos que os excedem e que sugiram - e suscitaram em nós - uma miríade de combinações virtuais.

ONTOGRAFIAS

O primeiro segmento, “ontografias”, reúne ensaios que respondem explicitamente ao desafio - posto pela antropologia e pela escuta das filosofias, metafísicas, línguas e povos ameríndios - de repensar a historicidade e a onto-logia do que chamamos de “literatura”, especialmente no confronto com momentos cruciais da história da experiência literária brasileira. Assim, em “No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em ‘O Recado do Morro’ de Guimarães Rosa e *A Queda do Céu* de Kopenawa e Albert”, Roberto Zular vem desdobrar o percurso de ressonâncias entre as duas obras mencionadas no título, estabelecido a partir de um diálogo entre José Miguel Wisnik e Eduardo Viveiros de Castro. Partindo do conceito de sobredeterminação do signo, elaborado pela releitura que Patrice Maniglier faz da linguística de Saussure, Zular percebe que o fluxo de ritmos, ressonâncias e recados agenciados em Rosa e em Kopenawa/Albert se constitui por uma pluralidade ontológica equívoca: “o signo nada mais é do que uma correlação entre mundos”. Atento à irredutibilidade mútua desses mundos correlacionados, o texto busca pensar uma leitura animista específica, que considere o caráter ontológico e intrinsecamente equívoco dos elos e comparações, ao mesmo tempo “simétricas, como equivalência de sua potência de mútua determinação; e assimétricas, como vice-versa que implica em modos particulares de significação de uma pela outra”. Na experiência dessa “reversibilidade assimétrica” entre o recado da mata (Viveiros de Castro / Albert / Kopenawa) e o recado do morro (Wisnik / Rosa / Drummond e mais), tendo como vetor uma multiplicidade enunciativa paratópica e a possibilidade de se colocar o morro e a montanha como lugares de enunciação, propõe-se “outra história para o Brasil e para a literatura brasileira que não seja a superação da ‘natureza’, das coisas, da vida, em nome de uma modernidade que desde Cláudio Manoel da Costa via as montanhas como um empecilho à grande empreitada colonizadora do latifúndio escravocrata continuada hoje pelo agronegócio” (cf. ALCIDES, 2013).

Em seguida, Alexandre Nodari apresenta “A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais” de uma pesquisa que propõe uma leitura da rapsódia Mário Andradina sobredeterminada (via Maniglier e Zular) por regimes de enunciação e imaginação heterogêneos, tal como o “ocidental” e o “ameríndio”, que se processa, como em Rosa e

Kopenawa, pela sobredeterminação de duas séries narrativas. Assim, as metamorfoses do herói expõem um universo onde “tudo já foi gente, ou está deixando de ser gente (...), a humanidade (posição de sujeito) não é substantiva, mas perspectiva, variável, pronominal: antropronominalismo: é *gente* quem se diz (ou se inclui quando se diz) *a gente*”. Com isso, nota-se em *Macunaíma* o encontro de diferentes regimes de crítica à objetivação da existência, no qual “alienação do homem em relação ao mundo, alienação da prerrogativa (subjetividade) do mundo e alienação capitalista formam uma coisa só”. Ali onde conhecer é personificar os seres, a crítica marxista se transmuta em uma crítica mítico-xamânica (pela reinvenção da potência dos mitos e pela potência mítica da reinvenção) para a qual é preciso, mais do que desfetichizar a mercadoria, “transformar o regime criativo (a poiesis) que está em sua base, o aproveitamento pelos homens das ‘forças da natureza’ (...), o antídoto ao fetichismo é o enfeitiçamento radical, afinal, a tomada de consciência do homem é a tomada de consciência do mundo (em todos os sentidos dessa expressão)”. Para Nodari, as metamorfoses enfeitiçadas e enfeitiçantes de *Macunaíma* trazem assim à tona, pela intenção falha de se revelar um país uno e pela célebre ausência de caráter do herói, uma multiplicidade de intencionalidades e características em variação, que atestam não existir o Brasil (como entidade nacional una e maior), mas sim subsistir brasis múltiplos, em devir menor, irreduzíveis à fractalização contínua da história da colonização.

Se Zular e Nodari, sob impacto da antropologia e do perspectivismo ameríndio, retomam dois autores cruciais da literatura brasileira do século XX, Ana Carolina Cernicchiaro, por sua vez, chega ao limiar deste primeiro segmento com “A poética indígena como resistência: por uma abertura na literatura brasileira contemporânea”, onde expõe a complexa contemporaneidade da literatura ameríndia. Compreendendo-a não apenas como arma na guerra para preservar as línguas maternas dos povos, mas também como um meio para instaurar um devir menor na língua nacional maior e desativar sua índole homogeneizadora e violenta, o artigo acompanha o crescimento da literatura indígena em português a partir dos anos 1980, com nomes como Daniel Munduruku, Eliane Potiguara e Kaká Werá. Na abordagem que fazem dos problemas eco-lógicos, nos modos de percepção da pessoa e das multiplicidades corporais, delineiam-se relações sociais que, não limitadas àquilo que o ocidente chama de “humano” ou a qualquer outra forma substancial de ser, desdobram-se entre diferentes espécies, em um agenciamento múltiplo de perspectivas, imagens e devires. Assim, a abertura que a poética ameríndia faz no modo como lidamos com a historicidade daquilo que entendemos por literatura brasileira contemporânea não só exigiria repensar conceitos e experiências como a da imagem e do ponto de vista, mas também faria à experiência literária o desafio de agenciar a coexistência possível de cosmos heterogêneos, “abrindo nosso mundo tão fechado em si mesmo para outros mundos, colocando nosso etnocentrismo e antropocentrismo em questão”. Nessas radicais ontografias dos sentidos, a própria força da arte como ação no mundo se vê renovada pela abertura que Cernicchiaro observa ser proposta pelas poéticas indígenas, força que, ao colocar em xeque as ideias por demais unívocas de literatura, nação e contemporaneidade, alia-se à r(existência) necessariamente plural dos povos.

SENTIDOS

O segundo segmento, “Sentidos”, encontra os artigos que, em ressonância com bases teóricas propostas para o simpósio e para o dossiê, fazem questionamentos que tocam a própria noção de literatura. Na primeira delas, “Literatura e Erotismo”, Marília Librandi propõe uma erótica da arte literária, que experimente o signo *tensor* sob o signo semiótico, o tesão sob as tensões, como se o texto literário só se desnudasse no seu elo com os espasmos musculares, ou ainda, na experiência de um vínculo limítrofe, inexistente no campo do que pode ser contabilizado ou contado, pois, como toda relação sexual, “não é uma substância, não é nem um, nem dois, mas o que ocorre *entre*”. Por isso, mais do que integrar o circuito de instrumentos discursivos que sublimariam um contato substancial (como falar de sublimação de algo inexistente?, diz Nancy), a literatura atuaria como um outro modo de produzir sentidos (em todos os sentidos) um reenvio a isso que ocorre *entre*, incontável, irredutível tanto ao um quanto ao dois e, por isso mesmo, desprovido de todo conteúdo substancial dado e unívoco, sendo assim apelo, um chamado, *uma enunciação sem enunciado*. Respondendo a esse chamado, o ensaio, na plena acepção da palavra, de Librandi recolhe em sua constelação a leitura de um poema de D. H. Lawrence, a elaboração de um diálogo entre Bataille, Barthes e Luhmann a respeito do discurso amoroso e da experiência erótica, o desejo de presença em Gumbrecht, o toque e a escrita impossível do “é”, do “it” em *Água Viva* de Clarice Lispector, o corpo transgênero de Diadorim/Deodorina em *Grande Sertão: Veredas*, dentre outros atores e experiências que nos ajudam não só a entender, mas também a experimentar esse modo de existência liminar, heteróclito e efêmero, que, como as nuvens, se desvanecem, intangíveis, como um mundo entre mundos. Afinal, nessa enunciação sem enunciado, “aquilo que se distingue ontologicamente - o discurso e o que está fora dele, o mundo, a vida, as pessoas - é unido hermética e herética e eroticamente”.

Na segunda passagem deste segmento, “Fronteiras e feridas na escrita de Carolina Maria de Jesus”, Mariana Patrício Fernandes sonda o enlaçamento entre as obras da escritora brasileira e suas condições sociais e existenciais, entre a escrita da vida e a vida da escrita, associação que pressionaria pela possibilidade de afirmar outra noção de autonomia literária, não mais condicionada por um isolamento em relação aos interesses da máquina econômico-produtiva da sociedade, nem pela afirmação da razão livre sobre a anarquia da sensação nem mesmo por uma superação a priori das intempéries da sobrevivência, mas que, pelo contrário, faz-se no corpo a corpo com essas, sempre em curso, sem o ponto final que marcaria a instituição da obra autônoma, separada e desinteressada, em sua acepção mais tradicional. Continuamente por refazer, radicalmente inserida no entremeio onde os planos estético e político se encontram com a história e a cultura, a autonomia visada por essa concepção renovada entrelaça a vida e a literatura, sendo ao mesmo tempo ambas e nenhuma das duas. Afinal, como diz Rancière, “a autonomia é autonomia da experiência, não a da obra de arte”; portanto, afirma Fernandes, está estritamente ligada a uma revogação do poder. Com isso, se a escrita de Carolina Maria de Jesus inscreve na cena literária “o custo dos gêneros alimentícios”, “personagens que não atravessavam o espaço da página” e “tudo aquilo que havia sido varrido”, ela não o faz como um reconhecimento discursivo abstrato, separado, que

absorveria em suas malhas conteúdos novos, antes esquecidos ou reprimidos, pelo contrário, na experiência literária autônoma aqui concebida e vivida, não se abre a possibilidade de “(co)existência de elementos postos de fora do espaço da representação” se perfaz quando tais elementos e a própria literatura se reaproximam do corpo que dança, daquele “canto fora da gaiola”, do “baile desierarquizado e performático” subjacente talvez à institucionalização jurídica, política, social de outros modos de vida.

No limiar deste segundo segmento, e bem no meio de nosso dossiê, temos a tradução de um artigo de Patrice Maniglier que teve forte impacto sobre a proposta de discussão iniciada no simpósio da Abralic e continuada nesta edição de *Crítica Cultural*. Originalmente publicado na revista *Savoirs et Cliniques*, nº 6, de 2005, “Sobredeterminação e duplicidade do signo: de Saussure a Freud” apresenta alguns dos elementos nucleares do livro *La Vie Énigmatique des Signes: Saussure et la naissance du structuralisme* (cuja tradução para o português está em curso), onde Maniglier relê a linguística saussuriana a partir dos manuscritos do linguista suíço postumamente encontrados nos anos 1990. As reflexões desenvolvidas neste artigo dão uma contribuição explícita a pelo menos quatro outros textos publicados neste dossiê, sobretudo no que diz respeito ao conceito de *sobredeterminação*. Por meio dele, mostra-se a imprecisão de uma verdadeira *idée reçue* da vulgata linguística estruturalista, a noção de signo como ente puramente arbitrário, meramente negativo e diferencial dentro de uma estrutura de diferenças reversíveis e homogêneas. Maniglier expõe que, em Saussure, esse campo diferencial só se estabeleceria em correlações com sistemas de acontecimentos qualitativos heterogêneos, que *sobredeterminam* o signo e o mantêm continuamente equívoco, aberto a novos agenciamentos e a novas metamorfoses. Isto é, não há como se estabelecer um único modo de constituição do signo e um único plano de significação: o signo é múltiplo, atravessado por muitos modos de determinação e por muitas redes significantes. É por esse complexo modo de existência que a noção de signo e de inconsciente inesperadamente se encontram (e não à toa Freud falava em um “complexo” de Édipo!).

A abertura do signo se dá pelo caráter intimamente oblíquo e heteróclito do elo entre as variações qualitativas correlacionadas: assim, não é pelo mesmo motivo que tal significado é o significado de tal significante e que tal significante é o significante de tal significado, assim como um signo corresponde a várias significações e uma significação a vários signos. Se não há metalinguagem, não há como capturar a *sobredeterminação* do signo em uma representação. Contudo, é nesse ponto que o artigo expõe a força da literatura - e de suas afinidades com a psicanálise - como saber específico sobre a linguagem. Afinal, o valor do signo, *sobredeterminado* e *sobredeterminante*, sendo irrepresentável, é, contudo, *efetuável*. O que faz a enunciação literária “não [é] propor um metadiscurso sobre a linguagem, mas explorar suas virtualidades, efetuar as *sobredeterminações* locais que definem o signo, fazer brilhar o signo em todo seu essencial equívoco”. Cada uma a seu modo, seja por transferência do destinatário, seja por sua radical ausência ou diferimento, literatura e psicanálise fariam assim emergir nos efeitos da máquina da linguagem a lógica de seus mecanismos e causas. Em tempos nostálgicos de uma determinação unívoca, somos levados aqui a entender a linguagem - e o mundo - como um espaço de variações atravessado por muitas determinações virtualmente infinitas e deliberadamente equívocas.

Chegamos assim ao terceiro segmento do dossiê, “Voz”, noção que tem sido construída por diferentes correntes do pensamento moderno e contemporâneo justamente para compreender esse feixe entre literatura, psicanálise e saber, visado no artigo de Maniglier. “Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética”, de Maria Rosa Duarte, é o artigo que abre a seção com uma ampla reflexão sobre a ontologia e a antropologia da voz, em diálogo com Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero e Paul Zumthor, cujos trabalhos estão entre os mais profícuos dentro desse debate. Em seguida, o artigo procura colocar esses diferentes modos de pensar a voz à prova, experimentando aproximações com a prática da crítica literária, na leitura de dois poemas: a poesia sonora “Céu da Boca”, de Philadelpho Menezes, e o poema “47”, do livro *Coração de Boi*, de Ana Estaregui, duas produções bastante diferentes dentro do cenário da poesia brasileira das últimas décadas, mas que revelam, segundo Duarte, o eã afim de se deter no limiar, no “intervalo... entre ‘o que se escreve’ e ‘o que se gostaria de ter escrito’”, trazendo paradoxalmente à tona “a *potência da impotência* da palavra tradutora, que permanece *in-traduzível* e *in-nominável*”, no próprio ter lugar da experiência *in-fans*, como diz Agamben, “que renasce a cada performance de leitura-escritura do poético”.

No segundo artigo desta seção, “A escrita da voz nos versos do manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, de João Cabral de Melo Neto”, Gislaine Goulart dos Santos leva a reflexão sobre o conceito de voz justamente para esse limiar da escritura do poema, ainda em latência, nesse passo onde se cruzam as diferentes historicidades e ritmos da fala e da escrita, da vida e do poema, das técnicas tradicionais de memorização dos trabalhadores da casa de farinha e das técnicas literárias - rima toante, repetição, jogo de palavras - do poeta. Trata-se de um estudo cuidadoso de crítica genética, que coloca em questão as razões do inacabamento e a potência equívoca da escrita, fazendo um diálogo muito particular com os trabalhos de Meschonnic sobre oralidade e ritmo para entender os desdobramentos da voz na escritura de João Cabral. Assim, vemos nos manuscritos essa hesitação produtiva entre fala e escrita e o jogo sempre complexo com a proliferação das vozes e os regimes escriturais em que elas se inserem. Ao explorar os atravessamentos das vozes na tessitura compositiva, vê-se aqui a força em movimento da escritura de Cabral produzindo aquele nó apontado por Flora Sussekind entre a série e a voz.

Para terminar esta seção, “Emplasto Sísmico?”, pergunta de Gabriel Salvi Philipson, leva a reflexão sobre a voz a pensar sobre o modo como a filosofia uspiana se institucionaliza em corpo-a-corpo problemático com a literatura e suas múltiplas virulências. Trata-se de modular esse nó entre a série e a voz para abordá-lo como núcleo pivotante entre palavra e conceito, reconstruindo a cena em que é possível se pôr à escuta dos interditos - no jogo de afirmação e velamento, explicitação e negação entre a lei e a voz, o público e o privado - que vêm impor à filosofia limites impensados do que ela pode ou não ser, determinando o seu outro por meio de uma negação muito pouco dialética que sacrifica de um só golpe pensadores tão diferentes entre si quanto Oswald de Andrade e Vilém Flusser num conjunto impreciso e homogêneo de “filosofantes locais e amadores”,

“politicamente suspeitos e epistemologicamente nulos”. Ao analisar como tais interditos atravessam o diálogo transcrito no livro *O fio da meada* (1996), Philipson nota como essa voz pesada e carregada de pressupostos indizíveis ao mesmo tempo é negada e retomada pela força de sua tentativa de acomodação. Sendo bastante duro com o universo uspiano, o artigo expõe como a tentativa de produzir um lugar fora da periferia do capitalismo pela própria aceitação desse mesmo lugar cria, no gesto de autoexceção que o ataque ao bairrismo e ao provincianismo implica, um emplasto, uma sobrepele, uma camada de autoproteção que funciona pela força do que nega (a voz), absorvendo os efeitos sísmicos da própria negação escamoteada nas compressas dialéticas.

CENOGRAFIAS

Na dobra entre início e inacabamento do dossiê, chegamos enfim ao segmento “Cenografias”. Nele se desdobram estudos que procuram pensar esse lugar aporético da voz, a um só tempo contínuo e pivotante, nas cenas contemporâneas, de historicidade densa e multiplicante, em especial aquelas que se formaram durante a problemática redemocratização brasileira, tempo em que, como temos visto, transforma-se justamente a própria noção de literatura, em seus limiares e acoplagens com as provocações da antropologia e com as inquietações da filosofia.

Nessa via, delineiam-se as “Termodinâmicas do ato poético: modulações do (fim do) poema na década perdida”, de Fábio Roberto Lucas. Trata-se ali de trabalhar no campo de possibilidades ainda abertas para se pensar a poesia na década de 1980. Com esse campo mais vasto de questões e na fímbria das teorias da voz¹, Lucas propõe uma leitura de Paulo Leminski e Sebastião Uchôa Leite atenta às vibrações entre as diferentes escalas: do campo sonoro dos poemas às tensões com as tecnologias, do roçar da palavra ao resvalar de diferentes mundos, passando pelas produtivas hesitações entre ritmo e metáfora, poema e imagem, poesia e prosa. Pelas implicações da bricolagem que constitui nosso “aparelho fonador” (que não é um aparelho, nem mesmo algo específico para “fonação”), o corpo como técnica e a técnica como corpo, Lucas vê na termodinâmica do ato poético não só os elos entre caos e ordem, entropia e *autopoiesis*, mas também dilemas da soberania e da ecologia. Na análise do eco nas poéticas de Uchoa Leite e Leminski, outra política do ato poético (e outra poética do ato político!) entrelaça os campos de ressonâncias da poesia e da eco-logia, pondo em xeque a soberania do humano. É nesse campo metafísico que se põe via Agamben o problema do fim do poema, como via Danowski e Viveiros de Castro, o do fim do mundo. “O tempo do mundo finito começa”, diria Valéry, o que permite atentar para uma finitude mais cerrada no Brasil dos anos 1980, que exige dos poemas que assumam as difíceis implicações da sobredeterminação do signo (cf. MANIGLIER) e que tornam decisivas as modulações equivocadamente irreversíveis entre o ser como linguagem e a linguagem como ser, refinando e multiplicando possibilidades de combinação, metamorfose e *contradicção* entre os diferentes mundos e planos da experiência.

¹ Ver a esse respeito o dossiê *Voz* publicado nos números 18 e 19 de *Literatura e Sociedade* do DTLLC/FFLCH/ USP, no qual consta traduções do próprio Lucas de dois capítulos do *A voice and nothing more* de Mladen Dolar.

Em seguida, Fernando Mendonça Serafim adensa ainda mais as percepções críticas sobre o arco histórico da redemocratização ao tratar de um “Bartleby do Brasil: o gesto interrompido na poesia de Paulo Henriques Britto”. O artigo vê na fórmula da recusa enunciada pelo célebre personagem de Melville uma via de leitura para a poética da neutralização e da inoperosidade que o poeta agenciaria para mostrar os sedimentos “emplástricos” da redemocratização. Em suma, trata-se da recusa de um mundo, de um certo modo de funcionamento do real que articula outra posição na linguagem, como uma dupla recusa da linguagem e do mundo, como comunicação e como “real”, que permite a emergência de um complexo espaço entre agir e não agir, pondo em xeque as trocas banalizadas entre linguagem e mundo nas quais vivemos. O artigo tem o mérito de manter constantemente a dúvida, entre “preferir não” e “preferir o não”, questão complexa, dúvida que se desdobra também na análise do alcance de seus efeitos poéticos na leitura dos poemas de Britto. Entre a enunciação e o fazer, o que se faz quando se fala e o que se deixa de fazer, entre a situação de enunciação e as condições de enunciação, a cenografia enunciativa bascula ao longo do texto. A cena ficcional de fala (preferir não fazer) e a cena de leitura se atravessam e contaminam na cenografia dos poemas. Nestes, o que se propõe é um “regime de dignidade própria” dado pela abertura ao possível, poderíamos dizer até, no contexto do dossiê, a um outro mundo possível. Nesse sentido, a ideia de desnatura é uma abertura bastante interessante, na medida em que a relação com o vazio e o nada nos tira da ilusão de que, como propõe via Agamben, a passagem ao ato anule a hesitação entre fazer e não fazer. E aqui o artigo aponta convincentemente estar em jogo a produção de outra forma de soberania entre construção e destruição, entre a performance e a interrupção, fluxo e corte, que nos faria aprender algo sobre o vazio da existência, o luto e a morte e quem sabe pensar em uma forma de democracia onde essas pulsões se articulam e não são um campo polarizado entre a tentativa de formar um consenso democrático e, de outro lado, os poetas e políticos sempre à beira de um ataque autoritário.

Chegamos assim ao umbral desta última seção e do dossiê como tal, onde André Goldfeder propõe “A deusa, o cavalo: duas figuras de Nuno Ramos” como um percurso interpretativo dos trabalhos do escritor e artista visual durante as últimas décadas, até chegar a um diálogo entre “as duas figuras ficcionais-poéticas extraídas dos livros *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017)” e os conceitos de *voz* e de *signo*, formulados em proximidade com alguns dos autores mobilizados ao longo do dossiê, sobretudo Lacan no primeiro caso e Maniglier, no segundo. Retomando aquela ambivalência decisiva da voz - entre um chamado como enunciação pura, como abertura à subjetivação de outrem, e um conteúdo subscrito nos restos gordurosos da voz do supereu - Goldfeder vê nas obras de Nuno Ramos a construção de outras cenografias para o problema da inscrição paradoxal do lugar de fundação ausente da lei, da posição vazia que suscita a não-existência de um supremo Pai, ali onde se dá a báscula mencionada entre subjetivação aberta e fechamento superegóico. É nesse lugar que Ramos, sem deixar de encenar distorções narcísicas que confundem essa inexistência do ápice com uma impossibilidade de mundo, sem deixar de vacilar “nos labirintos de um circuito narcísico do gozo”, escava um enigma que abre esse círculo a uma força inesgotável de diferenciação, ali onde, para retomar um mote recorrente de muitos artigos do dossiê, o divino não está no um, nem no dois, mas em algo entre, no meio. Com isso, diz Goldfeder, o artista brasileiro poria em jogo a tentativa de estabelecer um campo prismático de passagens e traduções entre

linguagem e vida, um campo onde as sedimentações históricas e culturais seriam singradas pelas pulsações matéricas e pelas vibrações imateriais que se refratam, proliferando diferentes atravessamentos.

Esperamos que o leitor deste número de *Crítica Cultural* possa experimentar os ensaios que compõem o dossiê precisamente nesses atravessamentos e referências cruzadas, construídos entre os quatro segmentos expostos e seus componentes. Prolongando seus pensamentos no intervalo hesitante ao mesmo tempo dentro e fora da literatura, ensaiando redefinições frente à antropologia, à erótica, à linguística, à psicanálise, à filosofia e a outros saberes, cada uma das quatro seções procurou diferentes combinações do contínuo com o discreto, dos pulsos com as superfícies, entre a voz e suas cenografias, as ontografias e seus sentidos.

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Raul. “A fala do fora: uma lida”. In: *Desencontrários Unencontraries – 6 poetas brasileiros*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995, p. 11-17.
- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”. *Langages*, 19, 73, 1984, pp. 98-111.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale* vol. I e II. Paris: Gallimard, 1974.
- CESARINO, Pedro. “Corporalidades heterotópicas: montagens e desmontagens do humano nos mundos ameríndios e além”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 50, p. 157-179, 2016.
- DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: TADEU, Tomaz (Org.), *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 33-118.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202019-39>

**NO FLUXO DOS RECADOS: SOBREDETERMINAÇÃO
E VARIAÇÕES ONTOLÓGICAS EM “O RECADO DO MORRO”
DE GUIMARÃES ROSA E A QUEDA DO CÉU
DE KOPENAWA E ALBERT**

**IN THE FLOW OF MESSAGES: OVERDETERMINATION AND
ONTOLOGICAL VARIATIONS IN “O RECADO DO MORRO” BY GUIMARÃES
ROSA AND A QUEDA DO CÉU BY KOPENAWA AND ALBERT**

Roberto Zular*

Resumo: O presente estudo busca uma aproximação entre os textos de Guimarães Rosa e Davi Kopenawa a partir de uma particular teoria da enunciação implícita em ambos, atentando para o lugar do morro e da montanha nas suas dinâmicas e buscando, enfim, desdobrar questões jurídicas e políticas implicadas nessa leitura. Como base desse encontro temos um outro entre José Miguel Wisnik e Eduardo Viveiros de Castro e seus campos de ressonância entre literatura e antropologia.

Palavras-chave: Rosa. Kopenawa. Montanha. Sobredeterminação. Ontologia.

Abstract: The present study seeks an approach between the texts of Guimarães Rosa and Davi Kopenawa from a particular theory of the enunciation implicit in both, paying attention to the position of the hill and the mountain in their dynamics and seeking, finally, to unfold the legal and political issues involved in that reading. As a basis for this approach, we have another between José Miguel Wisnik and Eduardo Viveiros de Castro and their fields of resonance between literature and anthropology.

Keywords: Rosa. Kopenawa. Mountains. Overdetermination. Ontology

Recebido em 25/05/2020. Aprovado em 15/06/2020

DE RECADOS E RECADEIROS¹

O começo é um tanto esquisito. Em um artigo de jornal, José Miguel Wisnik (2014) atribui a Eduardo Viveiros de Castro a posição de Nominedômine em *O Recado do Morro* (2009) de Guimarães Rosa. O desdobramento, no entanto, é surpreendente: Viveiros de Castro não só assume o lugar do recadeiro lunático “ameaçador de tantas prosopopéias”, como em seu prefácio de *A queda do Céu* (2015), chamado justamente “O Recado da Mata” (2015), vê Davi Kopenawa como uma síntese improvável de Gorgulho e Nominedômine e Albert como o antropólogo-escriva análogo ao cantador Laudelim.

* Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura comparada da FFLCH/USP. E-mail: rzular@usp.br.

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada no simpósio da XV Abralic “Performar a escrita” organizado por João Camillo Penna, Alexandre Nodari e Flávia Cera. Seguiram-se ainda dois outros encontros antes do seminário “Cenografias da voz, cartografias dos sentidos” que resultou no presente dossiê. Agradeço aos organizadores e a todos os participantes desses simpósios pelos comentários e sugestões

Se os nomes todos desse primeiro parágrafo, de pronto, nos mostram um fluxo de recados que vai passando em múltiplas e inesperadas instâncias – passando por posições e também por transformações e sobredeterminações – o que não pode nos escapar é que em todas essas instâncias o que está em jogo é a possibilidade de ouvir o que diz a mata (daí as *Literaturas da floresta* como propõe Lúcia Sá (2012) e o sertão (esse limiar sempre móvel entre o litoral, mais urbano, e a floresta). Não por acaso, o artigo de Wisnik tratava exatamente de um recado do Cerrado, região que, comprometida pelo agronegócio, tem sido devastada não só na superfície, como também na sua “floresta invertida” de raízes que são fundamentais para a manutenção de seu riquíssimo regime hídrico, com consequências para todos os biomas adjacentes.

A causa ecológica salta aos olhos, mas é em um plano mais sutil que a eco-logia se coloca, pois ela não pede apenas que olhemos para natureza, mas que coloquemos em questão aquilo que entendemos por natureza. Escutar a mata e o morro é colocar a mata e o morro em um mesmo plano de significação que atribuímos à nossa linguagem. Como mostrou Érico Melo (2011), Guimarães Rosa não fala sobre o Sertão Mineiro, mas *no* sertão e *com* o Sertão; o sertão de Rosa não é um objeto do enunciado, mas um lugar de enunciação.

Creio que é por essa inteligência da enunciação que Viveiros de Castro tem insistido tanto no alcance de escritores como Oswald, Clarice e Rosa. Se nos restringirmos ao conteúdo (quase sempre) visual do que é dito *sobre* a natureza, continuamos nos colocando – mesmo que sensíveis à causa ecológica e indígena – naquela posição de uma exceção metafísica externa que determina o mundo desde um suposto fora. Mas os escritores sabem que como a linguagem está no mundo, o mundo está na linguagem. E é porque está atravessado de mundos que o processo de reconversão de Davi Kopenawa narrado em *A queda do céu* se torna tão significativo. Se literatura é linguagem com o mundo dentro, essa eco-logia, ganha aqui uma densidade insuspeitada de uma tradução em francês que é eco de um discurso de um xamã Yanomami que é eco do que dizem os xapiri que são eco da floresta que é eco de Omama que **não** é o começo do mundo e que foge dele por um equívoco! Estamos em uma câmara de ecos como diria Waly Salomão. Trata-se de uma ecolalia eco-lógica de mundos heterogêneos que se cruzam em um mesmo plano que nos obriga a uma torsão em nossos modos de escuta, mas que, guiados por Rosa, talvez se tornem mais audíveis.

A SOBREDETERMINAÇÃO ENUNCIATIVA DOS RECADOS

Em um dos belos momentos de *A queda do céu*, nos deparamos com um manuscrito de Kopenawa, escrito em Yanomami com caracteres ocidentais, onde se lê, logo após uma rasura: “Eu, um Yanomami, dou a vocês, os brancos, esta *pele de imagem* que é minha” (2015, p. 66).

Este é um dos raros momentos do livro em que um rastro de escrita em língua indígena se imiscui na forte e decisiva mediação operada pela tradução francesa de Bruce Albert. A escolha de um trecho com rasura, com força e arte como propõe Marília Librandi Rocha (2012) em uma outra leitura da “lição de escrita”, acentua o caráter

propriamente escritural, de elaboração, ao qual imediatamente se liga um endereçamento (“aos brancos”²) e uma recusa da escritura que percorre todo o livro, chamando-a pela perspectiva indígena de uma pele de imagem.

Como explica Albert, “os Yanomamis chamam as páginas escritas e, de modo mais geral, os documentos impressos contendo ilustrações (revista, livros, jornais) de *utupa siki* (‘peles de imagens’). Para o papel, utilizam a expressão *papeo siki*, ‘peles de papel’”. (2015, p. 610, imagem usada com grande alcance por Jamile Pinheiro em sua tese de mesmo nome (2017)). E, em outra das notas fundamentais, esclarece um dos usos possíveis de pele como “‘invólucro corporal’ (*siki*), que se opõe à imagem (*utupé*) interior, sede da energia e da identidade corporal” (2015, p. 621).

A escrita, portanto, seria um invólucro, um esqueleto, uma pele externa, um contorno vazio (ou, mais, um cadáver!) que apontaria para uma “ontologia degradada” (CESARINO, 2014b), incapaz de captar a imagem incorpórea, a multiplicidade em devir, a energia vital das imagens e cantos dos xapiri, como também das palavras ditas, das performances vocais que, atravessadas pela experiência xamânica, continuariam a circular, com força, de boca em boca, por gerações e, assim, não viriam a morrer nunca. A palavra escrita é identificada à violência e ignorância dos brancos que não ouvem a floresta e ficam cegos com seus olhos presos ao papel:

Os brancos, ao contrário, não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em peles de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas o seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos (...) Se tentassem escutar de vez em quando as palavras dos xapiri, seu pensamento talvez fosse menos tacanho e obscuro. Não se empenhariam tanto em destruir a floresta enquanto fingem querer defendê-la com leis que desenham sobre peles de árvores derrubadas! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 455).

Se as palavras de Kopenawa podem nos levar para um velho e desgastado conflito entre oralidade e escrita, creio que o efeito delas ao longo do livro é disparar um outro dispositivo de escuta para o discurso mesmo que estamos lendo e para a própria literatura.

Se *A queda do céu* é a história de uma reconversão de um índio assimilado, ela é também a história de uma reconversão da escrita (e da antropologia) como gesto performativo que coloca no mesmo plano a fala de Kopenawa e a escrita de Albert, como espaço de implicação recíproca de perspectivas que se equivocam continuamente, sendo que a mão de mestre de Albert está em manter um modo de regulação, um espaço de consistência não trivial, que não deixa de ser a forma mesma de uma mútua transformação dos yanomami em brancos e dos brancos em Yanomami (“Eu só viro branco no dia que os brancos virarem Yanomami”). Toda a maestria, se quiserem, o controle da equivocidade, está em mostrar um espaço tenso de sobredeterminações recíprocas que torna possível as duas perspectivas e que, ao mesmo tempo, torna impossível a redução de uma pela outra.

² “Omama não nos deu nenhum livro mostrando desenhos de palavras de Teosi, como os dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós, mas para que os brancos possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco” (2015, p. 77).

O próprio aparato de notas, prefácio, posfácio e a assumida heterobiografia proposta por Albert mostram que a crítica à escrita de Kopenawa só não se neutraliza em uma contradição performativa porque a “multiplicidade de vozes” do “mosaico narrativo” encontra algum campo de ressonância no livro. Se a fala do narrador se mistura ao “nós” da tradição, isso se performa no livro porque também Albert está implicado na transformação da escrita etnográfica que dá um outro sentido para o regime de citação da cena englobante do livro como um todo – o que permitiria repensar o travessão que abre *Grande Sertão: Veredas* – e que revela o atravessamento também das vozes do índio e do antropólogo os quais, como bem observou o sogro de Kopenawa – eram “duas pessoas simetricamente deslocadas a meio caminho entre dois mundos” (2015, p. 539).

Se a ecolalia enunciativa da fala de Kopenawa – na qual um xamã “tanto fala sobre os espíritos para os brancos, como sobre os brancos a partir dos espíritos” (2015, p. 540) – evidencia a diplomacia xamânica que atualiza pontos de vista ontologicamente heterogêneos como um gesto de tradução intrínseco, somos levados a ver que a intermediação de um branco que fala Yanomami revela, pela maestria de sua performance tradutória, também um embate ontológico constitutivo da escrita como espaço de habitação de, ao menos, dois mundos (para dizer o mínimo, a fala e a escrita entre tantos outros mundos), o que permite fazer surgir “uma voz escrita”³.

No movimento mesmo em que a fala de Kopenawa escancara a violência da inserção da escrita no mundo ameríndio, o trabalho de Albert mostra a força dessa recusa como um ato transformador da própria escrita como escuta daquilo que historicamente ela tinha excluído, para fazer ressoar uma complexa cena de enunciação em que um narrador-xamã acionando múltiplos mundos e lugares de enunciação se transforma ainda em um duplo de escritor, co-implicado na tradução em francês, exigindo uma reconfiguração do regime de imaginação ocidental para ainda tornar completamente indecível a pluralidade da autoria, indeterminando a função-autor historicamente cara ao dispositivo escritural⁴. Veja-se como aqui se imbricam a multiposicionalidade enunciativa (CESARINO, 2011 e 2014) acionada pelo xamanismo amazônico e a heterogeneidade constitutiva das posições escriturais que co-determinam heterotopicamente a enunciação escrita⁵.

O nó é considerável, mas não para por aí. Ao sugerir as posições de Kopenawa e Albert como recadeiros, Viveiros de Castro instaura essa multiplicidade em um fluxo de recados que não começa e nem acaba em Davi e Bruce e que não é outra coisa senão uma singular teoria da enunciação que não começa e nem acaba nos humanos. E mais: seria óbvio relacionar Kopenawa apenas com Gorgulho e Albert com o naturalista Seu Olquiste ou com o escritor Guimarães Rosa, mas o que se sugere é que o primeiro é um duplo de Gorgulho/Nominedômine (o que primeiro ouve o recado do morro e o que anuncia o fim do mundo; aquele que recebe o recado e o traduz pela imagem invertida dos brancos) e o segundo, atentando para a performatividade da escrita, associado ao cantador Laudelim que traduz pela musicalidade das palavras o sentido – enfim, a morte anunciada – que tece todo o enredo rastreado “pelo avesso”.

³ Ver a esse respeito “O núcleo pivotante da voz” (ZULAR, 2019).

⁴ Trama na qual ainda devemos inserir a tradutora para o português Beatriz Perrone-Moisés.

⁵ Para que se tenha uma noção do alcance desse gesto, basta ver como a escrita sempre esteve ligada à violência como no “famoso” diálogo de Cajamarca analisado com precisão por Cornejo Polar (2000)

Postos assim como personagens de Rosa, nosso duplo índio/antropólogo é tecido por uma teia de recados que os atravessa: foi o destino que os transformou em destinatários que se transformaram em destinadores como propõe no inédito “Viagem do recado” (s.d.) José Miguel Wisnik⁶. Um recadeiro ocupa um lugar paratópico de destinador/destinatário de um sentido que escapa a ambos. Um recadeiro xamã por quem fala Omama e os xapiri e que fala também a língua dos brancos e um recadeiro antropólogo, francês, ativista, amigo e que fala também yanomami.

Se como quer Lacan, na extraordinária abertura dos *Escritos* (1998) analisando a carta roubada de Edgard Allan Poe, o sentido de uma carta (e de um significante) é dado por quem está em posse dela (pouco importando o conteúdo), o fluxo dos recados radicaliza a enunciação como lugar de passagem dos recados no campo de ressonância do corpo dos recadeiros (como se continuasse a definição de que um sujeito é o que representa um significante para outro significante dizendo que um significante é o que representa um sujeito para outro sujeito). E é pelo corpo e suas ressonâncias que o morro se faz ouvir, acionando a linguagem por um fluxo pulsional no qual tanto o corpo é atravessado pelo fato de que há um dizer, como propõe Lacan, quanto o dizer é atravessado pelo fato de que há um corpo.

No “Recado do morro”, esse jogo de passagens, de transferências, se dá sob os signos estelares de algumas viagens das quais duas se destacam: 1) a da comitiva formada por Seu A(O)lquiste, o Frei Sinfrão e o proprietário de terras Seu Jujuca do Açude (os três cultores de que fala Wisnik via Alfredo Bosi: o estrangeiro culto cultivador da cultura, o Frei que cuida do culto e o fazendeiro que cultiva) que é conduzida por Pedro Orósio, o Pê-Boi e Ivo Crônico; 2) e a do recado que vem do morro e que é anunciado por Gorgulho e vai passando de boca em boca furando as falas de Catraz, Joãozezim, Guégue, Nominidomem, Coletor, Laudelim. Entre essas viagens há ainda a da escrita de Rosa (para não falarmos em sua mítica viagem de redescoberta do sertão) e a posição do narrador que tenta se colocar entre duas perspectivas, as duas viagens e na busca de uma justa distância, a voz (DOLAR, 2006 e 2012).

Em Rosa, atravessando o agenciamento maquínico dos corpos e o agenciamento coletivo da enunciação (DELEUZE, 1995), resta em um lugar prodigiosamente equívoco o próprio texto que fica lá “igual e diferente de si mesm[o], como a montanha”. Nesse igual e ao mesmo tempo diferente, esse diferir de si mesmo do morro e da narrativa, abre-se o caminho para uma multiplicidade ontológica e um espaço de relação dos mais interessantes entre a linguagem e o mundo como uma ontologia plana. Tanto assim que entre a Geografia e a linguagem o próprio poema traça um cruzamento de outra ordem: “desde ali, o ocre da Estrada, como de costume, é um S que começa grande frase”.

Diferir de si mesmo, atuar em mais de um campo de determinação, atravessar o devir-morro do recado e o devir-recado do morro. Isto é, o morro é só mais um dos recadeiros que a concepção de linguagem em Rosa permite que atue como lugar de enunciação, como diz Wisnik em “Viagem do recado” (S.d.): “a partir, através e além do morro”. Não se trata de uma comunicação, um aviso ou uma mensagem, “não é só um lugar e um acidente geográfico, mas o participante de alguma forma estranha de

⁶ A quem agradeço pela generosidade e confiança em compartilhar esse texto fundamental.

interlocução da qual ele faz parte como um ponto cego, tomando-o como um agente enunciativo” (WISNIK, s.d.). O morro é o mundo do qual ele é o ponto de vista e que se espelha em uma câmara de ecos na própria heterogeneidade constitutiva da linguagem.

O modo radical de funcionamento do fluxo dos recados produz tanto em “O recado do Morro” quanto em *A queda do céu* uma “contraposição entre duas ordens de realidade” (WISNIK, s.d.) que se co-determinam reciprocamente atravessadas por uma enunciação que transforma todos os lugares em lugares paratópicos e faz dessa diferença sua própria matéria. Mais explicitamente, em um caso, duas viagens, a da comitiva que leva Seu Olquiste e a do recado que vai do morro aos recadeiros até a força melodiã de uma canção; de outro, o recado que vai de Omama às vozes dos xapiri passando por Kopenawa, a tradução e todo o aparato antropológico e escritural acionado por Albert. O importante aqui, desde logo, é afirmar que não se trata de uma tradução ou transformação que produz algo novo eliminando o anterior, mas em um espaço de tensão que mantém essas diferentes ontologias operando.

Temos a estrutura do recado como aquilo que se diz a outro através de outrem e que se imiscui na relação com o Sertão como lugar de enunciação e sua dobra escritural. Não há um só nível da enunciação de corpo de baile que não agence pressupostos divergentes, para muito além de lugares de falas dados ou pré-determinados. O que vemos, como diz Wisnik, é um fazer “falar através do outro, ou da presença tácita do outro, os dois mundos sociais, o sertanejo e o urbano, o arcaico e o moderno <que> se solicitam e se contaminam em um lugar quase impensável. Podemos dizer que esse entrelugar é o *aleph* da obra de Guimarães Rosa, a invenção de um ponto de vista ou de escuta capaz de postular a incomensurabilidade entre duas culturas – separadas pelo limiar da escrita – como uma verdadeira terceira margem” (S.d.)

Do outro lado, vimos um complexo enunciativo que envolve uma pluralidade de posições do narrador, que adota diferentes registros em diferentes momentos de sua narrativa, a de seu sogro, dos brancos, a dos xapiri de quem fala o narrador e que falam pela sua boca, em uma “performance xamânico-política, cosmopolítica ou cosmo-diplomática (...) em que pontos de vista ontologicamente heterogêneos são comparados, traduzidos, negociados, avaliados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 39).

Estamos aqui, como dissemos, no inquietante travessão que abre GS:V, um rastro escritural, mas abertura para a fala, um gesto, mas lugar de incidência de um diálogo, entre-lugar da fala e da escrita que co-incidentem, comparam-se, traduzem-se, negociam-se, avaliam-se: a cidade e o sertão, a linguagem e o mundo, o sertanejo e o índio, a leitura do livro e a leitura do mundo. O que é decisivo aqui não é a constatação da existência de duas ordens de realidade, mas o modo como elas se sobredeterminam, a especificidade de sua co-determinação, a simpoesia que as retroalimenta. Se a forma limite dessa empreitada é, por um lado, a formação supressiva que se desdobra em uma fantasia fusional que ao mesmo tempo mantém e anula as diferenças e, por outro, um hibridismo ou mestiçagem que aposta em uma mistura indiferenciada como a soma dessas diferenças, no fluxo dos recados as diferenças se adensam, se contorcem, se complexificam não apenas na relação entre humanos, mas nesse gesto mais radical que atravessa a linguagem para fazer falar outras naturezas como aquelas que o morro e a montanha permitem escutar.

VARIAÇÕES ONTOLÓGICAS

- Morro alto, morro grande
Me conta o teu padecer
-Por baixo de mim não olho;
Por cima não posso ver

Com essa contracção pseudofolclórica que vai como epígrafe de “O recado do morro” de Guimarães Rosa, percebe-se, de pronto, o quanto não será a vista propiciada pelo morro, nem o olhar sobre uma natureza-objeto reificada como instância exterior à sociedade, os elementos que guiarão a viagem que leva seu Olquiste, o naturalista observador de óculos, binóculos, codaque e caderno de anotações, pelos caminhos do sertão.

Acidente geográfico raro na topografia desse bioma, o morro aqui, além de topônimo de um lugar conhecido dos gerais, ecoa um lugar privilegiado da experiência humana seja em referência ao Monte Moriá onde Moisés recebe as tábuas da lei, seja na mitologia iorubana, entre tantas aparições, como o orixá Oquê (PRANDI, 2001, p. 192-193) ou as montanhas onde vivem as musas. Na tradição grega, como se sabe, há um contínuo deslizamento do lugar das musas apontado por Luis Krausz em *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica* que começa com as próprias musas cantando na *Ilíada* (“Canta (ou conta), ó Musa”) passando para o poeta que recebe o canto das musas na *Odisseia* (Canta-me (ou conta-me), ó Musa) para chegarmos finalmente na narrativa de Hesíodo do lugar e do momento em que ele foi iluminado ao pé do monte Helicon pelas musas⁷, momento a partir do qual ele poderia cantar na sua própria voz.

Longe dessas referências, mas nem tanto, embora na contramão da leitura de viés iluminista da superação da voz das musas que cede lugar à voz dos poetas, o morro não deixa de ocupar um lugar ambíguo entre o enigma (digamos artístico) do recado e o mistério (religioso) que ele também sugere (WISNIK, s.d.). Enigma, mistério ou oráculo, talvez o mais interessante seja lê-lo pelo avesso (como propõe o próprio poema-novela) não perguntando sobre aquilo que a linguagem revela sobre eles, mas aquilo que sua opacidade revela de um outro lugar da própria linguagem. Isto é, considerar esse lugar de enunciação – a terra, o sertão, o morro – implica entender a linguagem como parte do mundo – não falamos sobre o mundo, mas no mundo e com o mundo – e que coloca como enigma crucial os mundos que a linguagem compõe. O recado que vem do morro para o *ontological turn* é um recado que coloca a linguagem no mundo em que ela se performa, tratando-se, portanto, de um *ontological turn* no *linguistic turn*. O morro como lugar de enunciação transforma o próprio modo de ser no mundo da linguagem e os modos de relação da linguagem com aquilo que não é ela mesma.

Se concebermos a linguagem no ritmo do fluxo dos recados, isto é, dentro de uma enunciação que passa de corpo em corpo, é preciso admitir que esse fluxo não começa e nem acaba na própria linguagem. No longo debate que se abre sobre a *deep history* –

⁷ O lugar da montanha é também um lugar decisivo na configuração de cidades gregas como Atenas, ficando o topo como espaço religioso, o teatro na encosta e a ágora ao rés do chão.

um passo e mostrar que o interesse de Rosa é como ele articula essa recusa da modernidade em um quadro mais próximo ao proposto por Marshal Sahlins (2014) ao colocar o animismo, o totemismo e o analogismo como modos interrelacionados de um regime animista. Mas talvez o que mais escape a Descola é que os atributos de corporalidade e interioridade da relação com o outro dependem fortemente do regime de corporalidade e do rasgo sacrificial que diz respeito aos modos como o corpo se acopla à linguagem (e, portanto, à interioridade). Voltando mais uma vez a Malabou, a relação com a natureza só pode ser entendida por essa dobra interna da própria natureza da relação com o corpo, espaço ambíguo corpóreo e incorpóreo que passa do morro aos corpos de lunáticos recadeiros – sábios e profetas – viciados de todas as formas de acoplagens parciais – e pulsionais – no mundo e com o mundo, produzindo “novas mentalidades, novos vícios, novas adaptações corporais para uma inorgânica e terrena corporalidade, uma nova história natural” (2017).

Tudo isso é corolário de uma das feridas mais profundas produzidas por Patrice Maniglier (2006) ao credo humanista: produzimos sentido relacionando coisas que em si mesmas não têm sentido. A linguagem é uma bricolagem corporal de boca, ouvido, aparelho respiratório e digestivo. Se fazemos coisas com as palavras, resta agora entender como fazemos palavras com as coisas. Como afirma o próprio Saussure via Maniglier (2006), não há nada que ligue, por exemplo, o fenômeno físico do som, o fenômeno fisiológico da articulação bucal e a transformação desse som em uma escuta. A linguagem, em si mesma e como diferença intensiva, é um atravessamento dessas materialidades heterogêneas: um signo nada mais é do que uma correlação regular entre variações heterogêneas, isto é, uma zona de estabilidade em um campo de reenvio contínuo. Como se o signo fosse essa entidade dual de um fluxo infinito (a passagem do recado por materialidades heterogêneas). A articulação de que fala Agamben e a sua necessária estabilização tão cara aos conservadores cultores da terra, da religião, do saber (a comitiva composta pelo senhor de terra, o padre e o naturalista-humanista). Mas há um momento, mágico, de revirão, de viração, de possibilidade de reinvenção dessa relação, como quando essas duas realidades se cruzam e se sobredeterminam em um outro plano. É o que acontece, no plano da história narrada, quando Pedro Orósio – pedra e oros, montanha – reverberando a canção em que o recado se transformara, mesmo bêbado, se dá conta da emboscada perpetrada pelo invejoso Ivo Crônico e seus comparsas. Como se o cruzamento de contínuos produzisse em cada campo de experiência – por exemplo a melodia e o sentido da história, o equívoco dos sentidos (percepção/vetor de compreensão), o som e a imagem ou o tátil e o cheiro – uma estruturação discreta estabilizada em um ser dual, o signo composto pela co- incidência dessas experiências. É o que se dá com a história do recado e da comitiva, o agenciamento coletivo da enunciação e o agenciamento maquínico dos corpos; como as muitas corporalidades que se fazem, para além de si mesmas, no limite do incorpóreo; e que faz do próprio morro, linguagem, “belo como uma palavra” como diz o narrador. Trata-se, sim, de uma questão metafísica muito mais potente que a metafísica envergonhada de uma suposta metalinguagem.

O sentido se produz pela passagem de um plano de experiência a outro, no reenvio de um sentido a outro. Como explica Humberto Maturana em *A Ontologia da realidade* (2001), o sistema nervoso é fechado, portanto, não há para ele a possibilidade de

representar algo do mundo, tudo que ele pode fazer é correlacionar um campo de experiência a um outro, uma **co-ontogenia**. Na novela de Rosa, essas passagens de campo de experiência a outro, de uma prática a outra, de plano de significação a outro, de uma ontologia a outra, são o próprio devir do recado que passa de uma forma de atenção pela escuta - da vibração⁹ à voz, a um equívoco entre Catraz e Gorgulho, a uma semantização (festa-morte-traição), a um anúncio do fim do mundo, à loucura de um desbaratado coletor, a um esvaziamento de lugares sociais e modos de ser monárquicos ou acumuladores, para chegar até o trazmuz da *pedra* das palavras de uma canção e o encontro bifronte (no diferir de si mesmo) de Pedro Orósio (retomando no nome o morro) que se faz signo e permite que ele escape da emboscada e retorne pelas estrelas até os seus gerais como que revirando o S do desenho da comitiva no mapa do Sertão e espelhando os fluxos astrais que marcam os lugares de parada da comitiva. Há fluxo porque há equívoco e há equívoco porque há essa pluralidade ontológica em que opera o signo e em que opera o mundo como signo: um signo nada mais é do que uma correlação entre mundos.

O movimento perspectivístico aqui se dá porque é possível ver o morro ou montanha como um signo e ver o signo como um modo de existência. Isto é, a co-determinação recíproca, o movimento de vice-versa, permite que diferentes planos de *significação* se cruzem de maneiras diferentes, por pontos de vista diferentes. Como afirma Marcello Barbieri, a vida e o signo são co-extensivos e isso está na base da célula e da linguagem, embora de maneiras diferentes. E se para a formação de um sistema semiótico é preciso que dois mundos independentes se conectem (BARBIERI, 2010, p. 207), a própria linguagem (como o signo, como a vida) se torna possível por uma sobreposição de códigos, isto é, por uma sobredeterminação agora em outro plano (uma sobrecodificação). Da mesma forma que entre o signo, o sentido e o código forma-se a figura do *codemaker*, diríamos nós, dos recadeiros.

Por isso a provocação de Eduardo Kohn (2017) ao afirmar que as florestas pensam (e não apenas que nós pensamos que as florestas pensam) implica em conceber a linguagem em um outro plano, no nível do ícone (e do índice), onde não se trata apenas de relações de semelhança, mas de um outro modo de aproximar mundos que passa também pela ausência. Entre a semelhança que torna quase imperceptível a diferença entre um bicho-pau e um graveto, reside a radical diferença ontológica entre eles (KOHN, 2017, p. 276). A floresta, portanto, mesmo que não a percebamos, funciona como um sistema de relações, uma semiose, enfim, uma linguagem outra-que-humana que habita também o funcionamento da linguagem humana: “as florestas nos permitem ver que nós pensamos como as florestas” (KOHN, 2017, p. 142).

Talvez não por acaso, um dos pontos fortes dessa sobredeterminação do signo como relação entre mundos, do pensamento e da floresta é o conceito retomado de Bateson de “dupla descrição”. Como na ressonância binocular dos dois pontos de vista que formam a profundidade da nossa visão, a capacidade de habitar mais de um ponto de vista se torna um funcionamento decisivo da vida e da linguagem (embora, repita-se, os seres não

⁹ “Será possível que muitos dos mais enigmáticos textos de Platão, incluindo a famosa analogia da percepção com a “caverna”, fossem na verdade codificações histórico-literárias cujo tema real era a vibração? (WAGNER, 2012, p. 939)

entrem em relação da mesma forma que as palavras). Essa dupla descrição nos permitiria expandir a ideia de que todo conto conta duas histórias proposta por Piglia (2004), para pensar em uma outra forma de cruzamento entre as histórias (e seus conflitos ontológicos) como propõe Tania Stolze de Lima (1996) em um artigo seminal sobre a caçada entre os Juruna. Ali, a experiência de um tempo bilinear múltiplo constituído pela co-incidência de pontos de vista heterogêneos (simplificando um pouco: para os índios os porcos são caça, mas para os porcos a caça é uma guerra) e suas duplicações se dá de tal modo que:

a caça aqui e agora — constituída como dois acontecimentos paralelos que se refletem um no outro e que compreendem, cada um, duas dimensões paralelas que se refletem uma na outra — pode ter sido sonhada por um dos caçadores. Ela é, nesse caso, um acontecimento paralelo a outro transcorrido em outro momento e lugar. Ou seja, a caça-e-seu-outro tem ela mesma seu outro, deslocado no tempo e no espaço (LIMA, 1996, p. 39).

Dupla articulação, dupla descrição, dois discursos, duas séries (HANSEN, 2000, p. 87), duas viagens, duas histórias, atravessadas por outras “histórias profundas”, por mundos que, por mais que se comuniquem, derivam de um núcleo opaco irreduzível dos seus diferentes regimes ontológicos postos em relação entre os recadeiros nos quais Viveiros de Castro inclui em “O recado da mata” o magistral des-encontro Kopenawa-Albert em *A queda do céu*. Aqui também em uma trágica festa que transforma destinadores em destinatários por onde atravessa um destino, o recado da terra é também um aviso de morte, de que a terra está morrendo, como se a terra fosse aqui também um ponto surdo que permitisse deslocar a escuta pelo ponto de vista da morte, no limiar do humano, que só o não-humano, parece poder salvar.

É também de um morro, de uma montanha, em torno do qual gira, não só fisicamente a aldeia (Watoriki, a montanha do vento¹⁰) mas cosmologicamente, uma parte importante do universo yanomami que surge das palavras de Kopenawa:

Foi Omama que criou as montanhas, como a de Watoriki. Fincou-as no chão da floresta para que a terra fique no lugar e não trema. Aconteceu assim. Uma certa manhã seu filho flechava passarinhos nas roças próximas da casa com um arco de criança. De repente, escutou um chamado ecoando na Floresta: “*Si ekeke! Si ekeke!*”. Amedrontado, pensou que o que ouvia era a voz de um ser maléfico que se gabava de esfolar os humanos, cantando para quem quisesse ouvir: “Rasgar a pele! Rasgar a pele!”. E foi correndo alertar *Omama*: “Pai! alguém está vindo, dizendo que vai nos esfolar vivos!”. Aflito, *Omama* perguntou a ele: “o que diz mesmo esse ser maléfico?”. Seu filho imitou o canto que acabara de ouvir: “*Si ekeke! Si ekeke!*”. Na verdade, era apenas o canto de um passarinho *si ekekema!* Mas *Omama*, enganado pelo que o filho dizia, ficou também com medo e exclamou: “Aaaaa! É verdade! Um ser maléfico está vindo para nos esfolar vivos!”. Ele temia o retorno de Xinarumari, o dono do algodão que outrora, esfolara um caçador que havia encontrado em seu caminho. Por isso, tomado de pânico, fugiu logo na direção do sol nascente. Além disso, para não ser seguido, cuidou de apagar suas pegadas, plantando atrás de si grandes folhas de palmeira

¹⁰ “A imponente casa dos *Watoriki t’hèri* tem uma forma de uma estrutura anular de cerca de setenta metros de diâmetro (...). A grande casa possui quatro entradas principais (pata yoka), separadas dos lares contíguos por pequenos corredores de ripas de troncos de palmeira. Essas aberturas são genericamente chamadas de ‘portas de caminho’ (periyo yoka): ‘porta de roça’ (hutu yoka), ‘porta de caça’ (rama yoka), ‘porta de convidado’ (h’ama yoka), por onde entram os visitantes de aldeias aliadas, e ‘porta de forasteiro’ (napè yoka), que leva ao posto de saúde. Outras portas bem menores (wai yoka), de uso cotidiano, permitem aos membros dos diversos grupos familiares sair de casa de modo mais discreto e privado” (2015, p. 566).

hoko si. Foram essas palmas que se transformaram, uma depois da outra, em picos rochosos espalhados por nossa terra e pela terra dos brancos, nos lugares onde faz muito frio. Omama assentou essas montanhas sobre a terra para firmá-la e para os xapiri nelas morarem. Foi assim que ele deixou nossa Floresta e aqui abandonou nossos ancestrais. Tudo isso por causa do grito de um passarinho!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 118-119).

A atualização do mito, magistralmente elaborada por escrito por Albert, mostra o papel central apontado por Lévi-Strauss do equívoco que aqui se dá entre o canto do pássaro “siekekema a”, o “papa-formiga-cantador” e a expressão verbal “si ekekai”, “rasgar a pele, esfolar”, que ora é traduzida ora não, ora nos joga ao jogo onomatopaico ora ao sentido e assim performa esse rastro não verbal de uma língua a outra, atualizando a onomatopéia, a sonoridade, o ritmo, o acionamento dos afetos, enfim, os rastros corporais que constituem a heterogeneidade da linguagem¹¹. A onomatopéia é um som alheio que estrutura essa voz impossível. Se seguirmos Clara Rowland, estamos aqui nas pegadas decisivas da formação do recado de Rosa, o lugar mesmo da morte – da fuga – que capta um hiato entre a voz humana e não-humana, como uma “legibilidade vazia” em um espaço metamórfico: Omama, a montanha, os xapiri, os corpos, os mortos, os cantos.

A terra se firma pelas montanhas como que para controlar o equívoco que provoca a presença virtual de Xinarumari. Mais, essas montanhas que marcam a fuga de Omama são também o seu rastro e sua atualização pelos xapiri que ali fazem sua morada. Elas rasgam a pele da terra e sobem como um falo. São como o inverso simétrico da casa coletiva de Watoriki na qual uma borda espessa de uma circunferência – a forma topológica de um Toro – cria um rasgo no interior, um espaço exterior no interior que torna paradoxal e reversível as posições de fora e dentro. Em “O recado do morro” encontramos esse jogo desde a descrição inicial da gruta de Maquiné como se a fala da terra se fizesse vizível pelas suas reentrâncias, as grutas onde moram Gorgulho e Catraz, como uma espécie de boca que se faz ouvido, como o espaço topológico da voz que internaliza pela escuta o exterior e reverbera o interior pela voz.

Nesse hiato do equívoco onomatopaico canto do pássaro/linguagem humana reverbera um dos mais belos textos de Bruce Albert, “A Floresta poliglota”, no qual ele tece desdobramentos riquíssimos do lugar das vozes da floresta na vida Ianomâmi, desde seu aspecto indicial para orientar a existência de frutos, o fluxo das estações ou a caça pelas vozes dos animais adjacentes ou mesmo para uma aproximação simulando a voz de um animal que se vai caçar, passando pelo canto dos pássaros que mimetizam outros pássaros e mesmo situações da aldeia como vozes de crianças ou outros ruídos, para chegar até a “árvore dos cantos” e o canto trazido pelos xapiri e que traduz os espíritos da floresta pela ação xamânica. Esses cantos no limite entre um gesto icônico simulando relações, passando por um caráter indicial (pela abdução de agências humanas e não humanas) e também pela articulação do espaço equívoco das palavras, mostram o quanto a ênfase no ícone por Kohn, como a pregnância do índice em Gell e o espaço da palavra como caça atravessada por mundos heterogêneos no acontecimento atualizado pelo xamã/sonhador em Lima são instâncias heterogêneas que se co-determinam reciprocamente em infinitos jogos de forma e fundo que definem mais amplamente a força do perspectivismo.

¹¹ Aqui a referência ao equívoco na leitura de “O famigerado” por WISNIK (2004) seria decisiva. Saber o sentido da palavra atribuída por um “moço do governo” a um jagunço coloca em evidência os mundos que se equivocam no sentido paradoxal (insigne e mal afamado) e inalcançável da busca pelo sentido.

Articulando ícones, índices e símbolos, no âmbito de relações equívocas atravessadas por muitos planos de significação, o corpo e a voz atuam em um espaço topológico entre o fora e o dentro, morro/gruta, montanha/clareira, tocando “o trânsito da linguagem e o que com ela faz limite e lhe é exterior”, ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem, diria Rowland (2015, p. 110); um íntimo exterior, diria Lacan. E essa relação não está dada em uma ontologia fixa linguagem/contexto, linguagem/corpo, mas *a própria configuração desse limiar se tornou a questão*. Essa variação ontológica de mundos, da voz, da linguagem, da escrita produz arranjos singulares – por isso as variações que relacionam continuamente esses contextos e essas diferentes ontologias como vemos em “O recado do Morro” e *A Queda do Céu* e, claro, na relação que propomos aqui entre eles.

Seria importante apontar, ainda que brevemente, a relação entre o modo de existência da linguagem na dinâmica dos recadeiros e um outro modo de existência muito específico e infinitamente complexo e múltiplo, os xapiri. Para não entrar na especificidade de sua existência como imagem, utupê, isto é, como modo paradoxalmente interno do que existe, como “condição daquilo de que são imagem” (para Viveiros de Castro, 2006) ou “o aspecto interno (mas não mental) invisível e indicial de algo” (para Cesarino, 2014), gostaria de reforçar o que diz Albert sobre a importância dessa relação com a canção como no recado, pois os xapiri trazem cantos, são o devir imagem do som, espaço transformacional da imagem do canto-palavra¹². Eles são como aquele espaço interno-externo que efetuam o modo de ser da causa não-visível dos mais diversos “seres, entidades e objetos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 622) como algo que ecoa o objeto a¹³, objeto causa do desejo de Lacan, mas em um outro regime de acoplagem entre os corpos e modo de ser dos seres e suas “imagens” que ressignifica e alimenta a atenção aos modos de existência em que se dá o fluxo dos Recados do Morro e que a própria noção de recado ajuda a performar, como proposto por Viveiros de Castro. Interessante notar, ainda, que os *xapiri* vivem nas montanhas e que os xamãs, depois que os fazem descer, viram os “pais” e depois eles vão morar, não mais nas montanhas, mas no peito do céu. Os xapiri são índices da imagem do próprio fluxo, os recadeiros dos modos de existência dos próprios recados¹⁴.

Na relação com os xapiri, talvez pudéssemos pensar como transformamos as peles de palavra da escrita em ritmo, em canto e em imagem; essa enigmática voz e imagem

¹² Também aqui um espaço transformacional de nossa futura música do ritual antropofágico descrito por Viveiros de Castro (1986).

¹³ “Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como que condição daquilo de que são imagens” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, apud CESARINO, 2014).

¹⁴ Seria possível dizer que tanto na literatura de Rosa quanto na heterobiografia de Kopenawa há aquela estrutura mais latente do devir-voz do ritual antropofágico – nossa futura música – seja pela parábase do surgimento de uma canção no Recado que se faz cenografia, história e estrela, mas que não é efetivamente cantada pelo poema-conto-romance de Rosa, seja pela transformação em canto, o devir-imagem do som, diria Albert, pois o som canto dos xapiripé, tornados espíritos auxiliaries, vem primeiro, imagem do canto-palavra com que os rituais xamânicos agenciam os xapiri, esses intraduzíveis modos de imagens interiores-exteriores, excorporadas, espectros de ancestrais humanimais e de todas as coisas, seres imagens corpusculares puro fluxo de afetos, irredutíveis à escrita.

tão singular da leitura. Trata-se, assim, de formular a hipótese de uma leitura animista em um sentido muito específico desde que atenta à irreducibilidade das ontologias postas em relação, isto é, à natureza ontológica da própria relação, da própria comparação. Isto porque essas ontologias são sobredeterminadas em diversos níveis de relação, elas coincidem e se co-determinam reciprocamente e de maneiras diferentes: simétricas, como equivalência da sua potência de mútua determinação; e assimétricas, como um vice-versa que implica em modos particulares de significação de uma pela outra: o “*eu é um outro*” não do mesmo modo que “*o outro é um eu*” como poderíamos formular a partir de Albert. Sem a superação teleológica ou um ponto de vista privilegiado, mas um modo de colocar em relação pontos de vista heterogêneos e regimes ontológicos radicalmente distintos.

TINHA UM MORRO, UMA MONTANHA E UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO

“Only the mountain has lived long enough
to listen objectively to the howl of a wolf”.
(Aldo Leopold, 1949, p.129)

Para dar um último passo na nossa *démarche*, permitam-me uma longa e elucidativa citação de Patrice Maniglier em “A embaixada dos signos – ensaio de metafísica diplomática”:

Uma rocha que está lá, na beira de um caminho da floresta. Sua presença não deve ser entendida como um fato maciço, um dado seco, com contornos acentuados, que seria inteiramente consumido em uma declaração sem comentário: “tinha uma pedra”. Se a pedra está lá, é porque persiste no tempo: vem do passado, e dizer que existe é o mesmo que dizer que ela persiste na existência, que ela se mantém lá. O presente da pedra é qualquer coisa suspensa à sua maneira, qualquer coisa de inacabado para usar o adjetivo de Souriau. Ela também é algo por fazer: sua presença não é garantida, ela tem de estar presente assim como a obra de arte precisa ser criada. No entanto, não podemos entender esse fenômeno (que consiste em pensar o atual em relação ao virtual) aderindo a um único plano, como se o ser sendo feito se contentasse em encarnar gradualmente em uma realidade *pronta* que, por assim dizer, submetesse passivamente a sua ação. Na verdade, a constatação mais simples da existência de uma coisa é dividida em duas: o tempo que a envia e o tempo que a recebe. A pedra presente aqui, agora, na minha frente, vem de outro lugar (de um não-aqui), de um outro tempo (de um não-agora) e de um não-eu - de modo que nos deparamos com a definição de Greimas da esquizo enunciativa (MANIGLIER, 2017, p.15).

A partir dessa citação, talvez não seja mera coincidência que a epígrafe de “O recado da mata” de Viveiros de Castro seja composta por versos de “A máquina do mundo” de Drummond, poema ao qual Wisnik dedicará um livro inteiro: *Maquinação do mundo* (2018). É que seja uma pedra no caminho ou uma máquina entreaberta na montanha, o poema em Drummond aponta para a complexidade de tempos, lugares e sujeitos que advêm de qualquer experiência e de qualquer existência, posto que o mundo, mesmo uma pedra, se enuncia a todo instante e não apenas nos fatos maravilhosos e nas explicações monumentais. Por isso o palmilhar e as mãos pensas do poema atentas muito mais às reverberações táteis que vêm da montanha, sua voz, do que aos conteúdos extraordinários que ela diz. É o deslocamento que ela opera no modo de funcionamento

da linguagem e do nosso modo de estar no mundo (e do mundo que daí emerge) que importa. A máquina do mundo, o aleph de Drummond, como o de Rosa lembrado por Wisnik, é essa opacidade do mundo que, no entanto, por uma dilatação da ressonância entre as cenas enunciativas de sua própria constituição, fala. A dificuldade toda reside no fato de que, ao se afirmar a linguagem *como* o mundo e vice-versa, não se está a afirmar, como vimos, que a linguagem e o mundo sejam a mesma coisa ou que se determinem da mesma maneira: ao contrário, o mundo está na linguagem de uma maneira diferente da qual a linguagem está no mundo.

Como afirma Maniglier, sustentar que o “ser se diz” não é sustentar que ele é apenas aquilo que é dito. É recusar a disjunção que coloca, de um lado, um ser mudo, absolutamente retraído e indiferente, e por outro, um sujeito falante, que nunca deixa de projetar os significados em um mundo morto. “O fantasma do Ser silencioso é o fantasma modernista por excelência, aquele que o existencialismo só popularizará e levará ao extremo, jogando para o lado do sujeito toda a imensa responsabilidade do sentido. Como se o significado fosse necessariamente um efeito subjetivo! Como se não fosse o efeito de um jogo de sinais que nos atravessa e nos constitui! Seria necessário, então, reavivar uma idéia muito antiga, aquela que quer que o ser fale, que haja uma espécie de prosa do mundo?” (2017, p. 24).

Tocamos aqui nas ontografias do sentido que nos levam a entender os diferentes modos de existência do mundo e da linguagem e da relação entre eles como vemos no *Sertão* de Rosa e na *Floresta* de Kopenawa em que se revelam como uma síntese disjuntiva entre linguagem e mundo. Como mostra Leonardo Vieira de Almeida em “Natureza e artifício: a voz peregrina em O Recado do morro” (2006) isso se torna possível por uma desconstrução das noções de dado e construído, e acrescentaríamos nós, de natureza e linguagem (cultura), na qual se evidenciam os artifícios da natureza e a natureza dos artifícios como vetor equívoco decisivo em Rosa. Para Almeida, também os seres de linguagem possuem uma vida enigmática e é pela morte dos signos, como propõe Blanchot, despídos de seus antigos contextos e reorganizados pelo jogo do falso, que o espaço literário se constrói. Nesse fluxo de sobredeterminações para além de natureza e linguagem e suas infinitas acoplagens, entra em jogo os mecanismos da construção literária (cf. HANSEN, 2000) e sua tradição ocidental, como também o próprio gesto objetificador naturalista. O interessante aqui é que entramos em um espaço enunciativo atravessado por diferentes dinâmicas metafísicas (e, portanto, ontológicas) que destituem seu caráter redutor e “mono-ontológico”, fazendo-o operar em um campo diplomático de negociações contínuas que advém de seus encontros pragmáticos, como propõe Mauro Almeida (2013).

Ao inverterem o jogo do sentido e jogarem com a sua reversibilidade assimétrica no limite da irreversibilidade, Rosa e Drummond, como Kopenawa e Albert, propõem uma outra história para o Brasil e para a literatura brasileira que não seja a superação da natureza, da vida, das coisas, em nome de uma modernidade que desde Cláudio Manoel da Costa via as montanhas como um empecilho à grande empreitada colonizadora do latifúndio escravocrata continuada hoje pelo agronegócio (c.f. ALCIDES, 2003). O Pico do Cauê em Drummond, a educação pela pedra em Cabral, como o Morro do Castelo no *Esau e Jacó* de Machado de Assis carregam os traços do mundo como resistência crítica

à constante relação de exploração da terra e à subsunção do mundo à lógica da mercadoria¹⁵. Se “O gigante de pedra” não acordar para fazer falar o mundo como propõe Gonçalves Dias em poema homônimo, talvez o céu venha mesmo a cair sobre nossas cabeças, talvez mais literalmente do que gostaríamos.

Mas há um dado um tanto evidente e quase imperceptível por também ter sempre “estado oculto quando terá sido o óbvio”. É que no campo de reverberações, ressonâncias e relações que os recadeiros ouvem, existir é falar por outros meios porque a linguagem como os regimes de imaginação têm também a sua “vida enigmática” para falar ainda com Maniglier (2006), são também modos de existência.

Ora, o que vemos aqui é que existe mais de um modo de habitar a linguagem, como existe mais de um modo de habitar o nosso planeta, o que entendemos e o que fazemos com ele, ou melhor, o que ele faz conosco: são os índios que pertencem à terra e não o contrário. Como os índios peruanos se referindo a Huantura: “esse lugar não é de onde venho, mas quem eu sou” (cf. CADENA, 2010, p.354). A questão que se coloca é como habitar a terra atravessada por esses diferentes mundos, como conviver com diferentes modos de habitar a linguagem, diferentes regimes de imaginação, enfim, diferentes modos de existir daquilo que chamamos natureza ou, melhor seria dizer, naturezas.

Entramos aqui em plena ecologia, oikos-logos, a “casa da palavra” diria Caetano Veloso em “A terceira margem do rio” ou “a fala dos seres” como propõe Latour (2004). Mais do que isso, aqui a oiko-logia se desdobra, como vimos, em uma eco-logia, em diferentes modos de habitar a onto-logia: uma política entre diferentes formas de vida (aí incluída a linguagem), diferentes modos de existência humanos, não humanos e as relações entre eles. E para darmos um último passo, vale lembrar que mesmo no campo jurídico há a possibilidade de que pensemos os coletivos nos quais vivemos como respondendo a esses mundos heterogêneos aos quais correspondem normatividades heterogêneas ou, de forma mais ampla, regimes normativos heterogêneos: essa ontologia plana entre mundo e linguagem que atravessa a multiplicidade ontológica do fluxo de recados por agenciamentos maquínicos e enunciativos, humanos e não humanos, longe de um mero plano teórico, está na base da possibilidade de intervenção no âmbito da revolução que se processa no chamado “novo constitucionalismo latino-americano” que transforma significativamente o que entendemos por sujeito de direito ou pela unicidade do estado¹⁶.

¹⁵ Como lembra Sérgio Alcides, os penhascos, sob o signo de saturno, comumente apresentado em sua iconografia como um deus dacaído em retiro, a meditar sobre a viadade do mundo, desenhavam-se por um viés melancólico que se opunha à visão naturalista que os via como asperezas na superfície da terra (enfim, um empecilho à empreitada do agrobusiness colonial). Retomando Starobinski ele lembra que apenas em meados do século XVIII as montanhas começaram a perder a aura de mistério que costumavam inspirar temor e veneração aos viandantes para ser vista como alguém como Buffon dentro da lógica da empreitada colonizadora: “devassado a terra, abatido as florestas, desviados os rios e detido as águas, essa mesma terra tornar-se-á a mais fecunda, a mais sã, a mais rica de todas” (In: 2003, p.177).

¹⁶ Trata-se, como propõe Zelma Tolentino e Liziane Oliveira (2015) de um constitucionalismo plurinacional, assentado nos ideais da Declaração das Nações Unidas sobre os indígenas, a qual propõe a “refundação do Estado”, com reconhecimento explícito das raízes milenares dos povos e discussão do fim do colonialismo (BALDI, 2011). Sobressai da concepção do novo constitucionalismo latino-americano a atitude de promover a ressignificação de conceitos como legitimidade e participação popular - direitos fundamentais da população, “[...] de modo a incorporar as reivindicações das parcelas historicamente

Nesse passo, para sermos breves e irmos ao cerne da questão¹⁷, veja-se como se encontra inserta no Capítulo Sétimo da Constituição Equatoriana (artigo 71 e 72ss), de forma expressa, os direitos da(s) “natureza(s)”:

Art. 71. A natureza ou Pacha Mama, onde a vida é reproduzida e realizada, tem o direito de ter sua existência plenamente respeitada e a manutenção e regeneração de seus ciclos de vida, estrutura, funções e processos evolutivos. [...] Art. 72. A natureza tem direito à restauração. Essa restauração será independente da obrigação do Estado e das pessoas físicas ou jurídicas de indenizar indivíduos e grupos que dependem dos sistemas naturais afetados (EQUADOR, 2008).

Aqui vemos não apenas o reconhecimento da natureza como sujeito de direito e, portanto, como lugar de enunciação e de proteção jurídica, mas também um reconhecimento de uma internalização da diferença dos modos de se relacionar com isso que chamamos natureza, *natureza ou Pacha Mama* são diferentes modos de existência, diferentes formas de conhecimento e de regimes de relação com o mundo que asseguram não só um conflito ontológico constitucionalmente construído dos diferentes modos de relação com aquilo que nós chamamos natureza, mas também uma aceitação constitucional de formas diferentes de configuração de direitos de propriedade e de família, chegando mesmo a um reconhecimento de uma relativa autonomia jurisdicional atinente à cada comunidade étnica.

A ideia da constituição de Estados Plurinacionais em que diferentes povos, diferentes modos de vida e de relação com a vida se co-determinam reciprocamente em regimes normativos heterogêneos, produzindo novos sujeitos de direito (a natureza), como também novas esferas de regulação (os modos de vida indígena, mas também poderíamos pensar a especificidade de grupos como aqueles propostos pelos movimentos feminista, negro ou LGBTQAI+). Diferentes naturezas, diferentes regimes de normatividade, *contra toda tentativa de naturalização da política, uma politização da natureza* (LATOURET, 2004).

Essa transformação jurídica abre um espaço pragmático para aquilo que Marisol de la Cadena vem insistindo há tempos: a ideia de um **“pluriverso como mundos sócionaturais heterogêneos parcialmente conectados negociando politicamente seus dissensos ontológicos”** (2010, p. 360). Não se trata de uma controvérsia entre duas culturas ou entre um progresso universal e um saber local, mas de seres não-humanos ou outros-que-humanos, que emergem como *um conflito entre mundos*, demandando um

excluídas do processo decisório, notadamente a população indígena” (ALVES, 2012, p. 141). O novo constitucionalismo latino-americano se revela como um “constitucionalismo transformador”, com novos parâmetros andinos, em oposição aos parâmetros “eurocentrados do constitucionalismo”. Entre outros, cumpre destacar os novos parâmetros que se constroem a partir do indígena como protagonista e do papel diferenciado da justiça indígena, por sua autonomia, sujeita apenas ao Tribunal Constitucional e a um novo léxico na cosmovisão indígena, reconhecendo os direitos da natureza, da Pacha Mama.

¹⁷ As autoras retomam mesmo um jurista como Herman Benjamim (2011) para afirmar que “saímos de uma situação insustentável, onde os elementos do meio ambiente eram coisas e só coisas, vistas isoladamente e condenadas, irrestritamente, à apropriação privada, para uma outra, em melhor sintonia com o pensamento contemporâneo e o estado do conhecimento científico, baseada na valorização não apenas dos fragmentos ou elementos da natureza, mas do *todo* e de suas *relações* recíprocas” (apud OLIVEIRA, 2015, p. 322).

ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e *A queda do céu* de Kopenawa e Albert. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 19-39, jan./jun. 2020.

simétrico desacordo. Referindo-as a Ausengate, diz de la Cadena (2010): o que para nós são montanhas, para eles são seres.

Na esteira de Rancière o que acontece aqui é uma mudança na própria cena de enunciação em que dois mundos colocam em xeque o próprio fundo comum da cena, isto é, colocam em xeque a constituição mesma do mundo comum, “sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados” (2006, p. 374), ou mais, sobre os próprios modos de existência daquilo que está em questão.

O dissenso, equivocando esses mundos, no entanto, não cria uma síntese, um terceiro termo, uma mistura, uma hibridização, mas uma implicação recíproca entre esses mundos que são mais do que um e menos do que dois. Trata-se de uma conexão parcial, concepção que de la Cadena retoma de Marilyn Strathern e que se refere a uma relação compondo algo que não é “nem singular, nem plural, nem um nem muitos, um circuito de conexões mais que uma junção de partes” (2010, p. 347)¹⁸.

Não se trata, portanto, de uma reatualização da tópica dos exilados em sua própria terra, nem de fantasias fusionais, nem de reduzir o outro ao mesmo ou o mesmo ao outro, mas de uma politização dos conflitos ontológicos da relação com isso que chamamos terra. Tinha a terra no meio do caminho, o não-humano no meio do humano. E é dela que vem uma nova canção, não mais uma canção do exílio, mas aquela que resulta dos fluxos de recados vindos do Morro atravessados por outros modos de existência e pelos corpos dos recadeiros até chegar à canção de Laudelim, como também na canção de Kopenawa vinda dos fluxos de recados vindos de Watoriki atravessados pelos xapiri: essa *futura música* para quem a terra e a linguagem co-habitam, alimentam outros modos de relação com o mundo e outros modos de pensar os regimes jurídicos e as políticas da(s) natureza(s).

E mais uma vez ressoam as viagens dos recadeiros que transformam o destinatário em destinador por onde passa um destino, ouvir aqui é contar, existir é falar. E aqui o destino é o do próprio planeta e de algo que talvez ainda possamos chamar de nossa espécie.

Talvez nada impressione tanto no livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert quanto o sentido trágico do encontro e, ao mesmo tempo, a força de transformação para sobreviver, inter-viver, viver através, ser atravessado de *travessias* como em Rosa. Não há alteridade sem alteração, sem invenção e composição de mundos.

Como lemos no próprio Drummond em “O relógio do rosário”, poema que vem após a “A máquina do mundo” em seu *Claro Enigma*:

Nada é de natureza assim tão casta
Que não macule ou perca sua essência
No contato furioso da existência

¹⁸ “Uma conexão parcial não cria uma entidade singular, a entidade que resulta é mais do que uma e menos do que duas” (STRATHERN, 2010)

Enfim, nessas reviravoltas trágicas de enredos, o encontro forçado se torna um encontro faltoso (como diria Lacan), um encontro pragmático, equívoco, de confrontação dos mundos que se atravessam em temporalidades heterogêneas. O gesto de Kopenawa aponta para um limite que diz respeito à própria possibilidade de vida não apenas na terra, mas da terra. O recado é o avesso do sentido do “descobrimento”, do que é ser proprietário. Não apenas uma “função social e ambiental” da propriedade como propõe mesmo a mais antenada doutrina jurídica no Brasil, mas um pertencer à terra: o diferir do humano, a virtualidade de suas variações, na dobra do humano e do não humano, onde de fato o dissenso e a luta se travam.

O solo comum se torna a transformação do destino trágico em um equívoco entre mundos como estrutura do fluxo de recados via Wisnik/Viveiros (que é também uma teoria da linguagem como variações heterogêneas e diferentes regimes de materialidade e, ainda, uma teoria da própria leitura como variação de contextos): todo nosso percurso se deu a partir do rasgo que um livro como *A queda do céu* opera no que entendemos por literatura brasileira: não se trata mais de dar voz aos índios, mas de produzir pontos surdos na nossa própria voz que nos torne capazes de ouvir a complexa rede de recados como fazem Kopenawa/Albert/Rosa nessa encruzilhada de mundos. Ou como diz o Vaqueiro Mariano: “A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. [...] Isso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir”. E, acrescentaríamos, habitar os modos de resistência do que existe.

E neste ponto a grandiosidade do gesto de Kopenawa possui um alcance insuspeitado: é que esse canto/discurso não fala apenas dos (e para os) Yanomami, mas para o planeta e para toda gente. Como percebeu o grande Lévi-Strauss, com quem terminamos pelo avesso nossa viagem: “Essa solidariedade de origem se transforma, de modo comovente, em uma solidariedade de destino, na boca das vítimas mais recentes da conquista, cujo extermínio prossegue, neste exato momento, diante de nós. O xamã Ianomâmi – cujo testemunho pode ser lido adiante – não dissocia a sina do seu povo da do restante da humanidade” (apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 5).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEM, Giorgio. *O uso dos corpos. Homo Sacer IV*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ALBERT, Bruce. “La forêt polyglotte”. In: B. Krause. *Le grand orchestre des animaux* (pp. 91-99). Paris: Fondation Cartier, 2016.
- ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. “Caipora e outros conflitos ontológicos”. *R@u* Vol.5, No1, pp 7-28, 2013.
- ALMEIDA, Leonardo Vieira de. Natureza e artifício: a voz peregrina em “O recado do morro”. In: *Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande sertão: veredas & Corpo de Baile*. 2006, p. 315-34.
- ALVES, Marina Vitória. Neoconstitucionalismo e novo constitucionalismo latino-americano: características e distinções. *Revista SJRJ*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 34, p. 133-145, ago. 2012. p. 141.
- BALDI, César Augusto. “Novo constitucionalismo latino-americano”. *Jornal Estado de Direito*. 32, 2011.
- ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e *A queda do céu* de Kopenawa e Albert. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 19-39, jan./jun. 2020.

- BARBIERI, Marcello. "On the origin of language. A bridge between biolinguistics and biosemiotics". *Biosemiotics*, 2010, p. 201–223.
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. St Albans: Paladin, 1973.
- BENJAMIN, Antônio Herman. "A natureza no Direito brasileiro: coisa, sujeito ou nada disso". *Revista do PPGD da UFC*. Curitiba: v. 31, n.1, jan.jun., 2011, p. 79-92.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CADENA, Marisol de la. Indigenous cosmopolitics in the Andes. *Cultural Anthropology*, Vol. 25, Issue 2, pp. 334–370, 2010.
- CESARINO, Pedro N. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CESARINO, Pedro N. "A voz falível: ensaio sobre as formações ameríndias de mundos". *Revista Literatura e Sociedade*, no.19, 2014, pp.76-99.
- CESARINO, Pedro N. "Conflitos ontológicos e especulações xamanísticas em *La chute du ciel*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert". *Sala Preta*, v. 15, n. 1, p. 205-212, 2014b.
- CESARINO, Pedro N. *Quando a terra deixou de falar*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- CHAKRABARTY, Dipesh. "O clima da história: quatro teses". *Sopro*, n. 91, p. 4-22, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs*. Vol.2. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DESCOLA, Philippe. *Par delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006.
- DOLAR, Mladen. "O objeto voz" (tradução de Clóvis Salgado Gontijo Oliveira). *Prometeus*, 5, número 10, 2012, p. 167-192.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *O ó. A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- KOHN, Eduardo. *Comment pensent les forêts*. Bruxelles: Zones sensibles, 2017.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- KRAUSS, Luiz. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LATOURET, Bruno. *Face à Gaia*. Paris: La Découverte, 2015.
- LATOURET, Bruno. *Políticas da natureza. Como fazer ciência na democracia*. Trad. de Carlos Aurél Mota de Souza. Bauru: Edusc, 2004.
- LEOPOLD, Aldo. *A sand county Almanac and Sketches here and there*. New York: Oxford University Press, 1949.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. "Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia". *Revista O Eixo e a roda*, Belo Horizonte, vol. 21, no.2, 2012, pp.179-202.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na Literatura Brasileira. *Revista Literatura e Sociedade*, no.19, 2014, pp. 131-148.
- LIMA, Luiz Costa. *O Estruturalismo de Lévi-Strauss*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- LIMA, Luiz Costa. "Retrospecto de uma fresta. O que devo ao estruturalismo". *Revista USP*, no, 81, 2009, pp. 30-40.
- LIMA, Tânia Stolze. "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi". *Revista MANA* 2, 2, pp. 21-47, 1996.
- LUCAS, Fábio Roberto. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.
- MALABOU, Katherine. "The Brain of History, or, The Mentality of the Anthropocene". *South Atlantic Quarterly* 116, 1, pp. 39-53, 2017.
- MANIGLIER, Patrice. «Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud ». *Savoirs et clinique, Transferts littéraires*, n° 6, Erès, Ramonville Saint-Agne, octobre 2005, pp.149-160.
- MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes*. Paris: Léo Scheer, 2006.
- MANIGLIER, Patrice. L'ambassade des signes. Essay de métaphysique diplomatique. *Revue Actes Sémiotique*, 120, 2017. Acesso em 13 de junho de 2019.
- ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em "O recado do morro" de Guimarães Rosa e *A queda do céu* de Kopenawa e Albert. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 19-39, jan./jun. 2020.

- MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MELO, Érico Coelho de. *Rumo a rumo de lá*. Tese de doutorado apresentada no DLCV/USP. 2011.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- OLIVEIRA, Liziane; TOLENTINO, Zelma. Pachamama e o direito à vida: uma reflexão na perspectiva do novo constitucionalismo latino-americano. *Veredas do Direito*, Belo Horizonte, v.12, n.23, p.313-335, Janeiro/Junho de 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINHEIRO, Jamile. *Peles de papel: caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias*. Tese defendida no DLM/USP. 2017.
- POLAR, Cornejo. *O Condor voa*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PORGE, Erik. *Voz de Eco*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- PRADO JÚNIOR, Bento. *Alguns ensaios*. São Paulo: Max Limonade, 1985.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *La mésentente*. Paris: Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. “O dissenso”. In: *A Crise da razão*. Novaes, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROWLAND, Clara. Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. *Revista Literatura e sociedade*, no. 20, 2015, pp.107-114.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da Floresta – Textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SAHLINS, Marshall. “On the ontological scheme of *Beyond nature and culture*”. *Hau*. Vol. 4, no.1, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysique Cannibale. Lignes d’anthropologie post-structurale*. Paris: Puf, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O recado da mata”. In: *A Queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; CAUX, Camila de; HEURICH, Guilherme O.. *Araweté: um povo tupi na Amazônia*. São Paulo: Sesc, 2017.
- WAGNER, Roy. Automodelagem: o lugar da invenção. *Revista de Antropologia* 54, 2012.
- WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WISNIK, José Miguel. “Recados”. Coluna publicada no jornal *O Globo* no dia 25 de outubro de 2014.
- WISNIK, José Miguel. Viagem do recado. S.d., arquivo cedido pelo autor.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ZULAR, Roberto. “Luto, Antropofagia e a Comunidade como dissenso”. In: PENNA, João Camillo; DIAS, Ângela. (Org.). *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- ZULAR, Roberto. Ficção como variação de contexto. In: *Ficcionalidade. Uma prática cultural e seus contextos*. Helmut Galle, Juliana Perez & Valeria Pereira (org.), 377-398. São Paulo: FFLCH-USP/Fapesp, 2018.
- ZULAR, Roberto. “Complexo Oral Canibal”. *Eutomia*, vol.1, no.25, 2019.
- WULF, Andreia. *A invenção da natureza*. A vida e as descobertas de Alexandre von Humboldt. São Paulo: Crítica, 2016.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202041-67>

A METAMORFOLOGIA DE *MACUNAÍMA*: NOTAS INICIAIS* TOWARDS A METAMORPHOLOGY OF *MACUNAÍMA*

Alexandre Nodari**

Resumo: O artigo busca esboçar novos caminhos de leitura de *Macunaíma*, demonstrando como a rapsódia está sobredeterminada por (ao menos) dois regimes de enunciação e imaginação (e corolariamente dois regimes criativos e temporais): o “ocidental” e o “ameríndio”. Adiantando uma série de questões da etnologia americanista contemporânea, a narrativa, enquanto sintoma da procura impossível pelo Brasil, operaria constantes transposições e equívocos entre um regime e outro, tendo como resultado um caráter (formalmente) metamórfico, irreduzível a uma (única) morfologia.

Palavras-chave: Sobredeterminação. Equívocação. Transposição enunciativa. *Macunaíma*

Abstract: Through a demonstration of how *Macunaíma* is overdetermined by (at least) two enunciation and imagination regimes (western and amerindian), this paper aims to present new reading paths for Mario de Andrade's rhapsody. Anticipating a series of issues debated in contemporary ethnology, *Macunaíma*, as a symptom of the impossible search for Brazil, would therefore operate constant transpositions and equivocations between one regime and another, resulting in a (formally) metamorphic disposition (or character), irreducible to a (single) morphology.

Keywords: Overdetermination. Equivocation. Enunciative transposition. *Macunaíma*

Recebido em 08/04/2020. Aprovado em 28/04/2020

AO MESTRE RAUL ANTELO

Macunaíma (...) é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar de ele ser puro divertimento (foi escrito em férias e como férias) (...). É aliás de todas as minhas obras a mais sarapantadora. Francamente até me assusta. Sou um sujeito no geral perfeitamente consciente dos atos que pratico. Palavra de honra que tem erros de ação que faço conscientemente, porque me convenço que eles carecem de existir. Sei sempre publicando um livro o que se vai dar com ele e de fato dá certo. No geral alcanço o que quero. Só não alcancei com *Amar, Verbo Intransitivo*. Pois diante de *Macunaíma*, estou absolutamente incapaz de julgar qualquer coisa. Às vezes tenho a impressão de que é a única obra de arte, de deveras artística, isto é, desinteressada que fiz na minha vida (Carta de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima, de 19 de maio de 1928 (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 116-7)).

* Versões orais desse texto foram apresentadas no *Colóquio transposições: travessias em/entre artes verbais*, realizado na UFPR, em Curitiba, entre 4 e 7 de novembro de 2019, e no *Seminário Metamorfoses de Macunaíma*, em Campinas, na UNICAMP, no dia 13 de novembro de 2019.

** Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná; colaborador dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Filosofia da mesma instituição. Editor da revista *Letras* e coordenador do SPECIES - Núcleo de antropologia especulativa (<http://speciesnae.wordpress.com/>). E-mail: alexandre.nodari@gmail.com.

1. “MANIA ETNOGRÁFICA”: MACUNAÍMA E A ETNOLOGIA AMERICANISTA CONTEMPORÂNEA

Os desdobramentos da etnologia americanista nos últimos cinquenta anos, aliados aos esforços de visualizar e visibilizar, entre a cidade e o sertão, as “literaturas da floresta” (SÁ, 2012), além, evidente e principalmente, dos movimentos e da arte indígenas, estão possibilitando uma ampla revisão da nossa história literária, especialmente *Macunaíma*, o que torna a rapsódia ainda mais atual, e abre todo um terreno no qual muito ainda resta a ser descoberto. Pense-se, por exemplo, em como a “relação afroindígena”, presente desde a abertura da saga do *índio negro*¹ até o seu fim (lembre-se da importância de Rei Nagô, ou do capítulo sobre “Macumba”, entre tantos outros elementos) poderia ser repensada, como a etnologia contemporânea tem feito, *contra* “os clichês dominantes da miscigenação, da mestiçagem ou do sincretismo” (GOLDMAN, 2015, p. 653²). Ou ainda, para ficar numa tópica aparentada, em como os diferentes modos de virar branco, que transparecem na distinção entre as transformações de Macunaíma e seus irmãos quando rumam a São Paulo³, poderiam ser encaradas não SOB a ótica da fusão, do “acultramento” ou da mestiçagem, mas a partir das próprias maneiras indígenas de conceber e praticar os múltiplos agenciamentos que formam um contínuo tendencialmente infinito que vai do nativo ao inimigo (branco)⁴. De modo semelhante, se poderia ler a obra como um modo especulativo de “antropologia reversa” (WAGNER, 2010), ou “simétrica” (LATOURE, 1994), consubstanciado mais claramente na magnífica “Carta pras Icamiabas”, verdadeiro exercício de “equivocação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). Isso para não falar do caráter dêitico da humanidade na rapsódia, visível

¹ Como lembra Eduardo Sterzi (2017, p. 222), Tapanhuma, o nome do povo do anti-herói, é “uma designação equívoca”, que “remete simultaneamente ao nome dado pelos Tupi aos negros escravizados e ao nome de uma etnia indígena – porém, do Mato Grosso, muito longe do rio Uraricoera em cujas margens Macunaíma teria nascido”.

² Cf. também Goldman, 2014. Em ambos os artigos, Goldman fornece uma extensa lista de trabalhos em torno da dita relação.

³ Trata-se do episódio contido no Cap. V, Piaimã, em que o trio toma banho na “agua encantada” de uma “cova cheia d’água”, que, na verdade, “era marca do pezão de Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira” (Cap. V, Piaimã). Macunaíma torna-se “branco loiro de olhos azuizinhos”, Jiguê, “da cor do bronze novo”, e Maanape continua negro, porém com “as palmas das mãos e dos pés (...) vermelhas”: “E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus (ANDRADE, 2017, p. 46). Não devemos conferir, ao ler a passagem, um peso excessivo ao aspecto fenotípico, vendo-a sob a ótica racista, do embranquecimento, etc., afinal estamos lidando com Mário e não com Lobato. Tampouco se trata, sem mais, do *topos* da três raças, mas de um elaborado jogo de dobras com esse lugar-comum, pois os três irmãos continuam, apesar de tudo, *índios*. O acento deve ser dado à perspectiva (cf. abaixo) que os corpos, enquanto conjunto de afecções, implicam, e não aos corpos em si (“biologicamente” falando). Ademais, não se deve perder de vista que Mário aqui joga com as equivocações em torno da figura de Sumé, demiurgo de certa mitologia tupi do tempo da Conquista, caracterizado como branco (provavelmente num efeito de retroação típica do pensamento mítico; cf. abaixo), e que os jesuítas associaram (ou tentaram associar, num esforço catequista) a São Tomé. Ou seja, na passagem, Mário está se referindo, também, à tentativa de embranquecimento *cultural* forçado pela catequese (religiosa e laica), bem como às divisões entre índios supostamente afeitos a essa (os mansos) e aqueles a ela resistentes (brabos). Trata-se de um tema também elaborado por Oswald no *Manifesto*. Cf. AMARAL; NODARI, 2018.

⁴ Cf., entre muitos outros, VILAÇA, 2000 e 2002 e KELLY, 2016.

na predileção de Mário pelo uso, em detrimento de “humano” ou “homem”, de “gente”, para marcar a condição originária de sujeito DE (potencialmente) todos os habitantes do cosmos: *isso* – Timbó, Carrapato, ferida do nariz de formiga – “já foi gente que nem nós” é uma espécie de fórmula que, com variantes, atravessa a obra. E é porque tudo já foi gente, ou está deixando de ser gente (*Macunaíma* é composto de uma série de mitos etiológicos), incluindo aí o próprio herói, que a humanidade (a posição de sujeito) não é substantiva, mas perspectiva, variável, pronominal: antroponominalismo, é *gente* quem diz (ou se inclui quando se diz) *a gente*⁵. Daí a série de equívocos ou variações do que aparece como humano, seja os gerados pela ação xamânica (o “encontro sobrenatural na mata”⁶ invertido, em que *Macunaíma* mata a própria mãe, que lhe aparece na forma de veado, devido a um encanto-praga rogado por ele mesmo), seja os decorrentes do encontro de mundos (o indígena e o branco), produzindo o que Tiago Guilherme Pinheiro caracterizou como uma paralaxe: Venceslau Pietro Petra é, por outro ângulo ou perspectiva, ou então, ao mesmo (ou em outro) tempo (como veremos), também o gigante comedor de gente Piaimã. Ou seja, tudo isso parece fazer de *Macunaíma* uma espécie de ensaio especulativo que contém *in nuce* preocupações das mais contemporâneas para a etnologia americanista, embora não devamos só pensar como Mário *adianta intuitivamente* questões da antropologia, mas *como* ele coloca, à época e ainda hoje, questões *para a* antropologia, e de *por que* essas questões quase nunca vieram à tona nas leituras da rapsódia, dada certa cegueira mútua de antropólogos e críticos literários. Pois em jogo está não apenas a *morfologia de Macunaíma*, para jogar com a famosa e importantíssima obra de Haroldo de Campos (1973), mas também a *metamorfologia de Macunaíma* (da qual o presente texto constitui apenas um tateamento inicial e parcial), afinal, na obra, é “o transformismo que comanda” (ANTELO, 1988, p. 255). E é a própria forma da grande narrativa da busca do Graal que vai se metamorfoseando por/em outra forma narrativa, sobreposta a ela, a série de mitos etiológicos (etiologias das pequenas mais que das grandes coisas), que vai degradingando ou desviando lateralmente a série maior da perda, busca e reconquista da Muiraquitã, a ponto de ela deixar de ser o *fim* (em todos os sentidos) da narrativa (assim como não é sua *origem*): diversas estórias parecem escapular ao que Haroldo chama de “grande sintagma” de *Macunaíma*⁷. Assim, como

⁵ Escusado dizer que a referência aqui é à teoria do perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 345-399) e Tânia Stolze Lima (1996). Observe-se, ainda, que “gente” é usado na obra também preferencialmente em relação a “povo”: “minha gente”, “nossa gente” etc. É como se Mário buscasse enfatizar o caráter dêitico, aberto e não substantivo da coletividade ou dos agenciamentos coletivos (cf. abaixo sobre a língua), ou seja, como se “gente” tivesse função pronominal mesmo quando usada como substantivo. Curioso observar que em outra ficção geralmente associada à questão nacional, o *Grande sertão: veredas*, “a gente” também possui uma importância fundamental. Cf. NODARI, 2018. Por fim, ainda no que diz respeito às escolhas vocabulares da rapsódia, frise-se a preferência pelo verbo “virar” para enunciar as transformações que nela acontecem, preferência também muito disseminada em vários povos indígenas para traduzir ao português o que muitas vezes, em nosso vocabulário antropológico mais abstrato, designamos com os verbos “transformar” ou “devir”.

⁶ Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 397; 2009; 2008, p. 231-240.

⁷ O que faz com que o próprio Haroldo de Campos (1973) minimize alguns episódios, e considere a “Carta pras Icamíabas” um capítulo supérfluo, *tour de force* linguística de Mário. A leitura haroldiana foi rebatida por Gilda de Mello e Souza (2003), e posteriormente por Eneida Maria de Souza (1999), que releu a Muiraquitã como sendo *A pedra mágica do discurso*, elemento intertextual (ou intercósmico, ousaria dizer) pelo qual pedras e palavras, coisas e signos entram em uma nova configuração econômica com a ida do herói para a “civilização da máquina”. Observe-se além do mais que é o próprio herói a apontar a ausência

aponta Gilda de Mello e Souza (2003, p. 85), “a obra é ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza”, ou, para colocar de outra maneira, a rapsódia é *sobredeterminada* por duas séries narrativas (e seus respectivos regimes enunciativo-imaginativos, algo que se manifesta também, veremos, na multiposicionalidade enunciativa (CESARINO, 2018, 2011), que encavalga as múltiplas posições narrativo-autorais: autor, rapsodo, papagaio, Macunaíma)⁸. E mais: a forma de *Macunaíma*, a *sobredeterminação das duas séries narrativas*, a do mito maior e a dos mitos menores⁹, é também o seu próprio conteúdo: trata-se da (forma) narrativa do encontro (de formas). Afinal, tudo gira em torno dos “encontros absurdos” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 115; cf nota acima) de Macunaíma com “animais extravagantes”, agentes cósmicos, ontologias afro-brasileiras, regimes e registros linguístico-discursivos, e, mais especialmente, com o mundo branco: a questão da obra é o encontro, a tradução, a grande questão da antropologia (reversa ou não). A entrada do herói em São Paulo, antecedida pelas várias modalidades de virar branco dele e de seus irmãos, é também simbolicamente a história da colonização, da invasão branca dos mundos indígenas, história de um mau encontro (CLASTRES, 1982): na volta ao Uraricoera, não há mais gente lá, exceto os três irmãos, as Icamiabas não aparecem, o

de *sentido* da sua vida (como que a indicar que o que interessa são os desvios): “Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido” (ANDRADE, 2017, p. 202).

⁸ A *sobredeterminação* aqui remete ao sentido conferido por Freud em *A interpretação dos sonhos*: o único elemento manifesto do sonho pode ser determinado por mais de uma série de pensamentos latentes, não se reduzindo, portanto, a nenhuma delas em específico. Mais recentemente, Maniglier (2005) lançou mão do conceito para reler Saussure e o funcionamento dos signos, e Roberto Zular, em diálogo com ele, tem buscado repensar a literatura sob o prisma da *sobredeterminação* de leis/regimes discursivos. É na esteira de ambos que situamos a nossa reflexão. Cf. o artigo “No fluxo dos recados: *sobredeterminação* e variações ontológicas em ‘O Recado Do Morro’ de Guimarães Rosa e *A Queda do Céu* de Kopenawa e Albert”, de Roberto Zular, que abre esse dossiê.

⁹ Na segunda parte d’*A origem dos modos à mesa*, intitulada “Do mito ao romance”, Lévi-Strauss (2006, p. 118) postula uma espécie de deterioração do mito por meio da proliferação do contínuo sobre o que antes era discreto: a “degradação irreversível a partir da estrutura em direção à repetição”, “degradação [que] começa quando estruturas de oposição dão lugar a estruturas de reduplicação — episódios sucessivos, mas todos no mesmo molde. E se encerra no momento em que a própria reduplicação assume o lugar de estrutura. Forma de uma forma, ela colhe o derradeiro murmúrio da estrutura expirante. Já sem nada, ou quase nada, a dizer, o mito só dura sob a condição de repetir-se” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 116-7). Lévi-Strauss chega a essa definição através da análise de certos mitos ameríndios que parecem operar a passagem *do mito ao romance*, formas liminares em que, para parafraseá-lo, o mito extenua a si mesmo: (quase-)mitos (ou quase-romances) em que, por exemplo, “os encontros absurdos com animais extravagantes [raramente] se traduzem (...) por uma contribuição positiva à ordem natural”; animais e seres imaginários que “surtem de improviso no relato, desligados dos paradigmas míticos a que pertencem, fora dos quais é impossível interpretá-los” (2006, p. 115). Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 196; grifo no original) sugeriu pensar tais variações não como produtos de uma “involução histórica linear do mito em romance”, e sim como um “mito menor”, “um devir lateral interno ao mito, que o faz entrar em um regime da multiplicidade, estilhaçando-o em fragmentos de uma rapsódia tão infinita quanto esparsa sobre os *quase-acontecimentos*” – e “quase-acontecimento”, não custa frisar, é justamente como ele caracteriza o encontro sobrenatural na mata. Em *Macunaíma*, como aponta Sterzi (2017, p. 220), “se a literatura, por um lado, domestica o mito, por outro, o mito, mesmo apaziguado pela letra, revivifica a literatura”.

séquito de papagaios se reduz a um indivíduo, não há caça, as doenças assolam¹⁰, e “Depois todos morrem”, como dirá Oswald de Andrade numa definição do Brasil¹¹. A sobredeterminação da forma é, deste modo, a própria forma(lização) do encontro sobrenatural, do encontro entre mundos, entre perspectivas, e ela dá a chave da própria leitura posterior da rapsódia, ainda hoje dominada pela série maior (não só a busca do Graal, mas também o enfoque no sincretismo ou miscigenação, na Nação, etc.): o resultado do (mau) encontro é o resultado da leitura, e vice-versa – a sobredeterminação costuma ser (mal) lida como *super-determinação pela série maior*. Todavia, é preciso ter em mente que estamos diante de um livro só, escrito em duas línguas diferentes – ou talvez, de forma mais radical, de uma língua só para dois livros diferentes¹². A série de mitos menores talvez seja maior que a série maior, afinal, o encontro, ao fim e ao cabo, é visto de uma perspectiva indígena (como *mau* encontro), e o próprio Macunaíma prefere virar “o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação (...), o mesmo de todos esses parentes, de todos os pais dos vivos da sua terra, mães, pais manos cunhãs cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas”, a virar monumento (mito Maior) – “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA”, ele diz –, destino que reserva à Nação, à Cidade branca epitomizada em São Paulo, na medida em que, ao ir embora, vira “a taba gigante num bicho-preguiça todinho de pedra”, como que a rogar uma praga: o Brasil só sairá da imobilidade quando conseguir transformar (virar) o mau encontro em possibilidades de bons encontros capazes de nos outrarem, quando deixar de fractalizar a história da colonização que está em sua origem, quando se multiplicar. Para tanto, seria preciso ler a história a contrapelo, ler a estória a contrapelo, ler o mito a contrapelo, ver, por baixo do mau encontro, a multiplicidade de possíveis bons encontros outros, de outros modos possíveis de encontros, e nos guiarmos pela “história dos vencidos” (pelas estórias vencidas, pelas outras formas de contar estórias) que não cessam de ainda hoje resistir, pelo “brilho bonito porém inútil” de todos esses parentes que formam a constelação do que podemos ser.

2. “SINTOMA”: A SOBREDETERMINAÇÃO DO “BRASIL” NA RAPSÓDIA¹³

A publicação mais sistematizada e global da correspondência disponível de Mário de Andrade é outro fator que pode auxiliar na reavaliação da rapsódia, especialmente tendo em vista que *Macunaíma* constitui, segundo Raúl Antelo, um “período de transição” do “nacionalismo de Mário”,

¹⁰ Possivelmente trazidas da cidade. Lembre-se que Macunaíma chega de volta no Uraricoera com uma “tosse [que] viera só por causa da laringite que toda a gente carrega de São Paulo” (ANDRADE, 2017, p.181).

¹¹ “O Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus. // Depois todos morrem” (ANDRADE, 2007, p. 64)

¹² Devo a Marília Lourenço essa inversão.

¹³ Retrospectivamente, percebo como os argumentos expostos nesse fragmento do texto são debitários às provocações lançadas por Raquel Bueno, quando da apresentação oral de uma versão prévia na UFPR, e por Fernanda Dusse, em comunicação pessoal.

de uma fase ufanista e aproblemática, para uma fase em que ele se vincula à sociedade de classes, como instrumento para a luta por uma nova hegemonia. Trata-se de um nacionalismo representativo do ponto a que chegava o processo de contradições de uma sociedade em transformação. Penso que é impróprio aproximar um nacionalismo, onde o real é redutível a zero, de outro que se propõe exagerar, ciente de que na dessemelhança está o princípio da semelhança e do conhecimento. Apesar do inevitável autoritarismo intelectual, este tipo de conhecimento é aquele que parte do ponto de vista dos dominados, processado segundo as exigências do distanciamento crítico. É neste ponto que o intelectual orgânico pode vir a colaborar com um processo do qual faz parte, embora não seja protagonista (ANTELO, 1986, p. 49).

Assim, por exemplo, na troca de cartas com Manuel Bandeira, é possível vislumbrar como o argumento, expresso na advertência de abertura do primeiro prefácio escrito para a rapsódia, em 1926 – “Este livro carece dumas explicações pra não iludir nem desiludir os outros. // *Macunaíma* não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas” (ANDRADE, 2017, p. 211) – teve de ser reforçado no último, redigido às vésperas da publicação (27 de março de 1928). Entre um e outro, em carta datada de 6 de novembro de 1927, Bandeira havia justamente lhe reprovado o simbolismo: “Fiquei um pouco decepcionado com as suas alusões aos símbolos. Não fale disso a ninguém. *Macunaíma* é gostosíssimo como *Macunaíma*. Agora se é símbolo do brasileiro, se a cabeça é tradição, etc. etc., isso me amola” (ANDRADE; BANDEIRA, 2000, p. 361). O resultado é não só o reforço (duplicação e extensão, abrangendo agora também a “expressão”) do aviso do prefácio inicial nesse outro (“não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira”; “Só não quero é que tomem *Macunaíma* e outros personagens como símbolos” (ANDRADE, 2017, p. 215-6)), como uma definição positiva para o que estava em jogo na rapsódia, descoberta *après coup* (depois da escrita, mas também depois da leitura - própria e alheia): “É agora, depois de feito, que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa” (ANDRADE, 2017, p. 215-6). Mais uma vez, Raúl Antelo (1986, p. 50) fornece uma leitura decisiva dessa formulação:

Veja-se que *Macunaíma* não é proposto como símbolo ou arquétipo a-histórico mas como “sintoma de cultura nacional”. Enquanto o símbolo é marcado pela arbitrariedade, o sintoma procede da observação efetiva do real. E Mário de Andrade, enquanto intelectual que pretende vincular seu projeto à sociedade estratificada e dependente, busca reformular a situação, através de uma escrita que assuma a realidade, questionando-a, para poder chegar a uma transformação que não é imediata nem individual (ANTELO, 1986, p. 50).

Trocando em miúdos: a rapsódia não constitui a cristalização de uma resposta (uma identidade), remetida ademais a uma essência eterna, mas *manifesta* sintomaticamente um movimento, um processo (histórico), uma busca ou pesquisa que se formaliza enquanto interrogação ou reformulação do dado. A “observação efetiva do real”, a busca “de uma escrita que assuma a realidade” diz respeito, evidentemente, àquilo que Alceu Amoroso Lima chamou, em forma de censura, de a “mania etnográfica” de Mário, e que este, em resposta, caracterizou como “um jeito de saber” e “um dos meus muitos jeitos de procurar o Brasil”:

Tanto mais que eu como todos os sutis decadentes tendo necessariamente a distinguir, a ser um analítico; e você [Alceu Amoroso Lima], como todos os ditadores, condutores, etc. tende a necessariamente englobar e a ser sintético. Eu vejo na síntese, não uma imbecilidade, mas certamente uma primaridade que sob o ponto de vista da realidade é falso. Você vê na análise um minute a perder tempo e Verdade em gazes, sedas e supérfluos, que sob o ponto de vista da mesma realidade (isso que é espantosamente admirável) é falsa. E dessa nossa irremovível disparidade: você, apesar de todas as suas frases em contrário, afirma que o povo brasileiro e a nação brasileira são católicos; e eu, apesar de todas as provas em contrário, só posso estudar contemplativamente o problema (muito embora me fosse uma felicidade afirmar qualquer coisa), e nada afirmo decisivamente.

Mas você me diz estragado, ou coisa assim, pela ‘mania etnográfica’. Aí tenho que defender a etnografia, que aliás não é mania em mim, mas é uma salvação de mim (porque me impede ou me livra de tomar socialmente posição em assuntos a que sou naturalmente infenso, atitude política, atitude religiosa social...), e também um jeito de saber. A minha vontade de ser útil ao meu país (cujos limites políticos, não é que eu tenha uma singular incapacidade de sentir, como você já falou uma feita, mas que já ultrapassei), já que eu não podia ser útil politicamente, religiosamente, me levou a fazer estudos que inda não tinham sido feitos, a colher coisas que ainda não tenham sido colhidas. E tenho a certeza que você não reputará inúteis um *Ensaio sobre Música Brasileira*, um *Dicionário Musical* que a bem dizer não existe em língua portuguesa, tal a estupidez do que existe; um livro sobre poesia e música nordestinas. O resto da minha etnografia, que só serve pra gasto cá de casa, é um dos meus muitos jeitos de procurar o Brasil. Se fosse o único, você tinha o direito de o chamar precário. Porém mesmo assim poderia ser utilíssimo pela série de noções ajuntadas. Não estou me defendendo; defendo a etnografia que você levianamente ofendeu (...) E tanto mais que você não citará da minha documentação etnográfica eu ter tirado uma ilação, uma conclusão superior aos dados em presença. Você não me viu afirmar que o brasileiro é acatólico, por causa duns cinquenta fenômenos *sociais*, e não *individuais*, que são apenas fenômenos de acatolicidade. Mas de qualquer forma você não poderá em consciência negar a utilidade da documentação ajuntada. E que eu poderia continuar se, em vez de crítica e movimentação de noções, tivesse que fazer um tratado sobre (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 171-3; grifos no original)¹⁴.

Embora o contexto da discussão não envolva diretamente *Macunaíma*, a rapsódia está, de alguma maneira, implicada no debate. Afinal, no prefácio escrito logo após o término da primeira versão, em 1926, ela aparece como outro desses “muitos jeitos de procurar o Brasil”:

O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora, depois de pelear muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter (...). E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a *entidade psíquica permanente*, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal (...). Pois quando matutava nessas coisas topei com *Macunaíma* no alemão de Koch-Grünberg. E *Macunaíma* é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei.). (ANDRADE, 2017, p. 211; grifo nosso).

¹⁴ Observe-se como a *mania* que Tristão lhe reputa é, ao modo da loucura socrática, convertida em um paradoxal impulso que ativa a interrogação antes que a afirmação – não é preciso lembrar como o demônio particular de Sócrates, à diferença dos demônios que movem sofistas e poetas, não o leva a falar sem saber, mas ao exercício da maiêutica. Por outro lado, a observação etnográfica se distingue de qualquer *abstração* e remissão última às Ideias eternas (nesse caso, seus análogos: Nação, povo, religião): não há último a não ser a multiplicidade de multiplicação fenomênica do real.

O paradoxo, de que aquilo que ele procurava, o Brasil, “não existe” (a “entidade nacional” se revela a ausência de uma “entidade psíquica permanente”), como dirá a respeito da Nação e da língua nacional em outros textos¹⁵, agravado pelo fato de ter encontrado confirmação disso em um relato em alemão de um anti-herói mítico “venezuelano”¹⁶, esse paradoxo de que é a *falta* de características que o caracteriza se manifesta sintomaticamente de inúmeras maneiras quando Mário vai abordar a obra, e não cessa de recair em contradição. Assim, por um lado, ainda que insista, no último prefácio, como vimos, de que não se deve tomar o livro como símbolo ou expressão da cultura brasileira, de que Macunaíma não constitui o “herói nacional” (ANDRADE, 2017, p. 216), por outro, não se furta de elencar os “melhores elementos duma cultura nacional [que] aparecem nele” (ANDRADE, 2017, p. 215)¹⁷, ou então, de mitigar o caráter

¹⁵ Veja-se, por exemplo:

1) “o povo é ingenuamente internacional e absolutamente infenso a qualquer noção de nacionalismo. Se chega a ser nacional, isso independe de qualquer nacionalismo, e mesmo de qualquer patriotismo. Nacionalismo, patriotismo, não são apenas noções cultas, como até noções de classe, defensivas das hoje chamadas classes burguesas. O povo é extremamente indefeso para conservar a sua nacionalidade; e o seu internacionalismo ingênito o faz sofrer na sua constituição nacional a qualquer contato estranho”. Trata-se de trecho de artigo publicado no jornal *A cidade* em 1934. Soube da existência desse texto por uma referência a ele feita por Lúcia Sá (2012). Agradeço a Raul Antelo, que, possuindo uma cópia em seu arquivo pessoal, pronta e gentilmente digitalizou a mesma para mim. Transcrevi, com revisão de Guilherme Gontijo Flores, a cópia, republicando-a no blog *sub specie alteritatis*: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/12/11/as-cancoes-emigram-mario-de-andrade/> O argumento do texto aparecerá em outros lugares, como *Música, doce música*.

2) “A língua, no seu sentido, digamos, abstrato, é uma propriedade de todo o corpo social que a emprega. Mas isto é uma mera abstração, essa língua não existe. O tempo, os acidentes regionais, as profissões se encarregam de transformar essa língua abstrata numa quantidade de linguagens concretas diversas. Cada grupinho, regional e profissional, se utiliza de uma delas. Deus me livre negar a existência de uma língua “cult”. Mas esta é exclusiva apenas de um dos grupinhos do grande grupo social. Esta é a língua escrita, por excelência, tradicionalista por vício, conservadora por cacoete específico de cultismo. Ou de classe. Mas já está mais que observado que os mesmos indivíduos que escrevem nessa língua culta, muitas vezes se esquecem dela quando falam. Essa língua escrita não é a mesma que a linguagem da classe burguesa, que é falada e não tem pretensões aristocráticas de bem falar. E existem as linguagens dos sentimentos, que fazem um burguesinho ter com a mulher um linguajar amoroso muito especial, ou ter tal linguagem nos momentos de cólera que jamais, como vocabulário e sintaxe, ele empregaria na festa de aniversário da filhinha. E finalmente existem as linguagens profissionais, a linguagem do carreiro, do sapateiro, do advogado” (ANDRADE, 2012, p. 171). Escusado dizer que o excerto provém de “A língua radiofônica”, de 3 de fevereiro de 1940.

Seria necessário, é claro, confrontar datas e contextos, especialmente políticos (micro e macro) e institucionais, das distintas declarações, especialmente tendo em vista, como marcado por Antelo (cf. acima) que o nacionalismo de Mário sofre uma mutação à época da redação da rapsódia.

¹⁶ No último prefácio, Mário ressalta isso (e também, novamente, seu gozo): “O próprio herói do livro que tirei do alemão Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na ‘terra dos ingleses’ como ele chama a Guiana Inglesa. Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o quê” (ANDRADE, 2017, p. 216). Em carta a Manuel Bandeira de 7 de novembro de 1927, Mário repete o argumento do prefácio inicial: “Macunaíma vive por si, porém possui um caráter que é justamente o de não ter caráter. Foi mesmo a observação disso, diante das conclusões a que eu chegara, no momento em que lia Koch-Grünberg, a respeito do brasileiro, do qual eu procurava tirar todos os valores nacionais, que me entusiasmou pelo herói” (ANDRADE; BANDEIRA, 2000, p. 363-4).

¹⁷ “Possui psicologia própria e maneira de expressão própria. Possui uma filosofia aplicada (...)”, etc. (ANDRADE, 2017, p. 215).

simbólico falando em “simbologia (...) episódica” (ANDRADE, 2017, p. 216)¹⁸, e, em carta para Drummond, argumentando que o anti-herói “Não é um símbolo totalizando, é um símbolo restrito” (ANDRADE; ANDRADE, 2015, p. 194), assunções denegatórias que se tornarão explícitas na correspondência com Amoroso Lima, na qual, diferentemente das cartas com Bandeira ou Drummond (e é claro que o contexto de enunciação, especialmente a diferença dos interlocutores, importa para entender as distintas posições), fala na presença no livro de “tanto simbolismo” (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 118), e tenta justificar a ascensão de Macunaíma aos céus por meio da simbologia e do simbolismo (algo ao qual logo voltaremos).

Contudo, é na relação de *Macunaíma* com a etnografia que a contradição entre os dois processos que movem Mário na empreitada mais aparece. Se, evidentemente, *Macunaíma* não é uma obra etnográfica, mas, antes, uma “antropologia especulativa”¹⁹ de gabinete, por outro lado, o resultado (ou a sua ausência) a que chega é fruto do trabalho e da compreensão de Mário com a etnografia. Ora reduzindo a rapsódia a uma coletânea folclórica-etnográfica²⁰, ora acentuando a invenção para além desta²¹, o autor explicita o

¹⁸ Estratégia e formulação semelhantes aparecem na explicação da “imoralidade” do livro, no prefácio de 1926, quando Mário fala de uma “pornografia desorganizada” (ANDRADE, 2017, p. 212). A explicável ânsia de explicação da “pornografia” da obra será uma constante (“a imoralidade do livro é uma das coisas que mais me preocupam. Será entendida?” (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 118), vindo à tona novamente no prefácio de 1928, e nas cartas, em especial (evidentemente), as trocadas com Amoroso Lima, que, por mais justificativas que receba, não cede em sua reprimenda: “o despejo sexual de um e outro livro [*Amar, Verbo Intransitivo e Macunaíma*] é nitidamente oposto ao nosso empenho de depuração do instinto e não creio que a arte, por mais que seja o seu demonismo (...) possa prescindir da sua direta descendência divina” (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 153; trata-se de carta datada de 27 de agosto de 1930). Em certo sentido, o trecho da carta citada acima, abordando a etnografia e o catolicismo são a culminância desse debate - o momento em que Mário perde de vez toda a paciência com seu correspondente.

¹⁹ A expressão é de Saer (2009), e tem sido desenvolvida por mim em um sentido ampliado (cf., por exemplo, NODARI, 2015).

²⁰ Em carta a Câmara Cascudo datada de 1º de março de 1927, Mário afirma: “Não sei si já te contei ou não mas em dezembro estive na fazenda dum tio e... e escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se *Macunaíma*. É um herói taulipangue bastante cômico. Fiz com ele um livro que me parece não está ruim e sairá em janeiro ou adiante, do ano que vem. Minha intenção foi esta: aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caráter sempre lendário porém como lenda de índio e de negro. O livro quasi que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. Por exemplo a lenda da Velha Gulosa que vem do Barbosa Rodrigues está sutilmente deformada no livro pra se perceber que é uma caftina. Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do Norte botei no Sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do Sul no Norte e animais do Norte no Sul etc etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro” (ANDRADE; CÂMARA CASCUDO, 2000, p. 123).

²¹ Assim, numa nota não datada, lemos: “Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca ‘bexiguento e fadista de profissão’ e dum conhecedor das pajelanças, construí o capítulo a que inda ajuntei elementos de fantasia pura. Os meus livros

paradoxo que resulta da conjugação dos seus dois movimentos: aquilo que a etnografia, procedimento analítico, lhe apresenta de modo positivo, objetivo, enquanto multiplicidade, não pode ser conduzido a uma síntese abstrata, a não ser na forma mesma da falta de totalização unívoca. O movimento aparece de forma transparente quando, numa mesma nota não datada, Mário começa caracterizando a obra como puramente etnográfica ou antológica, depois acentua a invenção e a intenção nacionalista unificadora (ou simbólica) nela contida, para, ao fim, desconfiar não só do resultado, como também da própria intenção:

(Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro.)

(Um dos meus interesses foi desrespeitar *lendariamente* a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea - um conceito étnico nacional e geográfico.)

(Dizer também que não estou convencido pelo fato simples de ter empregado elementos nacionais, de ter feito obra brasileira. Não sei si sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não.) (ANDRADE, 2017, p. 213; grifo nosso)

A relação de *Macunaíma* com a etnografia, desse modo, não importa só pelos dados etnográficos que mobiliza (não interessa só descobrir qual a fonte de tal mito, por exemplo), mas *como* os mobiliza, o que *faz (poiesis)* com eles, radicalizando o próprio procedimento neles dispostos. Sendo mais claro: a desgeografização, por exemplo, não produz, *ao contrário do que diz seu autor*, a unificação, antes, ao contrário, esfacela qualquer unidade ou identidade última (afinal, como dirá Lévi-Strauss (2011, p. 622), “todo mito é a um tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; não se situa *em* uma língua e *em* uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e outras culturas”), assim como a mitologização, o procedimento de encarar o Brasil sob as lentes do mito (e não as do Mito, como farão os inúmeros ensaios de interpretação nacional, excessivamente valorizados dado a escassez de material etnográfico que as fundamenta), não produz uma a-historicização essencializante, mas sim uma concepção, ainda que em forma de figuras, do país como um grupo (aberto, logo, histórico) de transformações e travessias. Pois é justamente a ausência de uma “entidade psíquica permanente”, ou de uma “totalidade psicológica” (ANDRADE; ANDRADE, 2015, p. 194), que possibilita que o transformismo seja a rapsódia.

Me parece que a insistência de Mário em se referir à obra no prefácio de 1928 como *sintoma* (são quatro vezes em duas páginas) é ela mesma sintomática e não pode ser menosprezada, devendo ser tomada como chave de leitura²². Como leitor (e defensor da leitura) de Freud, estava ciente de que o sintoma (analogamente ao sonho) é a manifestação visível (com perdão do pleonasma) de (outros) processos latentes e conflitantes, do inconsciente, ou seja, de processos que têm a ver com a ordem do desejo.

podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca” (ANDRADE, 2017, p. 214).

²² Agradeço a ajuda inestimável de Flávia Cera na formulação do parágrafo que se segue.

Embora, evidentemente, Mário não tenha conhecido o refinamento lacaniano da concepção psicanalítica do sintoma, parece, por outro lado, ter elaborado algo semelhante. Para Lacan (1998, p. 532), “o sintoma é uma metáfora”: nele, um significante vem no lugar de outro, latente, recalçado, etc., já que aquilo que move a série significante (que faz o jogo de substituições se mover) é uma falta, o lugar do desejo, falta estrutural da casa vazia, do significante excedente, da ausência de plenitude ou realização plena, que só pode, portanto, se manifestar, sintomatizar, metaforicamente, na vacância de um Todo. Por sua vez, é o desejo de Mário de encontrar o Brasil que se manifesta sintomaticamente em *Macunaíma* porque – o seu próprio trabalho etnográfico (e o alheio) lhe diz – esse desejo, como todo desejo, é impossível de ser realizado em sua totalidade, porque o Brasil, seu objeto de desejo, falta, falta estruturalmente, e só pode faltar, sendo, porém, o que move, a Mário e a *Macunaíma*, o que move a série de substituições da rapsódia – por exemplo, a precarização do simbolismo, tornado “episódico” ou “restrito”, ou então, a substituição dos lugares de procedência dos mitos e do “folclore”, desgeograficação que culmina na desbrasileirização do Brasil – e o que explica as próprias contradições marioandradianas a respeito da obra. Ou seja, chegamos, por outra via, na sobredeterminação e na transformação do Mito maior em mito(s) menor(es). Movido por um desejo de síntese, que sabe conscientemente ser impossível, Mário põe inconscientemente em movimento uma multiplicidade de mitos que, frutos de procedimento de análise, não podem formar um Todo. “Quanto a isso”, diz Eduardo Sterzi (2017, p. 219), “é preciso lembrar que Mário esteve entre os primeiros leitores brasileiros de Freud e que fez constantemente da psicanálise uma das bases do seu pensamento”:

Macunaíma pode ser dito sintomático, em linha freudiana, porque, neste romance-rapsódia, Mário faz aflorar - sem abandonar, porém, em nenhum momento o humor, a configuração persistentemente conflituosa, e mesmo trágica, da “*nossa gente*”, e, portanto, da “*cultura nossa*”. É, aliás, antes de tudo a pertinência e a propriedade de pronomes como *nós* e *nosso*, nos discursos sobre o Brasil e sua gente, que o autor coloca em questão com o seu livro, todo ele uma vasta remixagem paródica de vozes e fraseologias alheias, assim como uma contínua interceptação e deposição das formas (europeias) da literatura pelas formas (ameríndias) do mito (STERZI, 2017, p. 219).

A sobredeterminação da rapsódia é quase enunciada como tal quando Mário tenta explicar a Tristão o episódio da ascensão de *Macunaíma* aos céus como a justaposição de dois símbolos ou simbologias, um manifesto (o da obra) e outro latente (o do autor, ou de sua intenção):

Sei que levei um pouco longe a complacência com o sensual no *Macunaíma*, porém não posso fazer nada pra que isso me desagrade. Me limitei no único símbolo possível dentro da concepção do livro e do personagem (pois que não podia me sujeitar ao rito de Camões entre santos e deuses) a fazer o meu, que acho satirizante e infeliz, herói a achar a verdade na simbologia da ida pro céu. Ele vai encontrar Ci. Você repare que era fácil acabar o livro bonitamente em apoteose, uma farra maluca, cômica e apoteótica dos dois amantes. *Macunaíma* vai pro céu por causa do amor inesquecível, porém chega lá, que amor, que nada!, só pensa em ficar imóvel, *vivendo do brilho inútil das estrelas*. Evoquei como pude, dentro da simbologia que usava no livro (e que pelos que leram o livro e por você também nuns lugares foi aceita porque entenderam, noutras imaginada não existir porque não compreendiam) essa contemplatividade puramente de adoração que existe na reza e no êxtase (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 140; grifos no original).

Observe-se como, nesta carta de 14 de julho de 1929, Mário diz embutir a simbologia cristã (externa, extra-diegética, se diria) naquela própria ao herói (interna, intra-diegética), mas, entre parênteses, apontar para a indeterminação de sentido que tal justaposição gera. Talvez porque seu interlocutor não tenha entendido ou se convencido, volta a insistir no ponto em carta de 16 de agosto do ano seguinte, agora, porém, demonstrando espanto com a incompreensão geral, pelo fato de que “ninguém percebeu” o símbolo externo, que, de “tão claro”, deveria predominar sobre o interno:

o que eu percebo é essa ânsia da divindade que jamais não me abandonou um segundo, o desprezo pela noção fatigante de Deus que a nossa inteligência (...) precária pode ter, e principalmente aquele estado extático de misticismo (religioso) que terá de ser a contemplação da Divindade, que é minha esperança e que botei no final de *Macunaíma*, me parecia tão claro e ninguém percebeu, hélas! Macunaíma vai pro céu, conforme o pensamento dele: procurar Ci. Vai, chega lá e seria tão fácil acabar o livro numa apoteose gostosa (pro público), descrevendo os amores celestes dele com Ci. Mas chegado no céu ele nem pensa mais em Ci e vira no *brilho inútil* (falo cá da Terra) de *mais uma* estrela do céu. Não me parece que isso seja tão vaguíssimo num livro em que tudo é segunda intenção (ANDRADE; AMOROSO LIMA, 2018, p. 150-1; grifos no original).

A “segunda intenção”, a bem dizer, a intenção primeira ou última, aquela do autor por trás da obra, oculta pela lógica interna desta (no duplo sentido de organização e discurso), não se revela aos leitores; antes, revela-se imperceptível ou impercebida, numa inversão ou confusão da hierarquia de intenções e sentidos. Afinal, caracterizar a obra como um “livro em que tudo é segunda intenção” (algo que Amoroso Lima grifa na carta) implica dizer que nela *tudo* é figurado (tudo é figura de linguagem, tudo é metáfora), que nada há nela de literal, de sentido *primeiro*²³ – ou seja, que nela não se pode, justamente, determinar alguma intenção última, e, logo, identificar alguma intenção que se sobressaia: no limite, nela não se pode *determinar* nenhuma intenção isolada, sem remetê-la às demais. Daí outra contradição do discurso de Mário sobre *Macunaíma*: afinal, em outra carta para Amoroso Lima, dirá que se trata de um “livro que escrevi sem nenhuma intenção”, e no último prefácio, que “tive intenções por demais” (ANDRADE, 2017, p. 216). E é esse excesso de intenções, que só se manifestaram conscientemente no ato da

²³ Em uma conferência sobre a metáfora (a que cheguei por intermédio de Emmanuel Taub, a quem agradeço), LEVINAS (2015, p. 214) propõe concebê-la por meio de uma visada pragmática, conectando-a com a situação enunciativa: “En realidad, el sentido simple de las palabras no se fija más que en un contexto y, por consiguiente, la palabra no es un mero nombre de una significación única, sino que reúne un juego de significaciones posibles. La palabra *mesa* ¿tiene su sentido literal cuando indica el mueble en el que comemos, un escritorio en el que escribimos, las comidas que tomamos {cuando decimos la mesa en casa de la señora X es detestable}? Cada posibilidad se determina en función del contexto y, por consiguiente, es a su vez metafórica, y desborda {en ella misma} en diversos sentidos. Nos equivocáramos si prestáramos a cierta significación más habitual un sentido primordial. No es exacto suponer que el rostro radiante de una mujer se parezca {sólo} a un día de mayo {que sería} radiante {primordialmente}. ¿No es más {plausible} que semejantes términos *se dejen transferir*, se vuelvan metafóricos, precisamente porque ya no se limitan especialmente a ninguna de las regiones particulares de objetos, sino que contienen precisamente, de entrada, esta multiplicidad de significaciones que se aplican y se cumplen en diversas direcciones?” Ou seja, a metáfora (no limite, toda figura de linguagem) não transporta apenas sentido, mas também situação enunciativa; ela opera sobrepondo dois ou mais contextos de enunciação, sendo que seu funcionamento deriva do fato de que nenhum deles pode reger sozinho a significação, nenhum deles pode isoladamente determinar a direção da duplicidade ou multiplicidade de sentido acarretada pela sobreposição.

escritura que justamente torna o livro sintomático: “Ora este livro que não passou dum jeito pensativo e gozado de descansar umas férias, relumeante de pesquisas e intenções, muitas das quais só se tornavam conscientes no nascer da escrita, me parece que vale um bocado como sintoma de cultura nacional” (ANDRADE, 2017, p. 215). O paradoxo aqui, como todos os demais, é só aparente: é porque não há uma intenção (“escrevi sem nenhuma intenção”) que a *multiplicidade* de intenções em jogo pode vir à tona (“tive intenções por demais”); é porque a intenção falha (descobrir a entidade nacional é impossível) que elas podem, se multiplicar sem que nenhuma se sobreponha. É porque Macunaíma não tem *nenhum* caráter, que ele pode variar entre / virar uma multiplicidade de características. Nenhum Brasil (Todo) existe, todos os brasis (o Fora – menor – do Brasil – maior) subsistem:

nunca tive intenção de que Macunaíma não tivesse referência com o brasileiro. Até vivia falando que Macu não era o brasileiro porém ninguém não podia negar que era *bem* brasileiro. Porém Macunaíma não pode ser símbolo do brasileiro, simplesmente porque “símbolo” empregado assim, sem mais nada, implica necessariamente totalidade psicológica. E essa Macunaíma propositalmente não possui (ANDRADE; ANDRADE, 2015, p. 194)²⁴

De modo semelhante, é justamente a ausência de uma unidade discursiva, de um único regime de enunciação (o livro “não passa duma antologia do folclore brasileiro”, mas, além da desgeograficação, ele contém também “uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro [que] são de invenção minha”), ou imaginativo (há a simbologia interna e a externa, por exemplo), que produz a variação e multiplicidade de registros discursivos, de regimes enunciativos e imaginativos, e é justamente por isso, pela simplicidade intencional se revelar, na escritura, múltipla e complexa, que a rapsódia se afigura como sintomática: “Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam por aí. Por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático” (ANDRADE, 2017, p. 215-6).²⁵

3. “FALA IMPURA”: TRANSPOSIÇÕES ENUNCIATIVAS

Na partida de São Paulo, com a muiraquitã recuperada no seu beijo, Macunaíma se volta para a cidade e realiza nela um último ato de transformação: “Então fez um caborgue: Sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho-preguiça todinho de

²⁴ Carta de Mário a Drummond, datada de 15 de outubro de 1928. Agradeço muito a Juliana Correa da Silva por ter me indicado essa passagem, que ela cita em sua dissertação de mestrado (CORREA DA SILVA, 2019, p. 71).

²⁵ A ênfase na sobredeterminação de regimes enunciativos e imaginativos possibilita também deslocar a importância para a rapsódia daqueles aos quais Mário dedica (José de Alencar) e credita (Koch-Grünberg) a obra, para outros dois “totens”: Brandão de Amorim, pela tupinização do português na sua tradução de mitos ameríndios, e Gonçalves Dias, pela transposição para uma estrutura ocidental da forma polifônica e citacional complexa de diversos tipos de cantos ameríndios (cf. especialmente “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga”, “Deprecação” e a introdução a *Os timbiras*. Espero poder desenvolver o argumento no futuro, retomando a leitura de Lúcia Sá).

pedra” (ANDRADE, 2017, p. 165). O curto-circuito que essa cena produz na temporalidade da narrativa é tão evidente quanto marcante: se até então, parecia haver uma simultaneidade, uma co-presença entre “primitivo” e “civilizado”, com a floresta e a cidade, o índio e o branco, se situando no mesmo presente, a partir de então, é esse, somos “nós” brancos, que somos remetidos a um passado pré-histórico e fossilizado, enquanto aquele, os índios, são apresentados como o futuro (o “nosso” futuro, mas também o futuro em relação a “nós”). Essa “inversão” do sentido usual do historicismo progressista e evolucionista já fora prenunciada na rapsódia por uma inversão perspectivista, na *forma* pela qual Macunaíma *descobre e relata o descobrimento* da “taba grande paulistana”: “Lembre-se”, diz Antelo (1986, p. 92), “que o herói contempla São Paulo, como se fosse um cronista do quinhentismo europeu, quando, na verdade, ele nasceu contemporaneamente, no fundo do mato virgem”. Como entendê-la? O que está em jogo nela e quais suas consequências?

O pensamento mítico ameríndio apresenta um traço bem conhecido pelos antropólogos: a capacidade inerente de abrir-se à alteridade e de dar conta de novos processos e atores históricos (cf. LÉVI-STRAUSS, 1993)²⁶. Há incontáveis mitos indígenas que contam como determinado povo *já tinha*, para usar uma fórmula do *Manifesto Antropófago*²⁷, em tempos imemoriais a tecnologia branca – escrita, armas, etc. –, perdendo-a por erro ou roubo.... E há inúmeros outros que dão conta da origem dos próprios brancos, da “nossa” origem²⁸. A mitologia, desse modo, não constitui apenas um arcabouço (do) passado, mas é certa forma de imaginar e pensar que não cessa de constituir as formas do constituído, constantemente (re)elaborando *o que é*, “aquele passado que nunca foi presente e que portanto nunca passou, enquanto o presente não cessa de passar”, para usar as palavras de Viveiros de Castro (2015, p. 55).

É aqui que podemos compreender melhor a magistralidade do gesto de Mário e seu corte brutal em relação ao indianismo anterior, ou mesmo à noção de indianismo, em que “a figura do indígena” aparece “como componente inicial – e, por isso mesmo, logo suprimível: etapa étnica e histórica a ser inevitavelmente superada e enterrada – de uma construção teleológica, ‘a nação’ que quer ser também, sem resíduos e dissonâncias, ‘o povo’, sempre no singular” (STERZI, 2017, p. 219). A Mitologização (com maiúscula) indianista constitui um procedimento acrítico de mistificação centrípeta (pois não só elege

²⁶ Um exemplo bem conhecido, repleto de equívocos, é o de Sumé/Tomé, aproveitado por Mário na rapsódia (cf. acima, nota 3).

²⁷ A meu ver, a fórmula formaliza esse traço do pensamento indígena, aparecendo em quatro aforismos do *Manifesto*: 1) “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem”; 2) “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.”; 3) “A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.”; 4) “Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.” É evidente aqui como Oswald inverte a ordem dos fatores, alterando assim também o produto: não se trata mais (só) de ver nos povos tradicionais certa inspiração, ou forma embrionária de formas políticas ou estéticas modernas – o comunismo primitivo, procedimentos (“naturalmente”) surrealistas da linguagem – e sim de apontar a precedência crono- e ontológica de tais formas em relação a suas derivações ocidentais, a sua completude de nascença.

²⁸ Lembre-se, mais uma vez, de Sumé/Tomé: o erro dos jesuítas talvez esteja no *sentido* do equívoco: não é Sumé que é Tomé, é Tomé que é Sumé, o que muda tudo...

um conjunto de povos, como os converte em um só: o Tupi) que serve para situar o índio (no singular) como origem (ultrapassada da Nação. De forma diametralmente oposta, *Macunaíma* não só traz (os índios e) o mito ao presente, como também leva o presente (e os brancos) ao mito, o que implica vê-lo como passado (São Paulo é *agora* um “bicho-preguiça todinho de pedra”), ou melhor, como uma nuvem de virtualidades que ronda todo atual, um pano de fundo virtual que pode sempre se atualizar. O efeito dessa *retroperspectivação* não pode ser menosprezado: a “mudança de perspectivas torna mais fácil assumir uma visão distanciada”, fazendo do “simultaneísmo de espaço, tempo e ação” também um “simultaneísmo de pontos de vista” (ANTELO, 1986, pp. 92, 93, 94), pelo qual a mitologização (a leitura do presente pelas lentes do mito) produz uma desmistificação. Assim, não é só o *mito* de Makunaima, tal como coletado por Koch-Grunberg a partir dos relatos e traduções de Mayuluaipu e Akuli, e que se passa na floresta e, como todo mito, nos tempos originários, que é realocado espaço-temporalmente por Mário no presente moderno e “urbano” dos anos 1920. A desgeograficação, em seu vetor mais radical, leva a floresta à cidade em outro sentido, acarretando também a presentificação da *forma mitológica*. Pois, embora encontremos na obra mitos etiológicos que se passam no “fundo do mato-íngem” e que soam imemoriais, é no tempo “histórico” presente (e citadino) em que (também) se passa a rapsódia, que estes se multiplicam. Ali se dá a origem da vida breve (capítulo Vei, a Sol), ali se originam – sempre incidentalmente, como se se tratasse do devir lateral do mito²⁹ – muitas coisas que já estão presentes, num efeito de retroação típica do pensamento mítico, como o Chuvisco e a Cometa, que se transformam, de gente, nos fenômenos metereológicos ou astros que são hoje. Mas ali também se *inventam* (por obra de Macunaíma ou seus irmãos) outras tantas (“o jogo sublime do truco”, “o bicho-do-café, (...) a lagarta-rosada e (...) o futebol, três pragas”, “o gesto famanado de ofensa: a pacova” (ANDRADE, 2017, pp. 53, 59 49)), verbo utilizado preferencialmente nos mitos etiológicos que se passam na cidade, num óbvio jogo com o seu campo semântico, pois que remete não só ao sentido de criação, e àquele de invento tecnológico, mas também ao etimológico, de encontrar (*in-venire*), ou seja, ao vetor de acaso ou encontro fortuito que tipicamente estão na base das *invenções* que aparecem na mitologia ameríndia. Na cidade, a *origem* aleatória, sem deixar de sê-la, se torna também *invenção intencionada*, atribuída a autores, numa clara sobreposição equívoca e conflituosa de regimes criativos, que, como veremos, explica também a origem mito-cosmo-epistemológica da alienação capitalista, ou, mais em geral, da objetivação que está em sua base.

A temporalidade paradoxal da rapsódia recebe uma torção ulterior, revelando-se também uma questão de línguas e tradução, no Epílogo, em que tomamos conhecimento da *origem* do relato que o rapsodo transmite, tão mitológica quanto os mitos nele narrados. Ali o que parecia se situar no presente (ou futuro) se revela como sobrevivência de um passado já morto. O rapsodo, que no penúltimo parágrafo assume a voz narrativa, transparecendo pela primeira vez a primeira pessoa na obra, não faz senão imitar – papagaiar – aquilo que lhe conta um papagaio, o último do séquito de pássaros falantes

²⁹ Cf. nota 10, acima.

de Macunaíma, e ao qual este lhe confiou toda a história³⁰, única testemunha, *indireta*, dos feitos do herói, e da existência do povo e da língua extintos dos Tapanhumas, e ele também um imitador da fala alheia, da fala humana (trata-se, como se sabe, de uma remissão famosa história do papagaio que von Humboldt teria recebido em uma viagem ao Orinoco³¹):

Acabou-se a história e morreu a vitória.

Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.

Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem que podia saber do herói? Agora os manos virados na sombra leprosa eram a segunda cabeça do Pai do Urubu e Macunaíma era a constelação da Ursa Maior. Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera. Uma feita um homem foi lá. Era madrugada e Vei mandara as filhas visar o passe das estrelas. O deserto tamanho matava os peixes e os passarinhos de pavor e a própria natureza desmaiara e caíra num gesto largado por aí. A mudez era tão imensa que espichava o tamanhão dos paus no espaço. De repente no peito doendo do homem caiu uma voz da ramaria:

– Currr-pac, papac! currr-pac, papac!...

O homem ficou frio de susto feito piá. Então veio brisando um guanumbi e boleboliu no beijo do homem:

– Bilo, bilo, bilo, lá... tetéia!

E subiu apressado pras árvores. O homem seguindo o vôo do guanumbi, olhou pra cima.

– Puxa rama, boi! o beija-flor se riu. E escafedeu.

Então o homem descobriu na ramaria um papagaio verde de bico doirado espiando pra ele. Falou:

– Dá o pé, papagaio.

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói

³⁰ “O próprio séquito sarapintado se dissolvera (...). Só ficara um aruaí muito falador (...). Passava os dias enfarado e se distraía fazendo o pássaro repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde infância (...). Então o papagaio repetia o caso aprendido na véspera e Macunaíma se orgulhava de tantas glórias passadas. Dava entusiasmo nele e se punha contando pro aruaí outro caso mais pançudo. E assim todos os dias. // Quando a Papa-ceia que é a estrela Vesper aparecia falando pras coisas irem dormir, o papagaio zangava por causa da história parando no meio [alusão, evidentemente, à *Mil e uma noites*]” (ANDRADE, 2017, p. 193, 194). Observe-se ainda que 1) o último relato que, na rapsódia, Macunaíma transmite ao aruaí é a da possibilidade mítica da plenitude terrena, do encontro entre céu e terra, que se esvai (“Si a Papa-ceia continuasse trazendo as coisas do outro lado de lá, céu era aqui, nosso todinho. Agora é só do nosso desejo” - ANDRADE, 2017, p. 198); e que, a seguir, 2) o papagaio desaparece, logo antes da cena em que a Uíara atrai o herói para o lago, onde ele perderá definitivamente a muiraquitã, e depois da qual subirá aos céus. Muitas consequências poderiam ser tiradas dessa fractalidade ou interminabilidade (o mito dentro do mito, a estória dentro da estória, o relato do relato do relato) concernente ao fim (o fim da possibilidade da fartura mítica e a penúria dos Tapanhuma, o desencontro mitológico entre céu e terra, o mau encontro entre índios e brancos e a ascensão de Macunaíma como estrela), o que pretendo fazer futuramente.

³¹ Von Humboldt teria adquirido o papagaio dos Caribe e percebido posteriormente que o mesmo falava a língua dos extintos Maipuré.

fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não (ANDRADE, 2017, pp. 206-207).

Mas, como pode o rapsodo ter entendido a língua dos Tapanhumas, uma língua morta, já que “Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos”, já que “Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada”? Como essa “fala desaparecida” se revelou, numa referência, escusado dizer, ao *nheengatu*, “fala (...) nova (...) e (...) boa”? Como pode o rapsodo ter traduzido o intradutível, o “canto (...) que possuía a traição das frutas desconhecidas do mato”?

Aqui, nessa *pós-história* (“Acabou-se a história”...), é importante atentar para o jogo de inversões. Primeiro, a inversão da direção do movimento: se Macunaíma sai do mato para a cidade para realizar seus feitos e torna à floresta para morrer, o rapsodo sai da cidade para o mato de onde volta para a urbe com o mito, revivendo a história do herói. Segundo, o Epílogo é como que uma invocação às Musas às avessas, estando ao final do relato, e não em seu começo. Além disso, evidentemente, no lugar delas, temos o papagaio, e, no lugar das fontes de água, a floresta, ou seja, que há outra “*co-operação*” poética (BRANDÃO, 2015, p. 40) em jogo. O que tais inversões parecem apontar é que estamos diante, como adiantamos, de uma obra sobredeterminada por (ao menos) dois regimes enunciativos e imaginativos distintos: o ocidental e o ameríndio. Pois é preciso tomar o papagaio em toda a sua equivocidade. Se, para nós, a imitação ornitológica aparece como mera repetição, de forma negativa, para certas tradições indígenas, alheias a nossa noção de autoria ou de criação *ex nihilo*, o japim, por exemplo, é louvado justamente por isso, e tomado como modelo da atividade xamânica³². Assim, se, por um

³² Veja-se, a título ilustrativo, o excerto dessa entrada sobre o japiim no capítulo “Bichos de pena” (de autoria de Margarete K. Mendes, Moisés Piyãko, Maira Smith, Edilene Coffaci de Lima e Terri Valle de Aquino) da *Enciclopédia da floresta - O Alto Juruá: práticas e conhecimento das populações* (devo a Marcos Matos a indicação dessa referência): “O japiim (japinim, xexéu) é um pássaro respeitado e admirado por todos os habitantes da floresta, por sua capacidade de imitar o canto ou a fala de qualquer outro animal, pelos elaborados ninhos que tece e pelo seu ‘modo de vida’ (...). Para os Ashaninka, os japiims têm um comportamento muito parecido com o deles próprio: ‘Moram bem pertinho e vivem bem, sem brigar’. Acreditam os seringueiros que ‘se der chá de miolo do japinim para criança pequena (antes de começar a falar), ela fica com uma inteligência medonha [privilegiada], fala muito!’ (...). O canto do macho possui muitas variações e é capaz de imitar o canto de outros pássaros, tais como o do tucano (todas as espécies), da saracura, do papagaio, da arara, do bem-te-vi, do pinheiro, do canção, do jacu, do corruipião, da cigana, do gavião, do uirapuru, do sabiá e até latido de cachorro. Dizem os seringueiros que o japinim arremeda todo tipo de bicho, até choro de menino, mas não arremeda o bico-de-brasa, porque, segundo eles, esse pássaro bebeu o sangue do pai do japinim, por isso tem o bico encarnado; o japinim ficou com medo de arremedá-lo, porque, se o fizesse, este enfiaria o bico na bunda do japinim. // Para os Kaxinawá, o japiim só não arremeda o uirapuru porque, quando tentou fazê-lo, ‘levou uma pisa dele’. Os Kaxinawá dão o nome desse pássaro (*txana*) aos principais cantadores de seus rituais. Para aprender mais rapidamente e não esquecer todas as canções desses rituais, faz-se o seguinte: mata-se o chefe mais cantor de um bando de japiim, tiram-se o couro e as penas junto com a cabeça e as pernas e seca-se ao sol ou perto do fogo,

lado, é comum tanto entre os povos ameríndios³³ quanto, como se sabe, na tradição ocidental que os cantos dos pássaros sirvam de paradigma ou de fonte, seja da linguagem humana seja de sua música ou poesia; por outro, o que parece distinguir a concepção indígena é que, muitas vezes, na escolha dos pássaros simbolicamente notáveis como paradigmas enunciativos, “não são seus próprios cantos que os distinguem como tal, mas sim sua surpreendente capacidade de imitação” (ALBERT, 2018), ou seja, que as aves mais dignas de nota não o são pela originalidade ou beleza *original* de seu canto, mas sim aquelas que *re-produzem* cantos ou sons alheios, i.e., que escutam as falas dos outros e as imitam, tornando-as, poderíamos dizer, fala nova e boa, como fazem os xamãs, ao imitar palavras alheias no regime enunciativo polifônico e de embutimento citacional que caracterizam os seus cantos (CESARINO, 2011).

E não será isso que *Macunaíma* faz? Se o xamã é considerado, segundo um lugar-comum difundido na Amazônia, um rádio, um *walkie-talkie* como sugeri em conversa com Guilherme Gontijo Flores (2019), não seria também o autor da rapsódia um rádio ou *walkie-talkie* que cita múltiplos discursos e imita múltiplas discursividades? É o próprio Mário quem parece apontar para algo do gênero, em sua carta aberta a Raimundo Moraes, publicada em forma de crônica no *Diário Nacional* de São Paulo em 20 de setembro de 1931, em um movimento que afirma, ao mesmo tempo, a sobredeterminação da obra por mais de um regime criativo, pois que a vincula também a uma assinatura:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes até textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. Isso era inevitável pois que o meu... isto é,

guardando-os em seguida para os dias de festa” (CUNHA; ALMEIDA, 2002, pp. 523, 524). Ou ainda, o que Bruce Albert (2018) diz a respeito de sua posição na biofonia yanomami: “o japim é particularmente notável, tanto nos termos de sua estética e de sua visibilidade, quanto de seu excepcional talento como poliglota. Essa ave dos extremos da floresta, que vive em grandes colônias, é realmente capaz de imitar mais de quarenta espécies de pássaros, mamíferos, anfíbios e insetos ou mesmo os sons vindos das casas humanas (gritos, choros, latidos) interpondo suas imitações dentro de seus próprios cantos e chamados. // Trata-se, portanto, de uma espécie de cantor emblemático, um meta-cantor capaz de reproduzir a maioria das músicas de animais da floresta. Sem dúvidas, é por esta razão que o espírito *xapiri* desta ave possui uma importância tão peculiar no xamanismo Yanomami: é o único espírito que permite aos xamãs regurgitar à vista de todos as plantas de feitiçaria e os objetos malignos que eles extraem do corpo dos doentes. O mimetismo sonoro do japim lhe confere esse privilégio xamânico que ecoa o mimetismo ontológico dos xamãs, cujo trabalho consiste justamente em se identificar com as ‘imagens’ dos ancestrais animais dos primeiros tempos que eles ‘chamam’, ‘fazem descer’, e ‘fazem dançar’ na forma de espíritos auxiliares, adotando sua subjetividade e sua expressão vocal”.

³³ São incontáveis os casos. Para ficar com só mais alguns exemplos, além dos citados na nota acima: “a palavra *toló* na língua kuikúro significa ‘canto’ e ‘pássaro’. Assim, os cantos voam, ou melhor, são feitos para voar” (FRANCHETTO, 1997, p. 57); entre os Yaminawa, “Os aspirantes a xamãs que estejam aprendendo a cantar não devem comer animais mudos, mas são obrigados a comer pássaros canoros, cuja carne trará consigo sua voz” (TOWNSLEY, 1993, p. 453); e, para os Aikewara, a ornitologia possui uma dimensão propriamente cosmológica, sendo essencial na mitologia (em especial, a concernente à origem dos próprios Aikewara), na organização política, no ritual de purgação, e na escatologia (cf. CALHEIROS, 2014). Um caso curioso é o mito kamayurá de Avatsiú, coletado pelos irmãos Villas Boas (1970, pp. 146-150), e que consiste no relato não da origem ornitológica da linguagem humana, e sim da origem humana da linguagem ornitológica.

o herói de Koch-Grünberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. O sr. poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar (ANDRADE, 1988, p. 426).

No *Seminário Metamorfoses de Macunaíma* (na UNICAMP, 2019), Jaider Esbell, em sua fala, após tecer críticas à rapsódia, chamou a atenção para o fato de que um autor *outro* (outro regime criativo de autoria) também aparecia na capa por vontade própria (cito de cabeça): “Makunaimã quis se jogar na capa do livro, achou que era melhor pra gente”³⁴. Teríamos, assim, a princípio, quatro posições enunciativas ou funções de enunciação atuando na rapsódia: Mário (a função-autor), Macunaíma (Makunaimã), o rapsodo (remetendo tanto aos antigos aedos quanto aos cantadores populares contemporâneos), e o papagaio. Sem hierarquia ou prioridade, cada uma delas *remete* a regimes enunciativo-temporais distintos que, porém, se equivocavam, ou, por outra, cada uma delas realiza operações em planos diferentes que se sobrepõem. Se Mário (a função-autor) é aquele que agencia múltiplos discursos e discursividades, atuando no plano dos enunciados, o rapsodo é aquele que opera no plano do arranjo da(s) língua(s), performando, logo, interpretando, o “original” em seu “derivado”, “cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”³⁵. E se o papagaio cumpre a função de *transmissão* (sendo, de certo modo, índice da escrita) e *variação*, abrindo a possibilidade de se enunciar em uma língua outra/desconhecida, de se falar na língua do radicalmente outro (de outra espécie), Macunaíma/Makunaimã é o agente da *transformação*: de um discurso ou discursividade em outro (desgeograficação), da fala desaparecida em fala boa e nova, da transmissão em tradução, e da *transposição das distintas operações e regimes enunciativos uns nos outros*. Ou seja, a questão tradutória posta acima (como pode ter o rapsodo entendido a língua supostamente extinta) não é uma questão de tradução linguística em sentido estrito. Antes, ela se revela a pergunta

³⁴ Note-se que as elaborações de Esbell giram em torno de um complexo jogo de sobreposição e diferenciação entre Macunaíma, Makunaima e Makunaimã: “São ao menos três dimensões de teorias e realidades”. Cf. <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/09/13/makunaima-o-mito-atraves-do-tempo/>

³⁵ Em nota à sua tradução de *Íon*, Cláudio Oliveira aponta para como seria possível pensar o aedo (rapsodo) como aquele que faz um arranjo: “O mesmo verbo *kosmô*, que Sócrates utiliza para descrever o cuidado com a vestimenta do rapsodo, Íon utiliza para descrever seu trabalho sobre os versos de Homero. Íon, nesse sentido, seria um ‘arranjador’ de Homero” (in PLATÃO, 2011, p. 60). Observe-se ainda, no diálogo, um dos modos pelos quais Sócrates/Platão caracteriza o aedo: *hermeneus*, ou seja, *intérprete*, em todos os seus sentidos – aquele que interpreta semanticamente, aquele que performa (como o intérprete de uma canção). No limite, toda transmissão rapsódica, assim, é transformação; toda interpretação é tradução: “A ideia de intérprete e de interpretação que fazemos hoje não condiz muito com o que Íon e Sócrates parecem chamar de *hermeneús* e *hermeneúein*. A ideia fundamental é fazer passar algo de um campo para o outro, o que o termo ‘tradução’ diz com precisão. Através do poeta, algo passa dos deuses para nós; através do rapsodo, algo é passado do poeta para nós” (in PLATÃO, 2011, pp. 62-63).

pelo modo *específico* (na língua) pelo qual uma posição (a da rapsodo) realiza a operação *geral* de *Macunaíma*, de transpor uns nos outros os regimes criativos, enunciativos e imaginativos sobrepostos. A “fala impura” em que o rapsodo diz cantar, assim, talvez não se refira à língua derivada (o português) em relação à original (a dos Tapanhumas), mas a uma língua sobreposta por outra, uma sobreposição de línguas, ou melhor, ao que resulta do gesto de transpor posições de uma língua a outra, de transpor relações entre línguas.

Um contraste com a tradução total de Jerome Rothenberg pode elucidar o ponto. Me refiro especificamente à tradução “total” que ele fez da décima-terceira das *Horse-songs*, as *Canções-cavalos*, de Frank Mitchell. Uma crítica fácil e altamente sedutora de ser feita a um primeiro contato com elas, é apontar a sua incompreensibilidade referencial-semântica, que se perde na bela, embora confusa, massa sonora, que beira a *lalangue* de que falava Lacan. Contudo, isso parte do princípio de que ele estava traduzindo a fala (do cantor) e não a escuta (dele mesmo), ou seja, que ele estava traduzindo um lugar de fala (de um “eu”) e não um lugar de escuta (de um “tu” ou “ele”). A maestria de Rothenberg está em traduzir não a partir da posição do enunciador nativo, e nem mesmo do auditório/ouvinte nativo, mas sim do ouvinte estrangeiro. Ele não omite a própria posição de estrangeiro, o próprio lugar de escuta, antes, busca traduzir essa estrangeiridade *para a própria língua*: ele transpõe esse lugar de escuta estrangeiro para o inglês, sua língua nativa. Não se trata de reproduzir o lugar de fala, ou mesmo de escuta, do outro, mas de transpor um lugar de escuta, o seu próprio lugar de escuta numa língua estrangeira, para dentro da sua própria língua nativa. A língua nativa se torna estrangeira, e o espaço do poema (a tradução/performance do canto) se torna, assim, um lugar *da* escuta, que demanda que seus leitores ocupem um lugar (estrangeiro) *de* escuta. Ou seja, Rothenberg vai estrangeirizando a própria língua para adaptá-la à escuta do outro.

O gesto de *Macunaíma*, do rapsodo, é, ao mesmo tempo, muito semelhante e muito distante. A transposição que realiza consiste em escutar, na *própria língua*, as falas e línguas dos outros, ou seja, trata-se de mudar a própria escuta, a escuta da própria língua para transpor a língua do outro. Variar a escuta, logo, variar a língua. Para entender uma língua totalmente outra (desaparecida), o rapsodo coloca a sua própria em variação contínua (outra-a). Trata-se de um procedimento de minoração da língua, no sentido deleuziano, que nos permite ouvir, numa “arqueologia especulativa”, para usar um conceito de Hugo Simões (2020 e 2019), todas as outras línguas que constituem a “nossa” por contágio e contaminação. Ou seja, se o autor agencia múltiplos discursos e discursividades, o rapsodo traz à tona a multiplicidade de outras línguas na nossa língua. Não se trata de estrangeirizar, como em Rothenberg, pois não estamos mais diante de uma oposição entre o local e o estrangeiro, e da transposição desse naquele; antes, a transposição em *Macunaíma* consiste em fazer uma e outra (e outra e outra) língua se encontrarem num contínuo de variações (a “fala impura”), fazer com que a “fala desaparecida” e “fala (...) nova (...) e (...) boa” apareçam como variações uma da outra em um contínuo tendencialmente infinito que constitui todas as línguas. Em um caso, trata-se de transpor uma relação de estrangeiridade entre línguas para o interior da própria língua; em outro, trata-se de transpor a relação de contato entre línguas para dentro da

língua, mas de modo que ela se abra ao Fora, à exterioridade que lhe constitui, para que ela mesma apareça como um contínuo de contato entre-línguas³⁶.

4. “IARA EXPLICÁVEL”: A CRÍTICA XAMÂNICO-MACUNAÍMICA DA OBJETIVAÇÃO

A meu ver, é a reflexão de Macunaíma derivada de seu encontro com as máquinas que constitui a passagem em que a transposição entre regimes enunciativo-imaginativos e temporais-criativos atinge, por meio da variação linguística, seu mais alto grau de densidade estética e política:

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filharada da mandioca!... A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncoss esturros não eram nada disso não, eram mas clácsons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças-pardas não eram onças-pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar.

Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém não brinca porque ela mata. A máquina não era deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando as forças da natureza. Porém jacaré acreditou? nem o herói! (...)

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram

³⁶ A argumentação aqui exposta se deve a conversas com Marcos Matos, que me falou de uma “tradução por ‘deslize’ (...): ao invés de transposição entre códigos, torções semânticas e fonológicas que vão fazendo a língua variar até encontrar a outra (...) [; o que] ocorre muito quando pessoas que falam línguas aparentadas mas ainda assim não totalmente inteligíveis reciprocamente se encontram, como um korubo e um mayoruna (...), ou um mashco piro e um yine. Assim, fala-se, por exemplo, ‘breu’ pra falar da noite; ‘pássaro azulão’ pra falar do céu; ‘barro’ pra falar da beira do rio. Não é a tradução linguística *tout court*, é mais um colocar as palavras em variação fonológica ou semântica até fazer dois falares diversos se encontrarem”. Outra passagem de Marcos que está na base da leitura proposta de *Macunaíma*: “Há, em alguns sistemas estruturalmente abertos ao Outro, uma predileção por variar na língua portuguesa a busca daquilo que ainda não se sabe. Assim, sujeitos praticamente monolíngües em *hãtxa kuin* (a fala verdadeira dos Kaxinawá) cantam hinos em português nos espaços abertos pela ayahuasca. A língua do Outro aparece como fronteira, como borda: além dela, o indiferenciado; aquém, a clareza do cotidiano. Nela, a experiência fascinante de ver o fora tornar-se forma” (<http://tapecuim.blogspot.com/2012/02/4-sinais-de-2010.html>). Registre-se ainda que a contraposição com Rothenberg foi amadurecida em conversas com Guilherme Gontijo Flores.

donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranha-céu com os manos, Macunaíma concluiu:

— Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate.

Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfa mãe (ANDRADE, 2017, pp. 48-51).

A reflexão macunaímica realiza uma espécie de volta: se as máquinas, denominação que, na sequência, se aplicará não só aos instrumentos tecnológicos (carros, elevadores, telefones), mas às mercadorias industriais de um modo geral³⁷, primeiro aparecem como bichos, se a cidade primeiro é lida sob a ótica da floresta, num segundo momento, essa visão é desmistificada pelos brancos e as máquinas se revelam como tais, para que, ao fim, na tomada de consciência de Macunaíma, a desmistificação seja lida na chave do pensamento da floresta, fazendo com que o socialismo de que Mário era simpatizante e a forma xamânico-mítica se *encontrem* numa crítica radical à objetivação do mundo. Explico, retomando um fragmento do trecho citado: “a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”. Se a frase final enuncia a alienação (capitalista) por meio da inversão sujeito / objeto (o fetichismo da mercadoria), é na anterior que encontramos o modo pelo qual Macunaíma chega a essa conclusão, a mitologização (ou a transformação/transposição do fetichismo em (contra-)feitiçaria): é por não terem feito da máquina uma *Iara* explicável que os homens não são “*verdadeiramente* donos” dela,

³⁷ No capítulo seguinte à reflexão, em que se dá a cena de *transformismo* do herói, que “virou numa francesa tão linda” para tentar enganar Venceslau Pietro Pietra / Piaimã comedor de gente, fica evidente tal extensão de sentido, ou seja, que “máquinas” se refere não apenas às máquinas “em si”, mas também àqueles objetos produzidos por ela, as mercadorias industriais (e não qualquer coisa ou objeto): “Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia de seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim-cheiroso, a máquina decoletê úmida de patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim” (ANDRADE, 2017, p. 60). Linhas antes, já ficara implícita sua associação com certo regime econômico, certo modo de produção, diríamos: “Resolveu enganar o gigante. Enfiou um membi na goela, virou Jiguê na máquina telefone e telefonou pra Venceslau Pietro Pietra que uma francesa queria falar com ele a respeito da máquina *negócios*” (ANDRADE, 2017, p. 59, grifo nosso). Mais adiante, na abertura do cap. X, “Pauí-Pódole”, a acumulação excessiva de mercadorias revela-se monstruosa, verdadeiro encontro sobrenatural em que as “máquinas” se revelam “monstros”: “Uma feita era dia da Flor, festa inventada pros brasileiros serem caridosos e tinha tantos mosquitos carapanãs que Macunaíma largou do estudo e foi na cidade refrescar as ideias. Foi e viu um despropósito de coisas. Parava em cada vitrina e examinava dentro dela aquela porção de monstros, tantos que até parecia a serra do Ererê onde tudo se refugiou quando a enchente grande inundou o mundo” (ANDRADE, 2017, p. 107). Caberia ainda refletir sobre como a “Carta pras Icamíabas” constitui uma reflexão sobre a diferença *econômica* entre mundos: lembre-se da passagem sobre a conversão do cacau “na moeda corrente do país”, as “oscilações do Câmbio”, etc. (ANDRADE, 2017, p. 90), performeda numa diferença de línguas e linguagens, acurado exercício de dupla tradução recíproca (Macunaíma traduz a sua fala ao português de lei e por meio dele traduz a “civilização da máquina” às Amazonas).

mas apenas “*donos sem mistério e sem força*”. Aqui, é preciso ter em mente que “iara” (e seus cognatos nas línguas tupi: “jara”, “yara”, etc.) nomeia o que se convencionou ou se costuma traduzir ao português justamente por “donos”, a saber, os “espíritos-mestres”:

a noção de espíritos “donos” dos animais (“Mães da caça”, “Mestres dos queixadas” etc.) é, como se sabe, de enorme difusão no continente. Esses espíritos-mestres, invariavelmente dotados de uma intencionalidade análoga à humana, funcionam como hipóstases das espécies animais a que estão associados, criando um campo intersubjetivo humano-animal mesmo ali onde os animais empíricos não são espiritualizados (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 354).

Cuidadores não só de espécies, mas também de acidentes geográficos, ou mesmo forças naturais, tais espíritos muitas vezes foram aproximados equivocada(da)mente a “deuses”. Mário estava ciente disso tudo, explicitando-o ao longo de toda a rapsódia. Assim, inclusive na própria passagem citada, aparece a “Mãe-d’Água”, em comparação com “a Máquina”, caracterizada como uma “deusa de deveras forçada”. E no decorrer da narrativa nos deparamos ainda com outras “Mães-d’Água”, algumas afroindígenas³⁸, e isso para não falar da mais importante de todas as “Mães” no relato: Ci, Mãe do Mato. Do mesmo modo, no texto também comparecem, associados a práticas de ordem xamânico-mágicas, os “donos”: os “Donos da Água”, invocados na reza-mandinga de Macunaíma para curar a dor de cotovelo de Jiguê (ANDRADE, 2017, p. 148), e os “donos do sono”, chamados em “acalantos” do feiticeiro Maanape para fazer o herói dormir (ANDRADE, 2017, p. 37)³⁹, embora – e isso é crucial –, o *nosso* sentido de “dono”, ligado à concepção ocidental de propriedade, também tenha lugar na rapsódia, mas criticamente, na medida em que nomeia aquele que se apropriou de algo que não lhe pertence e fez dele parte de seu patrimônio (como, se poderia dizer, os burgueses fazem com a produção, ou, de um modo geral, como a nossa sociedade faz com as coisas do mundo): “uma tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lampida pelo igarapé Tietê” (ANDRADE, 2017, p. 42, grifo nosso).

Portanto, a “Iara” da reflexão macunaímica não se confunde com (um)a Mãe em específico, ou com as Mães *d’Água*, embora estas sejam também Iaras, nem tampouco com o monstro aquático que atrai as pessoas ao fundo das águas, que na narrativa é responsável pela perda definitiva da muiraquitã e atende pelo nome de Uiara, também ela uma Iara, mas uma específica (o “u” que antecede “iara” serve como marcador diferenciante da acepção genérica – não-marcada – de Iara). A construção da passagem, repleta de deslizamentos linguísticos (de “máquinas”, no plural, a “Máquina”, no singular

³⁸ “– Ô Iemanjá! Anamburucu! e Oxum! três Mães-d’água!”, lemos no capítulo “Macumba” (ANDRADE, 2017, p. 70).

³⁹ “Macunaíma percebeu a dor do mano e fez uma mandinga pra ver si passava. Pegou numa cuia e de noite deixou-a no terraço, rezando manso: Água do céu/ Vem nesta cuia,/ Patíci vem nesta água,/ Moposêru vem nesta água/ Sivoímo vem nesta água/ Omaispopo vem nesta água,/ Os donos da Água enxotem a dor de corno!/ Aracu, Mecumecuri, Paí que venham nesta água/ E enxotem a dor de corno si o doente beber esta água,/ Em que estão encantados os Donos da Água!”; “Maanape engolia as lágrimas, invocando o Acutipuru o Murucututu o Ducucu, todos os donos do sono em acalantos assim: Acutipuru, / Emprasta vosso sono / Pra Macunaíma / Que é muito manhoso!...”

e em maiúscula, variando também para “a máquina”, no singular e em minúscula, com a aparição ainda do verbo “maquinar”, referente à reflexão do herói), parece, na própria proximidade equívoca dos termos (Iara / donos), marcar a sua sobredeterminação, reforçada pela distinção entre os dois tipos de donos (“verdadeiramente donos” e “donos sem mistério e sem força”), e pela aproximação da máquina a um deus (“a máquina devia de ser um deus”, i.e., um espírito-mestre). Há, portanto, no deslizamento ou transposição de donos em Iaras, uma transposição ou deslizamento da crítica marxista em crítica mítico-xamânica, que parece indicar que há algo maior ou distinto do que a inversão sujeito-objeto (o “fetichismo”) na base da alienação capitalista. Afinal, um postulado disseminado no pensamento xamânico ameríndio é o de que conhecer não é, como para nós ocidentais, objetivar (converter as coisas em “realidade do mundo”, em *res*, coisas), mas sim subjetivar: “Conhecer é personificar” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 358), conhecer a história, formação e narrativa de outro sujeito, é, portanto, para usar o vocabulário de Macunaíma, converter as coisas em Iaras explicáveis, como os mitos fazem, como a mitologização presente na rapsódia faz com o Chuvisco, a Cometa, e como o próprio herói fará, depois da reflexão, também com o carro, voltando, de modo diferido, à sua percepção inicial que havia sido desmentida pelas cunhãs (“No tempo de dantes, moços, o automóvel não era uma máquina que nem hoje não, era a onça-parda. Se chamava Palauá” - ANDRADE, 2017, p. 157)), conhecimento que está na base da atividade dos xamãs (agentes que podem acessar a névoa de virtualidades que constitui a temporalidade mitológica) e lhes permite lidar com os “donos”, com os “deuses”, com as “iaras”, negociando ou guerreando com eles, como Macunaíma, o transformista, e Maanape, o feiticeiro, fazem. Em *Macunaíma*, a alienação do homem em relação ao mundo, a alienação da prerrogativa da humanidade (subjetividade) do mundo, e a alienação capitalista formam uma coisa só. Por isso, o deslizamento ou transposição, de dono para Iara, na formulação marioandriana, parece implicar que para tornar-se dono dos meios de produção, das máquinas, os homens precisam mitologizá-las (eis a torção que Macunaíma produz na ideia de tomada de consciência, pois aqui ela acarreta que se tome consciência da consciência do mundo), convertê-las no deus Máquina, em Iara explicável, ou seja, para agir sobre elas precisam conhecer a sua história, a história de sua formação, abduzir (explicar) a agência (das pessoas, dos donos) que está em sua base⁴⁰. É porque não subjetivam as máquinas que os homens não as conhecem, é porque não fazem dela um sujeito-espírito com história, que não conhecem a sua formação, e portanto, não podem ser verdadeiramente donos delas, devendo se submeter a elas e a seu

⁴⁰ A noção de abdução da agência vem de Gell, 2018. Me parece que um aspecto comum a diversas poéticas xamânicas ameríndias, a sua narratividade, o seu caráter narrativo (em que o xamã narra direta ou indiretamente o que faz) se conecta diretamente a esta concepção animista do conhecimento. Se o objeto a ser conhecido é um sujeito, se está vivo, isso quer dizer que tem uma história, de formação, de transformações, e que, portanto, conhecê-lo é conhecer essa história, de modo que o conhecimento implica converter o que se quer conhecer em narrativa, relato, história. É como se, para agir sobre algo pela linguagem (xamanismo), fosse preciso que este algo se inscrevesse na linguagem da ação, de modo que saber se são as palavras que fazem ou se são os feitos que são narrados pela palavra pode se tornar indiscernível (pense-se na literalidade que encontramos em muitos mitos ameríndios, quando dizer já é fazer: ontologia plana entre palavras e coisas, palavras e eventos, em que o nome já adianta a coisa, em que enunciar algo é já fazê-lo, de modo que o mito parece dissertar, tanto na forma quanto no conteúdo, sobre o caráter performativo da linguagem).

poder de vida e morte. Mas há mais. O deslizamento ou transposição, de dono para Iara parece implicar também que para tornarmos-nos “verdadeiramente donos” dos meios de produção e não apenas “donos sem mistério e sem força”, das máquinas, da Máquina, precisamos convertê-la em Iara em outro sentido, a saber, que precisamos modificar a própria concepção de donos, a própria relação entre homem e (coisas do) mundo – em uma relação não mais entre sujeito e objeto (realidade, *res*), mas entre sujeitos. Isso significa, evidentemente, repensar a prerrogativa do paradigma da produção e do trabalho, pois não é preciso dizer que a crítica macunaímica ao capitalismo se fundamenta no ócio – “Ai! que preguiça!...” é a sua “palavra de ordem” –, fazendo com que se insira em uma linhagem que, na modernidade, vai d’*O direito à preguiça* de Lafargue à defesa oswaldiana do ócio contra sua negação no negócio e seu sequestro / sacralização pela classe sacerdotal (cf. ANDRADE, 1995), chegando, finalmente, na equação subsistência = afluência, que podemos extrair de Marshall Sahlins (2004). Por isso, não se trata de tomar os meios de produção e desfeticizar a mercadoria. É preciso transformar o regime criativo (a *poiesis*) que está em sua base, o aproveitamento pelos homens das “forças da natureza”, por meio da máquina destituída de “querer”, logo de “mistério”: o antídoto ao fetichismo é o enfeitiçamento radical, afinal, a tomada de consciência do homem é a tomada de consciência do mundo (em todos os sentidos dessa expressão). E se a desalienação do homem é a desalienação do mundo, então a libertação é a desmistificação da desmistificação: “Percebeu que estava livre outra vez”. Isso, pelo menos, parece ser, para mim, o que o mito de *Macunaíma* com a assinatura de Mário de Andrade, uma variante dos mitos de Makunaimi, aponta. Mito mais atual do que nunca. Mito a partir do qual é possível fazer e escrever toda uma outra história, muitas outras histórias. É dele que temos de tomar consciência.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERT, Bruce. *A floresta poliglota*. Trad. Vinícius Alves. Disponível em <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-bruce-albert/>, 2018.
- AMARAL, Maria Carolina de Almeida; NODARI, Alexandre. “A questão (indígena) do *Manifesto Antropófago*”. *Direito & Práxis*, 9(4), pp. 2461-2501, 2018.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez. Coleção Arquivos UNESCO, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.
- ANDRADE, Mário de. “As canções emigram com extraordinária facilidade, tendo o explorador Koch-Grünberg fonografado melodias do hino nacional holandês até entre índios da Amazônia”. Republicado em <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/12/11/as-cancoes-emigram-mario-de-andrade/>, 2018.
- ANDRADE, Mário de. “A língua radiofônica”. In: *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Edição preparada por Marcos Antonio Moraes. São Paulo: IEB/EdUSP, 2000.
- ANDRADE, Mário de; AMOROSO LIMA, Alceu. *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*. Organização, introdução e notas de Leandro Garcia Rodrigues. São Paulo: EdUSP; Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, 2018.
- ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- ANDRADE, Mário de; CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Introdução e notas por Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995.
- ANTELO, Raul. “Macunaíma: apropriação e originalidade”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Coleção Arquivos UNESCO, 1988.
- ANTELO, Raul. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo/Brasília: Hucitec, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- BRANDÃO, Jachyntho Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- CALHEIROS, Orlando. *Aikewara: esboços de uma sociocosmologia tupi-guarani*. Tese de doutorado defendida no Museu Nacional/UFRJ, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2011.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. “Eventos ou textos? A pessoa múltipla e o problema da tradução das artes verbais Amazônicas”. In: DAHER, Andrea (org.). *Oral por escrito: A oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura*. Chapecó: Argos/EdUFSC, 2018.
- CLASTRES, Pierre. “Liberdade, Mau Encontro, Inominável”. In: BOÉTIE, Etienne de la. *Discurso da servidão voluntária*. Edição bilíngüe, com comentários de Claude Lefort, Pierre Clastres e Marilena Chauí. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1982. pp. 109-123.
- CORREA DA SILVA, Juliana. *Mário de Andrade cronista: uma análise sobre a ficção em Os filhos da Candinha*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 2019.
- CUNHA, Manuela Carneiro da; ALMEIDA, Mauro Barbosa de. (orgs.). *Enciclopédia da floresta - O Alto Juruá: práticas e conhecimento das populações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FRANCHETTO, Bruna. Tolo kuikúro: “Diga cantando o que não pode ser dito falando”. *Invenção do Brasil. Revista do Museu Aberto do Descobrimento*. Brasília: Ministério da Cultura, 1997. pp. 57-64.
- GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2018.
- GOLDMAN, Márcio. “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Mana*, 21(3), pp. 641-659, 2015.
- GOLDMAN, Márcio. “A relação afroindígena”. *Cadernos de campo*, 23, pp. 213-222, 2014.
- GONTIJO FLORES, Guilherme. “Um walkie-talkie na encruzilhada das águas: traduzir e cantar a poesia xamânica Marubo”. *Cadernos de tradução*, 39 (edição especial), 2019, pp. 171-226.
- KELLY LUCIANI, José Antonio. *Sobre a antimestiçagem*. Tradução de Nicole Soares, Levindo Pereira e Marcos de Almeida Matos. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.
- LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu (Mitológicas, v. 4)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LEVINAS, Emmanuel. *Escritos inéditos 2: Palavra y silencio y otros escritos*. Trad. (ao castelhano) Mercedes Huarte, Miguel García-Baró. Madri: Trotta, 2015.
- LIMA, Tânia Stolze. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”. *Mana*, 2 (2), pp. 21-47, 1996.
- MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”. *Savoirs et Clinique, Revue de Psychanalyse*, 6, pp. 149-160, 2005.

- NODARI, Alexandre. “A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no *Grande sertão: veredas*”. *O eixo e a roda*, 27(3), pp. 29-61, 2018.
- NODARI, Alexandre. “A literatura como antropologia especulativa”. *Revista da ANPOLL*, 38, pp. 75-85, 2015.
- PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ (edição eletrônica), 2012.
- SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. Trad. Joca Wolff. *Sopro*, 15, pp. 1-4, 2009.
- SAHLINS, Marshall. *Stone Age Economics*. Londres: Routledge, 2004.
- SIMÕES, Hugo. “Metamorfose: silêncio e vida na *translatio* de mundos”. *Belas infieis*, 9(2), pp. 13-29, 2020.
- SIMÕES, Hugo. “Sobre a tradutibilidade da forma de escuta nas artes verbais”. *Eutomia*, 25(1), pp. 64-84, 2019.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- STERZI, Eduardo. “A irrupção das formas selvagens”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017. pp. 219-222
- TOWNSLEY, Graham. “Song paths: the ways and means of yaminawa shamanic knowledge”. *L’Homme*, 126-128, pp. 449-468, 1993.
- VILAÇA, Aparecida. “O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 15(44), pp. 56-72, 2000.
- VILAÇA, Aparecida. “Making kin out of others in Amazonia.” *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 8, pp. 347–65, 2002.
- VILLAS BOAS, Orlando; VILLAS BOAS, Cláudio. *Xingu: os índios, seus mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada”. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5(10), pp. 247-264, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A morte como quase acontecimento”. Disponível em <http://www.institutocpfl.org.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, n-1 edições, 2015.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202069-81>

A POÉTICA INDÍGENA COMO RESISTÊNCIA: POR UMA ABERTURA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA THE INDIGENOUS POETICS AS RESISTANCE: FOR AN OPENING ON CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

Ana Carolina Cernicchiaro*

Resumo: *Há 500 anos, os povos indígenas r(existem) em sua pluralidade. Contra a guerra unificadora do Estado, a abertura ao múltiplo. De um lado dessa guerra, impondo uma língua única, está a pátria e sua “língua paterna”; do outro, a língua materna dos povos plurais, língua-mátria, língua-terra, língua com a qual se tem uma relação de afeto, e não de comando; de pertencimento, e não de propriedade; de cuidado, e não de mercadoria. Não se trata, no entanto, apenas de preservar a língua materna, a resistência também se faz no devir-menor que ela realiza na língua maior. Um devir que desvia a língua paterna de seus propósitos estatais homogeneizadores, de sua violência excludente. A agência da literatura ameríndia, como uma rasgadura em nossa história cultural, coloca nosso etnocentrismo e antropocentrismo em questão, abertura de nosso mundo tão fechado em si mesmo para outros mundos.*

Palavras-chave: *Literatura indígena. Resistência. Devir-menor. Literatura brasileira contemporânea.*

Abstract: *In the last 500 years, the indigenous peoples are r(existing) in their plurality. Against the State’s unifying war, the opening to the multiple. From one side of this war, imposing a unique language, is the fatherland and its “father tongue”; from the other, the mother tongue of plural peoples, an earth tongue, a tongue with which one have a relation of affect, and not charge; of belonging, and not property; of care, and not commodity. However, it is not just about preserve the mother tongue, the resistance happens in the becoming minority of the major language. A becoming that deviates the major language of its homogenizer proposes, of its violence of exclusion. The agency of Native literature as a rupture in our cultural history, calling our ethnocentrism and anthropocentrism into question, openness of our closed world to other worlds.*

Keywords: *Indigenous Literature. Resistance. Becoming-minor. Contemporary Brazilian Literature.*

Recebido em 01/03/2020. Aprovado em 30/04/2020

Gostaria de começar com um depoimento de Ailton Krenak para a série documental *Guerras do Brasil.doc* (2018), dirigida por Luiz Bolognesi: “Estamos em guerra. O meu mundo e o seu mundo estão em guerra. A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é para a gente continuar mantendo a coisa funcionando”. Assim como em seu famoso discurso na Assembleia Nacional Constituinte em 1987 - “O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de km² do Brasil” – o que nos choca na

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: anacer77@yahoo.com.br.

denúncia não é apenas o tema (um velho conhecido), mas a temporalidade dos verbos, a continuidade da ação. Os 95% dos ameríndios dizimados nos primeiros 150 anos da invasão, 1/5 da população do planeta (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 138), foram vítimas do primeiro de muitos apocalipses, do começo do fim.

O “povo da mercadoria” - para usar uma expressão de Davi Kopenawa (2015) sobre estes seres que foram tomados de um desejo desmedido por mercadorias a ponto de não enxergarem nada além delas - continua invadindo, saqueando, guerreando¹, devastando o mundo ameríndio. De forma cada vez mais violenta, pois quanto mais o Estado flerta com o fascismo, mais os ruralistas se sentem autorizados a matar. Afinal, como conclui Marco Antonio Valentim, “se o antropocentrismo constitui a ontologia fundamental do Antropoceno, o fascismo é sua política oficial” (2018, p. 290). Era o caso dos 8350 indígenas mortos durante a Ditadura Militar e é o caso do acirramento da violência contra os indígenas desde o golpe, que chega ao seu ápice sob o Governo Bolsonaro. Conforme avalia Célia Tupinambá, o atual presidente elegeu os povos indígenas como alvo número 1 (apud ROMAN, 2019), aniquilando direitos, impedindo a demarcação de terras, incentivando a liberação da mineração² e do arrendamento, flexibilizando licenciamentos ambientais, financiando o armamento no campo, desmontando políticas indigenistas, etc.

¹ Interessante perceber que este caráter bélico do branco aparece em uma série de mitologias, como a dos Desana, por exemplo. O mito de origem da Humanidade - publicado em *Antes o mundo não existia*, de Umussin Pārōkumu e Tōrāmū Kēhīri, primeiro dos oito volumes da Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro – conta como cada povo (Desana, Tukano, Baniwa...) foi saindo debaixo da água com a Canoa de Transformação, como saiu por último, o branco acabou ficando sem as riquezas que o Bisneto do Mundo estava distribuindo: “A todos estes, o Bisneto do Mundo disse: - ‘Dou-lhes o bem-estar, dou-lhes as riquezas das quais vocês nasceram’. Dizendo isso, ele estava dando-lhes o poder de serem mansos, de fazerem grandes festas com danças, de se reunirem com muita gente, de conviverem bem com todos, isto é, de não fazerem guerras. Isso tanto é verdade que os nossos Antigos nenhuma vez fizeram guerras, porque o Bisneto do Mundo lhes deu esse poder. O sétimo a sair para a superfície foi o Branco, com a espingarda na mão. O Bisneto do Mundo disse-lhe: - ‘Você é o último. Dei aos primeiros todos os bens que eu tinha. Como você é o último, deve ser uma pessoa sem medo. Você deverá fazer a guerra para tirar as riquezas dos outros. Com isso, encontrará dinheiro!’ Quando ele acabou de dizer isto, o primeiro Branco virou as costas, deu um tiro com a espingarda e seguiu para o sul. Ele baixou, entrando nas malocas, por onde ele já havia passado enquanto estava subindo na Canoa de Transformação. Entrou na 21ª. maloca, situada em São Gabriel, e aí mesmo fez a guerra. Numa pedra que existe nesse lugar, vêem-se figurinhas parecidas com soldados, com capacete e espingarda, todos ajoelhados e dando tiros. Foi assim porque o Bisneto do Mundo deu-lhe o poder de fazer a guerra! Para ele a guerra é como uma festa. Por isso é que os Brancos fazem guerras! (PĀRŌKUMU; KĒHĪRI, 1995, pp. 38 - 41).

Neste sentido, cabe lembrar também que, conforme explica Eduardo Viveiros de Castro, em algumas etnias, as palavras que se “traduzem por ‘branco’ têm vários significados descritivos, mas um dos mais comuns é ‘inimigo’” (2016, p. 3). Entre os Yanomami, por exemplo, explica ele no prefácio ao livro de Kopenawa e Bruce Albert, o termo *napë*, que era utilizado originalmente para a condição relacional de inimigo, passou a designar os brancos, enquanto “membros (de qualquer cor) daquelas sociedades nacionais que destruíram a autonomia política e a suficiência econômica do povo nativo. O Outro sem mais, o inimigo por excelência e por essência, é o ‘Branco’” (2015, p. 12).

² Enquanto escrevo este texto, o site do Instituto Socioambiental noticia que cerca de 20 mil garimpeiros invadiram as terras Yanomami (<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/povos-yanomami-e-yekwana-se-unem-e-exigem-fora-garimpo>). É a maior invasão desde que as terras foram demarcadas em 1992 (em tempos de Covid-19, os impactos dessa invasão são ainda mais assustadores - <https://www.foragarimpoforacovid.org/>). Além da invasão ilegal, os Yanomami e outras 160 etnias, sendo 12 delas de povos isolados, sofrem com a pressão das grandes empresas de mineração. Segundo o Instituto Socioambiental, foram feitos 4.332 pedidos de pesquisa mineral em terras indígenas na Agência Nacional da Mineração. Caso aprovadas, essas pesquisas de subsolo têm potencial de gerar danos ambientais em pelo menos 215 terras indígenas (TIs) em todo o país (30% do total) em áreas que somam o equivalente a 28

Por tudo isso é que o povo indígena é um povo guerreiro, defende Sonia Guajajara, porque está sempre em guerra: guerra para manter os direitos garantidos, guerra para sobreviver, guerra para preservar sua cultura. Sabemos com Walter Benjamin (1994) que os documentos de cultura são documentos de barbárie, na medida em que testemunham a violência dos vencedores e tentam exterminar a “cultura vencida”; que passa a ser vista como espólio de guerra, tradições mortas presas com alfinetes sob um vidro, objetos de arte como artefatos arqueológicos, línguas extintas esquecidas, imagens estereotipadas nos meios de comunicação, clichês de uma figura abstrata do índio genérico, sem etnia, sem língua, sem rosto, sem singularidade, o povo com letra minúscula, conforme a classificação de Agamben, ou seja, “a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (AGAMBEN, 2002, p. 183).

Em um ensaio sobre Alfred Jaar, Jacques Rancière (2014) defende que, ao contrário do que se costuma dizer, o problema das imagens não está em seu excesso, mas na sua escassez, ou melhor dizendo, em sua repetição incessante. Vemos sempre as mesmas imagens, imagens tornadas instrumentos de poder, desviadas de sua potência de alteridade. Conforme afirma Georges Didi-Huberman, “al utilizar la palabra *imagen* para “imagen de marca” y “imagen de sí”, nuestros contemporáneos consiguen con la mayor de las eficacias despojar a esa palabra de sus significaciones fundamentales. ¿Una imagen no comienza a ser interesante - y no comienza, sin más - solo al darse como una *imagen del otro*?” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.11).

Em sua leitura de *A queda do céu*, Valentim (2018) comenta que, para os Yanomami, a condição fundamental para o ser humano é ter/ser imagem, ser visto/ver³. Os humanos atuais são uma imagem transformada dos ancestrais, que já eram eminentemente metamórficos. “Os supostos modelos, aos quais se tenderia a atribuir perfeita estabilidade de forma, comportam-se como simulacros, sujeitos à mais intensa alteração” (VALENTIM, 2018, p. 224). Além disso, ser imagem, espectro de outrem, “não é ser sua cópia, fiel ou degradada, mas sim sua imagem transformada, ser outro em relação a outrem, e não semelhante em relação ao mesmo” (2018, p. 223). É assim que as relações sociais entre as diferentes espécies se dão, sem uma forma fixa original do ser; na “origem” estão perspectivas, imagens, devires.

Por outro lado, a incapacidade de “virar outro” faz dos brancos espectros. Tal “espectralidade hiperbólica” “constitui a razão ontocosmológica de sua conceitualidade objetivista, isto é, de seu pensamento ‘curto e obscuro’” (VALENTIM, 2018, p. 234). A imagem do homem branco é uma imagem fixa, estável e claramente narcísica. Segundo ele, “suas ideias são obstruídas e enfumaçadas”, pois “na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas”. “Seu pensamento se esfumou e

milhões de campos de futebol somente na Amazônia Legal. A terra indígena mais cobiçada, em número de processos, é a dos Yanomami, entre os estados de Roraima e Amazonas. Se os 536 requerimentos para essa área, solicitados por 58 empresas, avançarem até sua fase final, a mineração poderá impactar 42% da terra dos Yanomami, com um potencial de destruição de 4 milhões de hectares de floresta. (<https://reporterbrasil.org.br/2019/10/projeto-do-governo-de-ampliar-mineracao-ameaca-30-das-terras-indigenas-do-pais/>).

³ Bruce Albert explica que, para os Yanomami, “todo ente possui uma ‘imagem’ (*utupë a*, pl. *utuoa pë*) do tempo das origens, que os xamãs podem “chamar”, “fazer descer” e “fazer dançar” enquanto “espírito auxiliar” (*xapiri a*) (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 610).

foi invadido pela noite. Fechou-se para todas as outras coisas. Foi com essas palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios”, analisa Kopenawa (2015, p. 407), acrescentando que os brancos “dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76), ou, pior ainda, “dormem muito, mas só sonham com eles mesmos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390). É por isso que o “povo da mercadoria” precisa apagar, esvaziar a imagem do outro, porque não consegue ver nada além de si. Na certa assertiva de Jean-Christophe Goddard, “a introspecção é a forma mesma do etnocentrismo branco” (GODDARD apud VALENTIM, 2018, p. 235).

É incompreensível para os povos originários e sua “economia do cuidado” - segundo a bela expressão de Kaká Werá (2017, p. 87) - entender a transformação da terra e da natureza em mercadoria. Existir é sempre co-existir com pessoas de diferentes espécies, materialidades e naturezas (animais, vegetais, minerais, espíritos, acidentes geográficos), uma multiplicidade de seres com os quais os indígenas coabitam, se relacionam socialmente e dos quais a existência depende. Por isso, defende Krenak, é necessário assumirmos uma co-responsabilidade com os lugares e os seres com os quais convivemos, reconhecendo que aquele rio que está em coma é também avô dos Krenak. Conhecido por nós como Rio Doce, o rio avô dos Krenak (rio Watu) está há mais de quatro anos com 600 km de sua extensão cobertos de material tóxico por conta do rompimento da barragem de rejeitos de mineração da Samarco⁴, colocando os Krenak, cito o líder indígena, “em uma condição real de um mundo que acabou” (KRENAK, 2019, p. 42).

Neste apocalipse do contato, uma infinidade de seres, povos e culturas são reduzidos à monocultura. Conforme explica Mauro Almeida, a flecha do tempo não aponta para o positivo, e sim para o negativo, para uma “diminuição da diversidade per capita (menos linguagens, menos religiões, menos sistemas de parentesco, menos estilos estéticos, menos espécies naturais, menos animais e plantas)” (ALMEIDA apud VALENTIM, 2018, p. 1999).

Gostaria de me deter no primeiro item citado por Almeida, entre as inúmeras perdas que resultam do progresso está a perda de linguagens. Conforme lembra Didi-Huberman, das 6912 línguas faladas em nossos dias (os dados são de 2008), a metade terá desaparecido antes do fim do século XXI. De modo que, estatisticamente, a cada dez dias, uma língua desaparece no mundo (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 48). A guerra é, portanto, também uma guerra de linguagens (para usar uma expressão cara a Roland Barthes (2004)). Uma guerra tanto fora quanto dentro da aldeia; conforme denuncia Álvaro Tukano, “sofremos também com a invasão da TV Globo, porque muitas pessoas não querem mais ouvir as palavras do xamã, do curandeiro e preferem assistir à novela. Essa é uma guerra muito grande das nossas comunidades, uma guerra de poder” (TUKANO, 2016, p. 101).

⁴ A Samarco Mineração S.A. é controlada através de uma *joint-venture* entre a BHP Billiton e a Vale S.A., que em janeiro do ano passado teve mais uma barragem rompida causando uma tragédia ainda maior na região. O crime em Brumadinho matou centenas de pessoas e contaminou o rio Paraopeba, do qual os Pataxó Hã hã hã dependem.

De um lado desta guerra, impondo uma língua única, está a língua do pai - a célula originária do poder soberano, afinal, conforme vemos em Aristóteles (2001), a naturalização do poder do soberano se baseia justamente na naturalidade do comando do patriarca. Uma só língua, um só povo, um só soberano, um só poder, prega a cartilha monolíngue da pátria. Foi assim que, na segunda metade do século XVIII, Marquês de Pombal decidiu pela extinção da Língua Geral. Segundo José Bessa Freire, “a política de línguas sofreu, então, uma reviravolta marcada por interesses geopolíticos, com um discurso oficial de hegemonia que demonstrava a percepção das relações entre língua, nação e estado, semelhante ao discurso formulado pelos estados nacionais” (FREIRE, 2016, p. 372). Dali em diante, as línguas ameríndias foram cada vez mais perseguidas, numa perda vertiginosa da diversidade linguística que, analisa a linguista Bruna Franchetto, “continua sendo silenciada, com estratégias variadas, pelo Estado, por missões, meios de comunicação, escolas, em todos os níveis do chamado ‘sistema educacional’⁵. A soberania de uma única língua, a dos conquistadores que conformaram a ‘nação’, é mantida de todas as maneiras” (FRANCHETTO, 2017, 58). Lembremos com Foucault que a cartilha dos estados-nação modernos prega a unidade, é preciso que o outro seja incluído em sua exclusão, eliminado em sua diferença, de forma que o racismo, já avisava Foucault (1999), é condição *sine qua non* do Estado-Nação biopolítico⁶.

Segundo o último Censo do IBGE, de 2010, apenas 37,4% das quase 900 mil pessoas que se declararam indígenas falavam sua língua nativa⁷. O cenário é bastante desolador, principalmente se considerarmos que a média é de 250 falantes por língua e que algumas contam com menos de 10 falantes - o último falante de Apiaká, por exemplo, morreu no começo de 2012 (FRANCHETTO, 2017). Por outro lado, o Censo apresentou um “equivoco” interessante. Enquanto o número de línguas indígenas catalogadas pelo Instituto Sócio Ambiental é de 160, o IBGE constatou 274. Isso porque, o próprio ISA explica, o IBGE trabalha com o critério da autodeclaração [enquanto o ISA se baseia em dados acadêmicos]. No Censo aparecem indígenas que se declararam falantes de uma língua já considerada “extinta”, mas que conseguiram ressurgir da invisibilidade e do silêncio num movimento de resistência política absolutamente consciente.

Conforme analisa Bruna Franchetto, “em sua luta para o reconhecimento de sua existência e resistência, bem como de seus direitos territoriais, se declarar falantes de uma ‘língua’ é um corolário lógico e uma urgência política” (2017, p. 59)⁸. De forma

⁵ Daniel Munduruku conta que, nos anos 70, as escolas estavam próximas à aldeia, mas não dentro. “Não era a intenção, naquela ocasião, formar o indígena na sua própria comunidade. Ele era arrancado de lá e levado para os centros urbanos, e ali, obviamente, seria massacrado com um tipo de conteúdo e conhecimento que não era próprio dele. Ao mesmo tempo em que era proibido de falar a própria língua, proibido de praticar a sua própria cultura” (MUNDURUKU, CERNICCHIARO, 2017, p. 16).

⁶ “O racismo está ligado ao funcionamento de um Estado que é obrigado a utilizar a raça, a eliminação das raças e a purificação da raça para exercer seu poder soberano. A justaposição, ou melhor, o funcionamento, através do biopoder, do velho poder soberano do direito de morte implica o funcionamento, a introdução e a ativação do racismo. E é aí, creio eu, que efetivamente ele se enraíza” (FOUCAULT, 1999, p. 309)

⁷ Isso porque, e aqui fica evidente a relação entre terra e língua, 42,3% dos indígenas já não vivem em áreas indígenas e apenas 12,7% dos que não estão em terras indígenas falam a língua de seus pais e avós.

⁸ O que aconteceria se as línguas indígenas invadissem as escolas não indígenas, as cidades, as universidades, a mídia, os congressos, os seminários, a literatura, o cinema, com boas traduções (nas duas

semelhante, o artista zapoteca Sabino Guisu defende que “la gente que habla en lenguas indígenas son el ejemplo más grande de resistencia que puede tener un país” (apud CRUZ, 2019). Daí Didi-Huberman concluir que mais do que nunca é preciso resistir na língua⁹. E, assim, do outro lado da guerra, contra a língua paterna, do pai, *pater*, pátria, está a língua materna dos povos plurais, língua-mátria, língua-terra, língua com a qual se tem uma relação de afeto, e não de comando; de pertencimento, e não de propriedade; de cuidado, e não de mercadoria. “A língua materna é a minha felicidade. Não perdemos nenhuma palavra”, comemora o cineasta Xavante Divino Tserewahú.

Mas não se trata apenas de preservar a língua materna. A guerra também se faz no devir-menor que essa língua realiza na língua maior. Um devir que desvia a língua paterna de seus propósitos estatais homogeneizadores, de sua violência excludente. É isso que tem feito a literatura indígena publicada em português desde a década de 80, quando escritores como Daniel Munduruku, Eliane Potiguara e Kaká Werá decidiram escrever eles mesmos as cosmovisões que sustentam seu pensamento. Conforme explica Kaká Werá:

Nós queríamos divulgar nossos valores, o princípio do pertencimento, de interdependência, mostrar que não é só o ente humano que é uma entidade viva, mas os animais, vegetais, minerais, o sistema de vida chamado mãe terra. (...) E é claro nós também queríamos de alguma maneira romper um preconceito de mais de 500 anos com relação às culturas ancestrais, essa ideia horrorosa de que nossas culturas não desenvolveram um saber, uma tecnologia social, não se desenvolveram enquanto pessoas, enquanto civilizações¹⁰.

Daniel Munduruku avalia que a literatura indígena é uma “conquista que vem sendo realizada gradualmente por meio da ocupação de espaços” nesta sociedade que “invisibilizou e, em alguns casos, inviabilizou” os indígenas como cidadãos (MUNDURUKU, 2018). Em entrevista publicada na revista *Crítica Cultural*, ele conta que gosta de pensar que, com sua literatura, está ajudando o Brasil “a desentortar seu pensamento”, “a olhar para os povos indígenas sem o crivo dos estereótipos” (MUNDURUKU; CERNICCHIARO, 2017, p. 18). Talvez por isso uma parte considerável desta produção tem sido voltada para o público infantil - uma classificação meramente ocidental, já que, nas aldeias, as histórias são contadas para pessoas de todas as idades. Escrever para crianças brancas é uma estratégia política, uma maneira de trazer uma diversidade ontológica antes que o etnocentrismo e o antropocentrismo estejam instaurados, “de libertar as crianças das cidades de uma visão preconceituosa”, explica Munduruku (2009, p.7).

direções)? Cantos são poemas, narrativas contam outras histórias, as oitavas de Belo Monte não teriam sido pantomimas de fachada para ‘escutar os índios’ sem entender o que dizem (FRANCHETTO, 2017, p. 61).

⁹ “Por estar los pueblos expuestos a desaparecer, tanto en el uso de las palabras como en el de las imágenes, hay que ‘resistirse en la lengua’ y reconstruir, sin descanso, las condiciones de una reaparición de los pueblos en el espectáculo de nuestro mundo” (2014, p. 21)

¹⁰ Mesa “Escolhas e Fazer Artístico: Subjetividades” no *Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas*, que reuniu artistas de 11 estados e 11 etnias em cinco sessões de conversa, em setembro de 2016, na sede do Itaú Cultural, em São Paulo/SP, com a curadoria de Daniel Munduruku, Cristino Wapichana, Cristina Flória, Junia Torres e Andrea Tonacci.

É o caso do livro *As queixadas e outros contos guaranis*, organizado por Olivio Jekupé, que reúne sete contos tradicionais escritos por autores guarani que moram nas aldeias Krukutu, Tenonde Porã e Sapukai. No conto que dá título ao livro, de autoria de Jekupé e Luiz Carlos Karai, o índio Popygua segue um belo casal desconhecido até sua casa do outro lado do mar, “onde existe muita fartura, ninguém sofre por nada, ninguém fica velho nem morre” (JEKUPÉ, 2013, p. 50), mas o jovem avisa: “- Você pode vir com a gente, mas terá que ficar lá para sempre. Não poderá mais voltar, se tentar voltar vai morrer” (JEKUPÉ, 2013, p. 50). Ao chegar, Popygua descobre que o belo casal de índios na verdade são queixadas: “O xamoï explicou: - Foram essas queixadas que o trouxeram até aqui. Elas podem ir à Terra quando querem, e sempre se transformam em índio e índia” (JEKUPÉ, 2013, p. 53).

Podemos ler o conto como uma situação sobrenatural que, segundo Eduardo Viveiros de Castro, é típica no mundo ameríndio. Conforme explica o antropólogo, se não for um xamã, o índio que cruza um animal ou um espírito na floresta e responde ao tu proferido por este outro ser, reconhece nele a condição de pessoa e perde o ponto de vista dominante, ou seja, seu mundo não é mais o que está em vigor. Uma vez que duas espécies diferentes não podem ser gente ao mesmo tempo, estes encontros são momentos de disputa entre a posição de sujeito. De maneira que, ao responder a um outro sujeito inumano, o sujeito perde sua alma, fica doente e, se não receber tratamento xamanístico, acaba virando outro de si mesmo (“vira onça, vira morto, vira seja lá o que for que ele encontrou” (VIVEIROS, DE CASTRO, 2008, p. 233)). Isso é possível porque, na mitologia ameríndia, a volubilidade entre humano e inumano é uma constante. Aliás, pode-se dizer, conforme explica Lévi-Strauss em entrevista a Didier Eribon, que a própria definição de mito estaria calcada nessa indecidibilidade interespecífica:

[–Gostaria de lhe fazer uma pergunta simples: o que é um mito?] – Não é uma pergunta simples, é exatamente o contrário, porque se pode respondê-la de vários modos. Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse esta: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 195).

Mas a coacessibilidade entre homens e animais não permanece no passado mitológico. Para o perspectivismo multinaturalista, conceito desenvolvido por Viveiros de Castro em parceria com Tânia Stolze Lima a partir das concepções indígenas (em especial das tribos de origem tupi-guarani) de mundo, pessoa, sujeito, humano e não-humano, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 347).

Para esta cosmologia, a consciência e a cultura, a subjetividade e a intencionalidade não são exclusividade dos humanos, mas potencialidades de uma infinidade de outras espécies. Cada uma das diferentes formas de vida vê sua própria espécie como humana, considerando as outras como animais ou espíritos, sendo que os xamãs, enquanto

diplomatas cósmicos, são aqueles que podem trocar de ponto de vista com pessoas de outras espécies¹¹ (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

A própria concepção de sujeito como ser fechado em si, completo, único, independente, cai por terra. Foi isso que percebeu Pedro Cesarino ao traduzir os cantos Marubo, publicados em *Quando a terra deixou de falar* (2013). Segundo ele, estes cantos tensionam os limites da nossa linguagem e da nossa ontologia uma vez que o sujeito Marubo não coincide com a nossa metafísica moderna do Sujeito, não é unitário, e sim constituído por uma multiplicidade de corpos, visíveis e invisíveis.

¹¹ Esta troca de pontos de vista, que se dá no próprio corpo/pele do xamã e que aparece em uma série de mitos, permanece também na literatura indígena contemporânea. É o caso, por exemplo, de “Vô Madeira”, da poeta Macuxi Julie Dorrico:

O vô correu correu
Com as piranhas e os botos,
Com as jatuaranas e os tambaquis,
Com as cobras e os jacarés,
Com todas as gentes não-humanas do rio;

O vô era um encantado
E por vezes trocava de pele pra ver como andava o mundo
Às vezes vinha de gente, outras de mangueira, algumas vezes perdida, de jaguatirica;

Um dia, num de seus passeios, o vô viu alguns de seus netos em cima de dragas no meio do rio:
Bêbados!

Jogando prato, prata, pano, plástico

Parem.

O vô chorou.

O dinheiro é o veneno da alma.

O vô achou que ia parar

Ouro, correntes, pulseirinhas, anéis, casamentos, filhos, netos, bisnetos, tataranetos,

Sem água.

O vô podia ser eterno

Mas fez a travessia jovem.

Só que ninguém sabia que quando ele se fosse

Todas as gentes iam também.

E foi assim que nós desaparecemos.

Feito fome

Feito sede

Feito noite

Feito morte

(DORRICO, 2020)

Mais do que qualquer perseverança no ser ou fixação de identidade, o que interessa, nestas cosmologias, é justamente a instabilidade, o devir, o contato. Segundo a análise de Aparecida Vilaça, visto que, para os ameríndios, “a anulação da diferença tem como consequência a paralisia da ‘máquina do universo’” (2010, p. 36), é preciso se apropriar, digerir e incorporar a alteridade para depois reconstituí-la, isto é, mais do que um gosto pelo Outro, trata-se de uma necessidade dele, pois, segundo ela, o ser só existe na memória do outro, da mesma forma que a memória da sociedade está no inimigo. Em *História de lince*, Lévi-Strauss conclui que as fontes filosóficas e éticas dos ameríndios se inspiram numa abertura para o outro¹²; afinal, a alteridade, a exterioridade é o que constitui a sociedade. Nas palavras de Clifford Geertz, do ponto de vista destes grupos “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado” (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 196).

Els Lagrou explica que, na concepção destes povos, o universo é transformativo. “O mundo é composto por muitas camadas, os diversos mundos são pensados enquanto simultâneos, presentes e em contato, embora nem sempre perceptíveis” (2009, p. 93). O papel da arte seria, portanto, o de “comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades” (LAGROU, 2009, p. 93). Para Marília Librandi, no caso específico dos estudos literários, essa reformulação - segundo a qual “não se trata de traduzir distintas visões de mundo, mas compreender a possibilidade de distintos mundos coexistentes” - “implica um golpe de mestre na dicotomia representação-realidade levando-nos a recriar nossa relação com a ficção como um mundo inventado, ontologicamente pensável” (LIBRANDI, 2017, p. 52).

Assim como os *xapiripë* yanomami aumentam, através dos xamãs, os pensamentos de todos da tribo, fazendo-lhes “ver e conhecer as coisas de longe”¹³, ensinando-os a sonhar, a literatura indígena traz novas palavras, novas perspectivas, novas cosmologias ao nosso mundo. Como no xamanismo, na literatura também ocorre um alargamento das fronteiras do eu, “que passa a dialogar com um universo muito maior do que o mundo cotidiano” (MEDEIROS, 2000). Ali, entra-se em contato com o outro, sem capturá-lo, representá-lo, assimilá-lo.

Se pensarmos a arte, como o faz Alfred Gell, “como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a cerca dele” (2018, p. 31), de forma que, conforme mostra Els Lagrou a partir dos cantos Kaxinawá e Araweté e dos artefatos Wauja e Wayana, o que a arte imita é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem (LAGROU, 2009, p. 37), então podemos entender que a agência da literatura indígena está justamente na forma como abre nosso mundo tão fechado em si mesmo para outros mundos,

¹² “Creio que hoje é possível remontar às fontes filosófica e ética do dualismo ameríndio. Ele se inspira, parece-me, numa abertura ao outro que se manifestou com toda a clareza quando dos primeiros contatos com os brancos, embora estes fossem animados de disposições bem contrárias. Reconhecer isso, quando nos preparamos para comemorar o que, em vez de descoberta, eu chamaria de invasão do Novo Mundo, a destruição desses povos e de seus valores, é realizar um ato de contrição e piedade” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 14).

¹³ “É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos *xapiripë* sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar” (KOPENAWA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 320).

colocando nosso etnocentrismo e antropocentrismo em questão. Lagrou defende que, “se a arte, a nossa e a dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios” (2009, p. 105)

Segundo a definição de Gell, a “agência social” da arte deve ser definida em termos de atributos relacionais, e não biológicos (animado ou inanimado): “não importa, ao atribuir um status ao ‘agente social’, o que uma coisa (ou uma pessoa) ‘é’ em si mesma: o que importa é onde ela se encontra em uma teia de relações sociais” (GELL, 2018, p. 192). Na expressão de Deleuze e Guattari, não se deve tentar compreender um livro, antes perguntar com o que ele funciona, com o que ele se conecta, “em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p. 12). Na expressão de Roni Wassily,

eu vou escrevendo e vou levando essa forma de ver o mundo, de dançar na forma circular, [em que] você segue o passo do outro e o outro segue o seu passo. E aí o seu mundo não tem início nem fim, é sempre um caminho para você percorrer e você nunca caminha sozinho, sempre está acompanhado. A gente passa a fazer do mundo da literatura uma ponte¹⁴.

Foi isso que percebeu Anthony Seeger em seu estudo das performances musicais Kisêdjê. Segundo ele, mais do que representar as estruturas sociais, estas performances as constroem, não apenas por definir concepções de espaço, tempo e pessoa, mas também por ajudar a compreender sua história e, principalmente, a construir suas estratégias para o presente.

A possível perda de suas terras para fazendeiros se juntava a eclipses e ataques como ameaças maiores à sua sociedade. Isso teve um efeito em sua música e no peso que conferiam às diversas tradições de canto. Na década de 1970, as cerimônias kisêdjê eram, em grande medida, performances para consumo interno. Na complexa arena política e social de uma reserva indígena em um país em desenvolvimento, contudo, o canto kisêdjê adquiriu uma dimensão suplementar – a de um contexto interétnico no qual eles estavam (e ainda estão) lutando para sobreviver (SEEGER, 2015, p. 256).

Ailton Krenak analisa que, ao interagir com os diferentes suportes da arte, uma diversidade de povos vem produzindo faísca, não apenas por suas referências nas matrizes ancestrais da arte indígena, mas também por falar da presença indígena no meio de uma sociedade que “ainda nos cospe e que a gente tem que ficar em pé e gritar todo dia que estamos vivos se não a gente vai ser engolido sem ninguém perceber”¹⁵. A arte como um gesto de coragem, de combate, como “uma potente arma para denunciar as injustiças que estão se abatendo sobre nosso povo”, afirma Krenak.

¹⁴ Mesa “Escolhas e Fazer Artístico: Subjetividades” no *Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas*, setembro de 2016.

¹⁵ Mesa “FACES DA ORALIDADE: Escrita e Imagem” no *Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas*, setembro de 2016.

Neste sentido, a literatura funciona como uma máquina de guerra contra o Estado, este que, mostra Alexandre Nodari, busca unificar “*em um corpo a multiplicidade de indivíduos*”, sendo “o Terror um certo grau de focalização da lente ou perspectiva pela qual o perfazimento do Todo-Um se dá tendencialmente sem resíduos”. Contra a máquina unificadora do Estado, uma máquina de guerra selvagem, que é “o dispositivo ótico-político inverso, a saber, aquele que multiplica a unidade, ou melhor, que produz (ou dá a ver) uma multiplicidade ali onde só se via unificação” (NODARI, 2018, p. 118).

Assim, se, como diz Gell (2018), a agência se dá também de forma interartefactual, uma obra agindo sobre outra, podemos pensar que a agência da literatura ameríndia se dá como uma rasgadura em nossa história cultural, uma abertura ao múltiplo ali onde se buscava a unidade. Afinal, como sustentar os três termos da expressão “literatura brasileira contemporânea” quando cantos colocam em questão a dicotomia entre literatura oral e escrita¹⁶? O que fazer com a fixidez identitária que o adjetivo pátrio dá à expressão diante de uma língua mátria, carregada de outras centenas de línguas? Como definir um povo no singular diante da pluralidade de povos que esses trabalhos expõem? E, por fim, como definir a temporalidade dessas narrativas, uma vez que, apesar da ferocidade etnocida do “povo da mercadoria”, apesar das tentativas governamentais, mercadológicas e midiáticas de desaparecimento da cultura indígena, seus mitos e cantos, que há séculos estão sendo passados de geração em geração, ainda que sejam nossas narrativas mais arcaicas, estão absolutamente ativos na contemporaneidade, sem deixarem de ser afetados pelas mudanças históricas que esses povos sofreram e de incorporar as marcas das diferentes experiências de contato que vivenciaram?

Neste sentido, é importar recordar a reivindicação de Daniel Munduruku em entrevista para esta mesma revista três anos atrás: “eu sou contemporâneo”. Segundo ele, as pessoas “não se dão conta que, em pleno século XXI, (...) não podemos ser pessoas do século XVI. Salvar a nossa ancestralidade não significa abrir mão da nossa contemporaneidade”. Da mesma maneira que ser brasileiro não o faz menos Munduruku: “sou um brasileiro nascido Munduruku. E enquanto brasileiro eu preciso ter garantias que eu posso ser Munduruku vivendo nesse território que não é de ninguém em particular, embora tenham alguns que achem que são donos disso” (MUNDURUKU; CERNICCHIARO, 2017, p. 19).

Esta questão da contemporaneidade também é discutida por Denilson Baniwa na performance “Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo” (2018). Após percorrer o pavilhão da Bienal, o “Pajé-onça” para em frente às fotografias do povo Selk’nam da Patagonia (considerado extinto) e, enquanto rasga as folhas do livro *Uma breve história da arte*, que comprou na livraria da própria bienal, faz um contundente discurso:

Breve história da arte! Tão breve, mas tão breve que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem índio nessa história da arte, mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo! Isso é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado? Sem direito a futuro? Eles nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo! Arte branca, roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado, não têm que estar presos às imagens que os brancos construíram para os índios. Estamos vivos, vivos

¹⁶ Uma dicotomia que, nos mostra Sergio Cohn no prefácio da antologia Poesia.br, é fruto de uma confusão da cultura hegemônica entre poesia e palavra escrita: “A palavra cantada ou a performance ritual, por exemplo, que estavam na origem da poesia, se afastaram do seu entendimento conceitual” (2012, p. 8).

apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando a arte indígena e transformando em simulacros de povo¹⁷.

Ao tensionar a ideia de literatura, de nacional e de contemporâneo, a literatura indígena denuncia esse roubo, esse apagamento, esses “simulacros de povo”, reabre a história da arte e embaralha nossas partilhas fundacionais, dando visibilidade à existência/resistência destes povos em sua pluralidade, afinal, como afirma Viveiros de Castro, “‘Povo’ só (r)existe no plural – povoS” (Viveiros de Castro, 2016, p. 11).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2008.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Quando a terra deixou de falar: contos da mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- COHN, Sergio (org.). *Poesia.br: cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- CRUZ, Ana Laura Tagle. “Hablar una lengua indígena, el más grande ejemplo de resistencia”: Sabino Guisu. *La Cronica de Hoy*. 17/08/2019. Disponível em: https://www.cronica.com.mx/notas-hablar_una_lengua_indigena_el_mas_grande_ejemplo_de_resistencia_sabino_guisu-1128542-2019. Acesso em fevereiro de 2020.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial 2014.
- DORRICO, Julie. “Vô Madeira”. *Revista Acrobata*, 21 de abril de 2020. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrico/poesia/vo-madeira-poema-de-julie-dorrico/>. Acesso em abril de 2020.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCHETTO, Bruna. “Línguas silenciadas, novas línguas”. In: ISA. *Povos Indígenas no Brasil: 2011-2016*. Editores gerais: Beto Ricardo e Fany Ricardo. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.
- FREIRE, José R. Bessa. “A demarcação das línguas indígenas no Brasil”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editoria Unesp, 2016.
- GELL, Alfred. *Arte e agencia – uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- ISA. *Povos Indígenas no Brasil: 2011-2016*. Editores gerais: Beto Ricardo e Fany Ricardo. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.
- JEKUPÉ, Olívio (org.) *As queixadas e outros contos guaranis*. São Paulo: FTD, 2013.

¹⁷O mesmo texto faz parte da performance *Pajé-onça caçando na Avenida Paulista* (2018). Ambos disponíveis em <https://www.premiopia.com/denilson-baniwa/>

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *De perto e de longe*. Trad. Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LIBRANDI, Marília. “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia”. In: *Literatura*. Organizadores: Frederico Coelho, Marcelo Magalhães, Flávia Cêra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.
- MEDEIROS, Sérgio. “A quase orgia da natureza narrada com nonsense”. Entrevista a Mariana Filgueiras. *Centopéia*. Florianópolis, 04 de janeiro de 2010.
- MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses*. São Paulo: Global Editora, 2009.
- MUNDURUKU, Daniel. “A literatura indígena não é subalterna”. In: *Itaú Cultural*. Publicado em 16/03/2018. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna>. Acesso em abril de 2018.
- MUNDURUKU, Daniel; CERNICCHIARO, Ana Carolina. “Literatura para desentortar o Brasil” (entrevista). *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 15-24, jan./jun. 2017
- NODARI, Alexandre. “O que é o Terror? (notas a partir de Giorgio Agamben)”. *Revista Diálogos Mediterrânicos*. www.dialogosmediterraneos.com.br. Número 14 – Junho/2018
- PÃRÕKUMU, Umussin; KĚHÍRI, Tõrãmũ. *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos desanakihripõrãs*. Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro. São João Batista: União das Nações Indígenas do Rio Tiquié (UNIRT); São Gabriel da Cachoeira: FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. “El teatro de imágenes”. In: *La política de las imágenes*. Trad. Alejandro Madrid Z. Santiago: Metales Pesados, 2014.
- RODRIGUES, Danutta. “A descolonização do pensamento proposta por Daniel Munduruku e Eliane Potiguara: 'Eu não sou índio'”. *G1 Bahia*. Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/noticia/a-descolonizacao-do-pensamento-proposta-por-daniel-munduruku-e-eliane-potiguara-eu-nao-sou-indio.ghtml>. Acesso em: fevereiro de 2020.
- ROMAN, Clara. “Elas podem curar o mundo”. *Instituto Socioambiental*. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/elas-podem-curar-o-mundo>. Acesso em: agosto de 2019.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TUKANO, Álvaro. “Ao redor do fogo”. In: *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- VALENTIM, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia infundamental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- VILAÇA, Aparecida. “O gosto pelo outro – Lévi-Strauss e os índios”. *Ciência hoje*. vol. 45. nº 270. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, maio de 2010b.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- WERÁ, Kaká. *Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202083-96>

LITERATURA E EROTISMO LITERATURE AND EROTICISM

Marília Librandi*

Resumo: *Pensar uma erótica da arte literária, o apelo ao corpo no texto, o signo tensor versus o signo semiótico, o desnudamento do literário no corpo exposto de Diadorim-Deodorina, o sexo da tartaruga no poema de D.H.Lawrence, a relação da poesia com os espasmos musculares, o gozo pela literatura, a paixão pelos poemas, e o desejo de passar para o lado de lá da ficção.*

Palavras-chave: *João Guimarães Rosa. Clarice Lispector. Jean-Luc Nancy. Georges Bataille.*

Abstract: *To think an erotics of the literary art, the appeal to the body in the text, the tensor versus the semiotic sign, the denudation of the literary in the exposed body of Diadorim-Deodorina, the sex of the turtle in D.H.Lawrence's poem, the relationship between poetry and muscle spasms, the sexual pleasure of literature, the passion for poems, and the desire to move to the beyond space of fiction.*

Keywords: *João Guimarães Rosa. Clarice Lispector. Jean-Luc Nancy. Georges Bataille.*

Recebido em 26/03/2020. Aprovado em 16/04/2020

*Te amo aquí,
justamente aquí,
mientras redondeo una
vocal o aviento una consonante.
Es um ejercicio minucioso,
lento, corporal, por el que te traigo
(o en el que me espongo).
Este es tu cuerpo,
lo voy haciendo mientras escribo,
lo voy tramando para poder amarlo
(Antonio López Ortega)*

Falar de erotismo é um ato necessariamente envergonhado, diz George Bataille (2004), porque controlado por regras e restrições. A interdição, por sua vez, aumenta o desejo, e é mantida, paradoxalmente, para que, através da transgressão, se possa *gozar dela*. Na conceituação de Bataille, o erotismo é todo construído e vivido na base do

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP); Leitora de Literatura Brasileira na Universidade de Princeton/ Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, do núcleo Diversitas da Universidade de São Paulo. E-mail: marilialibrandi@gmail.com.

paradoxo: é exaltação da vida e é fascinado pela morte e suas imagens; é o que distingue o humano do animal, por ter regras, e o que aproxima o humano do animal, por ser considerado natural; é interdito e transgressor; sagrado e profano. Assim também, se o erotismo é *inter-dito*, ele também é o que *não pode ser dito*, o que gera o desejo de dizê-lo para, assim, transgredir a interdição, e *gozar dela*.

Avancemos, pois, com a seguinte proposição: a literatura é um discurso erótico. Imediatamente, notamos que esse enunciado compõe uma convergência paradoxal: se o discurso é o campo da linguagem, que atua como aquilo que está no lugar de algo, que substitui a presença pela re-apresentação sónica, o erótico, como atividade integrante do sexual, não é um discurso. Se o literário se diz e se escreve, o erótico geme ou grita como um infra ou entre-dizer. Como pensar, então, a conjunção literatura e erotismo? Pode-se sugerir, como propôs Octávio Paz que: “toda a poesia é erótica, já que é *conjugação verbal*, corpo a corpo com a palavra nua” (1996, p. 21). No entanto, essa é já uma definição poética da poesia, e o que buscamos é a não-definição que instaura o campo do prazer e do gozar, cujo verbo é gesto, mas que se vincula ao campo do discurso poético-ficcional de um modo mais afim a essa outra proposição de Paz: “(...) la perfección del lenguaje no puede ser sino erótica e incluye a la muerte y al silencio: al fracaso del lenguaje... ¿El fracaso? El silencio no es el fracaso sino el acabamiento, la *culminación* del lenguaje...” (PAZ, 1995, p. 119-120).

Pensamos, então, literatura e erotismo como dois campos distintos que convergem interpenetrados paradoxalmente: o campo da linguagem, no caso da ficção e da poesia (mesmo se encantadas pelo silêncio), e o campo do encontro sexual, dos corpos em presença, em um plano não-discursivo (mesmo se incentivado pelo verbo). Reiterar a distinção entre esses dois campos é importante para não pacificarmos e domarmos a violência intrínseca ao erotismo. O erotismo é necessariamente violento, pois implica a violação de um eu, à parte, distinto do outro, que, no ato erótico, é invadido e invade, é penetrado e penetra, tornando-se contínuo ao corpo do outro. No erotismo, “*eu me perco*”, o que pressupõe violência e violação (BATAILLE, 2004, p. 48). Por isso, o paradoxal do ato: máxima exaltação intensiva da vida assombrada pela morte. Não se trata de falar do erotismo como tema na literatura (apesar dessa dimensão também estar presente), mas de estabelecer uma convergência entre dois campos distintos, e propor que a literatura produz uma presença corpórea com as palavras, e um espaço em que o “eu” se perde ou se multiplica na leitura de “outros”.

Para estabelecer essa convergência, lançamos algumas perguntas no horizonte desse texto: a relação que escritores e leitores estabelecem com o texto poético-ficcional pode ser descrita como uma relação erótico-amorosa? O que haveria de erótico em nossa relação com o texto literário, independente de ter ele um tema erótico? Não seriam ambos – ficção e erotismo – marcados pela interdição e pela transgressão simultâneas? A literatura não é uma atividade marcada por aquilo que Costa Lima (2007) chama o “controle”, e também não é uma atividade transgressora na língua? Nesse sentido, a experiência erótico-amorosa, que irrompe e interrompe o cotidiano, gerando momentos de intensidade, não seria uma das experiências que está mais próxima da experiência estética? Seria a poesia um discurso que tem como meta produzir um não-discurso que é o do gozo, e, assim, como já diziam os antigos, gerar deleite, encantamento e charme?

Pode-se também pensar que, desde que a literatura se desenvolveu com o livro impresso, que se propaga sem a presença do corpo do/a autor(a), diferente da voz que é imediatamente erótica (ZUMTHOR, 1993), não teria a literatura se desenvolvido com o anseio de fazer presente esse corpo ausente? Poderíamos também dizer que o poema é um modo de fazer sexo pela/com a escrita e de produzir gozo na/pela leitura, como texto que excita a imaginação e produz afetos? Não é esse o sentido retórico do *deleite*, do *prazer estético*? O *deleite* (“delectare”) é o menos definido dos termos da poética antiga¹, e, mesmo quando definido, aparece subordinado ao “ensinar”. Seria então o “delectare” a não-definição da experiência estética e sua importância vital? Precisariamos, então, ainda, criar aquilo que Susan Sontag (1987) propôs: substituir a hermenêutica por uma erótica da arte.

O “transporte” que a ficção produz e que está na origem da metáfora como tropo não é “cosa mentale” in-corpórea, mas a elevação espiritual que se produz uma vez tocados física e sensorialmente por um conjunto de sons (mesmo escutados em silêncio), e que ativam a visão interna de imagens dando forma concreta ao nosso imaginário. A potência erótica da literatura associada à noção de transporte torna presente as palavras do romance ou poema, pela sua especial ressonância.

“NÃO HÁ RELAÇÃO SEXUAL” E “O GOZO É IMPOSSÍVEL”

Ao pensar o erotismo como distinto de discurso, podemos caracterizá-lo como uma pré-linguagem: a das pulsões, dos somatismos, das sensações, do gozo, da *jouissance*. Em uma conferência pronunciada na Escola Lacaniana de Psicanálise, intitulada “L’ ‘il y a’ du rapport sexuel” (“O ‘haver’/ o ‘há’/ da relação sexual”), Jean-Luc Nancy (2001)² discorre sobre duas proposições que fundam a psicanálise para Lacan: “não há relação sexual” e “o gozo é impossível”. Nancy expõe-nas como uma provocação fundada no paradoxo. A relação (*rapport*) sexual não existe, diz ele, porque não é uma substância, não é um nem dois, mas o que ocorre *entre*, por isso, não pode ser contada (seja no sentido de contabilizada, seja no sentido de narrada): “Esse *rapport* não se pode contabilizar nem contar (é todo o problema da literatura erótica)” (2001, p.17). E assim: “a questão que se coloca é justamente essa: o que pensar então de toda a literatura da relação sexual, e principalmente da poesia, mas talvez também da filosofia? Falar de sublimação não resolve, pois então seria preciso saber o que é sublimado, e no que essa operação consiste” (2001, p.17-18).

Uma relação é sempre da ordem da distinção, da diferença de corpos; se não se distinguíssem não seriam corpos, mas o indistinto da matéria informe; se se distinguem, eles se separam, e essa separação permite que haja *relação* de um a outro. O mesmo diz Bataille em seu estudo sobre o erotismo: se há relação, ela só é possível porque somos seres descontínuos, distintos do outro, e a relação implica o desejo de transgredir essa distância, ou seja, o desejo de fusão, o desejo de deixar de ser distinto e passar a ser um

¹ Agradeço ao colega Marcello Moreira, professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e conhecedor e erudito em poéticas e retóricas antigas, essa informação.

² Todas as traduções desse texto de Nancy, que aparecerão na sequência, são minhas.

só, indistinguível, contínuo. Para isso, no entanto, como já dissemos, é preciso a morte do “eu” separado do “outro”; por isso, também, a atração de amantes que se matam para permanecerem na indistinção (o que já foi, outrora, uma tópica literária frequente). O gozo só é possível, continua Nancy, porque há a separação. O gozo é o fim da relação, no sentido de sua finalidade e conclusão: se “acordamos” depois do gozo, se não morremos durante o ato, recai-se na separação, volta-se à vida, distintos do outro com o qual se desejou fundir. Daí o sofrimento e a angústia que acompanha a relação³.

No texto de Jean-Luc Nancy, importa-nos também ressaltar o que ele diz a respeito da segunda proposição de Lacan: “o gozo é impossível”. Isso quereria dizer: o gozo não é conceituável, não é escriptível. Por isso, o erótico, diz Nancy, seria um dizer cujo sentido não é significação, mas *jouissance* (“*jouis-sens* poderia ter dito Lacan (NANCY, 2001, p. 33):

[O sexual] é o que inaugura uma ordem distinta das coisas ou das significações: uma ordem do *sentido* – e *dos sentidos do sentido* – na qual atuam signos que não geram significação, mas prazer-desejo. Signos insignificantes que são gestos, toques, apelos (que se lembre, retirando-lhe toda vulgaridade, do sentido do inglês *sex-appeal*...). O que está em jogo é um apelo (...). Esse apelo pode ocorrer entre dois olhares, entre duas entoações, entre dois gestos, sem nenhuma outra consequência. (...) Mas ele pode também ser o apelo em si, o envio de uma enunciação sem enunciado, o que poderia ser o sentido literal da palavra *adoração*. (NANCY, 2001, p. 46-7)

Uma “enunciação sem enunciado” pode bem ser a descrição do que produz um poema como “The tortoise shout”, de D.H. Lawrence, de 1921, e seu uso reiterado de sons inarticulados “cry, shout, scream, yell, paen, death-agony, birth-cry, shriek” para imprimir no texto o grito (que ele chama de “foreign speech”) da tartaruga no coito. Reproduzo apenas as estrofes do poema em que a reflexão sobre o grito (in)audível da tartaruga *in extremis* casa-se com a reflexão sobre a correlação entre o sexo e o sagrado, a união e a separação:

Why were we crucified into sex?
Why were we not left rounded off, and finished in ourselves,
As we began,
As he certainly began, so perfectly alone?
(...)
Sex, which breaks up our integrity, our single inviolability, our deep silence
Tearing a cry from us.

Sex, which breaks us into voice, sets us calling across the deeps, calling, calling for the complement,
Singing, and calling, and singing again, being answered, having found.

³ “(...) a representação de uma fusão original ou final é ao contrário a representação da extinção da *jouissance* – toda erótica pode testemunhar isso – de Platão a H. Miller passando pelos trovadores – ela testemunha que o prazer não ocorre sem tocar o sofrimento, e a alegria à angústia – esse toque não ocorre sem distanciamento e diferenciação”. (NANCY, 2001, p.35)

Torn, to become whole again, after long seeking for what is lost,
The same cry from the tortoise as from Christ, the Osiris-cry of abandonment,
That which is whole, torn asunder,
That which is in part, finding its whole again throughout the universe.
(D.H. Lawrence, 1983)

[Porque fomos nós crucificados ao sexo? / porque não ficamos inteiros acabados em nós mesmos/como havíamos começado/ como ele decerto começou, perfeitamente só? (...) O sexo que destrói em nós o que temos de íntegro, inviolável, o nosso íntimo silêncio/ e nos arranca um grito./ O sexo que nos ordena a voz e nos faz invocar sobre os abismos, invocar o que nos falta./ cantar, chamar, cantar de novo quando a resposta vem e encontramos./dilacerados para depois ficarmos reunidos, depois de muito buscar o que perdemos./ Da tartaruga, como de Cristo, vem o mesmo grito, grito de Osíris em abandono./ O que era uno fica dividido/ E os fragmentos por todo o universo se reúnem.]. (Tradução de João Almeida Flor)

O prazer, *jouissance*, diz Nancy, está nos confins de um desprazer, um desfalecimento (*epuiselement*), quase uma queixa, um gemido, às vezes uma súplica. Se o gozo não está no campo da significação, se não é concebível por conceitos, ele é antes o toque, o olhar, então, o sentido do gozo ou o gozo dos sentidos é o que a literatura continuamente produz como sua *quête*, o ardor do sentido e dos sentidos – não apenas naquilo que o poema nos diz – suas mais diversas mensagens – mas na sua elaboração e nos seus efeitos pré-conscientes, antes dos conceitos ou temas que veicula: “Seria preciso deter-se nessa outra escritura, desta vez a literária, votada a este prazer. Seria preciso deter-se no lugar ocupado pelo amor na literatura e na poesia (o amor na arte, o amor como arte e a relação entre os dois, é um grande tema de estudo)” (Nancy, 2001, p. 30).

O PARADOXO DO AMOR-PAIXÃO

Segundo Niklas Luhmann (1998), o sistema literário moldou o nosso imaginário erótico e nossa relação amorosa desde os trovadores até pelo menos o final dos anos 1950, quando, segundo ele, teria entrado em colapso. Luhmann aborda a improbabilidade do amor-paixão, que ele conceitua como “comunicação da intimidade”, e indaga: como duas intimidades podem estabelecer comunicação? A intimidade é relacionada ao conceito leibniziano de “mônada” (um compartimento fechado por onde apenas uma pequena fresta se comunica com o exterior) e com o conceito de “autopoiesis”, sistema incapaz de operar além de suas próprias fronteiras. A questão é saber como um fechamento auto-referencial pode criar abertura? No caso do sistema amor-paixão, Luhmann vai dizer que este só se torna possível através da poesia e da ficção, que nos dizem como amar. A poesia e o romance teriam fornecido o vocabulário do amor, sua linguagem. No entanto, segundo Luhman, esse sistema paradoxal (como estabelecer a comunicação entre duas intimidades?) teria, em nosso tempo, se esgotado como possibilidade comunicativa, teria chegado, por volta de meados do século XX, a um ponto de não-retorno. Essa sugestão permite compreender, por exemplo, um livro como o de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), escrito, segundo consta, após uma desilusão amorosa, e que aborda a impossibilidade de manutenção do amor-paixão. O livro de Barthes, sendo uma

espécie de antologia literária da relação amorosa, marcaria o fim mesmo dessa comunicação apontada por Luhman. De outro modo, como entender o que Barthes anuncia logo na abertura: “O discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém” (1981, p. 6). De outro lado, podemos entender melhor por que, sendo paradoxal a comunicação do amor-paixão, só a literatura pode ser e dar a sua expressão, por ser capaz de dar conta de sua complexidade: aquilo que é impossível numa lógica do mundo da vida (a comunicação total de duas intimidades, que, só ocorre no campo do corporal) é possível no mundo da linguagem *corpórea* da literatura.

Bataille aponta para semelhante impasse do erotismo na modernidade. Ao condenar o erotismo ligando a carne ao Mal (ao pecado), o cristianismo afastou o erotismo do campo do sagrado, passando este a estar, apenas, ligado ao Bem. No entanto, é justamente a violação da interdição que abre acesso ao sagrado. Se a transgressão deixa de ser fundamento do divino, o campo do sagrado reduz-se, e já não há nada mais que seja maldito (como a magia, afastada como heresia). O erotismo, assim, entra no campo do profano como objeto de condenação radical. De outro lado, essa situação é agravada pelo que pensam os intelectuais, os “espíritos livres”: “Ao mesmo tempo, os espíritos livres deixaram de crer no Mal. Dessa maneira, encaminharam-se em direção a um estado de coisas no qual o erotismo, não sendo mais um pecado, não podendo doravante se encontrar ‘na certeza de fazer o *mal*’, desaparece quase que completamente como possibilidade” (2004, p. 199). E complementa: “o erotismo, que se tornou o pecado, sobreviveu mal à liberdade de um mundo que não conhece mais o pecado” (2004, p. 201).

DESEJOS DE PRESENÇA

O que ganhamos ao descrever o literário em uma co-relação ou copulação com o erótico? Ganhamos o realce dos efeitos de presença produzidos pelo texto. Na conceituação de Hans Ulrich Gumbrecht (2004), os efeitos de presença ocorrem lado a lado aos efeitos de significação, predominantes e privilegiados na leitura hermenêutica. O desejo de presença, diz Gumbrecht, é o mesmo que o querer as coisas do mundo próximas de nossa pele (2004, p. 105-106). A *produção da presença* corresponde ao *efeito da materialidade do corpo na comunicação*, e permite o acesso a elementos não-hermenêuticos, fortemente reprimidos. Trata-se de um desafio às humanidades, às *ciências do espírito*, que desmaterializam os objetos aos quais se referem, e da tentativa de tematizar diferentes investimentos do corpo em diferentes tipos de experiência cultural.

Em *The powers of philology* (2003), Gumbrecht propõe pensar os poderes da filologia como prática não-hermenêutica, e destaca vários “desejos de presença” presentes na prática filológica. Por exemplo, o desejo de possuir, próximo do apetite sexual, os fragmentos de artefatos culturais: “concentramo-nos nas qualidades sensuais do texto como um objeto materialmente presente. Podemos tocar, acariciar ou talvez mesmo comer o fragmento na sua presença material; podemos inclusive tentar destruí-lo” (2003, p. 15, tradução minha); ou o desejo de incorporar o texto no trabalho de edição, que pode ser também o desejo de incorporar o autor do texto (2003, p.7); nos comentários,

o desejo de preencher as margens em volta do texto. Assim também, historicizar, diz ele, significa transformar objetos do passado em objetos sacros, ou seja, objetos que produzem simultaneamente a distância e o desejo de tocá-los.

A tipologia que Gumbrecht oferece da relação com o texto, a da interpretação e a do comentário, pode também ser lida sensualmente. No primeiro caso, o da interpretação, diria eu, estabelece-se uma relação de penetração, movimento vertical, pelo qual penetra-se no texto para dele extrair (gozar) o seu significado. A outra relação, a do comentário, é a da lateralidade. À margem do texto principal, preenchendo as lacunas, o comentário se espalha e se espalha. Posso dizer também, no caso da leitura desconstrucionista, que, nela, o gozo seria retardado. Não é isso que sugere a ideia da *differance* (a diferença e o diferir), como o constante diferir da leitura? Sua infinitude, corresponderia a uma prática do prazer nunca alcançado, uma prática mântica, por exemplo, de um gozo sempre protelado, adiado (no que se assemelha a uma busca mística, de completude). Nancy diz que nosso prazer ocidental é teleológico, busca o fim no gozo, como seu ápice. Nesse caso, a leitura desconstrucionista, em sua luta com a tradição ocidental, da qual faz parte, buscaria uma relação sem fim com o texto... Uma relação orientalizada?

O que Gumbrecht ressalta a respeito da presença material, física, do texto, que ativa a imaginação independente dos significados que veicula, podemos, assim, traduzir e transportar, para a prática da leitura. A idéia seria de que eu não apenas interpreto os significados ao ler um texto de ficção, mas eu os incorporo, eu sou atingida fisicamente/sensorialmente por determinada descrição ou narração. Digamos que, na leitura, eu vejo as letras, concebo os conceitos, visualizo as imagens, mas não posso ver, nem ouvir, nem tocar o que as palavras me dizem. No entanto, nesse intervalo, um texto produz efeitos de afetos sensuais, registros de intensidade. Assim, se não posso ver, nem ouvir, nem tocar o que as palavras me dizem, posso sentir o ritmo, o volume, a forma e a sua tonalidade, e o poder sugestivo da imagem me afeta corporalmente. Ao ler, minha imaginação é ativada de modo que eu *vejo* a imagem lida. Eu vejo, por exemplo, em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1982), junto com o que vê Riobaldo, “Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria” (ROSA, 1982, p. 28), e o personagem descendo do cavalo e chegando para ficar com Nhorinhá (cf. LIBRANDI, 2009). Ou, então, quando vejo o voo dos pássaros, no movimento ondulatório da frase “Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de vôo todo bichinhozinho de finas asas” (ROSA, 1982, p. 31). E ouço o som: “Puxava uma brisa brisa. O ianso do vento revinha – e o chiim dos grilos ajuntava o campo – som como os sapos sorumbavam” (ROSA, 1982, p. 29). A potência erótica da literatura estaria, então, não, necessariamente, apenas na transmissão de uma mensagem, mas na capacidade de fazer presente o mundo descrito e narrado, na capacidade de fazer com que leitores sintam o cheiro, ouçam os sons daquele *outro* mundo.

Ou, então, quando leio um livro como o de Clarice Lispector, *Água Viva* (1998), sem saber que ele foi construído como a junção de uma série de fragmentos, eu o abro em qualquer página, em qualquer parte, e começo a ler; e essa leitura saltada, que se vai deglutindo-comendo, enquanto se lê aos pedaços; e que, no caso específico desse livro, corresponde ao desejo manifesto de capturar o “é”, de querer escrever/dizer “o it”, ou seja, de uma temporalidade que tem o presente fugidio como objeto de desejo; de querer capturar pela escrita, que é cursiva, cuja temporalidade é mais longa, a fugacidade do

instante frágil e imediato. É impossível capturar esse “é” com as palavras, mas apenas a tentativa já produz sensualidade, como em um jogo de pega-pega, e esconde-esconde. O livro pode ser entendido como um texto que se escreve após a separação de uma relação, após o gozo, o encontro, a união, reafirmando a descontinuidade. A abertura do texto expressa a ambivalência do sentimento em que a alegria se confunde com a dor da separação, em que o bem se confunde com o maléfico: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica” (1998, p. 9). E o texto termina com a afirmação da separação, da distinção dos amantes, e da continuidade da escrita: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. (...) E enquanto dura a improvisação eu nasço. (...) Simplesmente eu sou eu e você é você. É vasto, vai durar. (...) Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (1998, p. 86-87).

SÍNDROME DE TOURETTE

A partir de meados dos anos 1950, estudos da neurobiologia estabeleceram um modelo evolucionista do cérebro, um modelo triádico. Não teríamos um cérebro, mas três, como camadas geológicas de temporalidades e funções distintas: o mais antigo é chamado complexo-R (cérebro de réptil), que, como o nome diz, é o que nos aproxima dos vertebrados (como tartarugas e crocodilos), e é responsável pelas reações vitais de sobrevivência. As outras duas camadas cerebrais mais recentes são o sistema límbico e o neocortex (este último, o mais novo na evolução da linguagem racional). Estudos sobre a síndrome de Tourette, cujos sintomas incluem explosão incontrolada de linguagem, fala obscena e carregada de emoções e afetos, mostram que essas verbalizações *intempestivas* estariam aparentemente conectadas a estruturas sub-corticais de nosso cérebro, que surgem como movimentos involuntários e compulsivos. Haveria assim uma conjunção da atividade motora e muscular (não intencional, involuntária, sintomática, corporal) com a linguagem, sobretudo a linguagem poética. Estudos dessa síndrome mostram, pois, que há uma união entre atividade muscular e determinadas vocalizações, como uso de palavras obscenas, palavras carregadas de emoções, certas sonoridades, repetições, ecolalias, ou seja, recursos habitualmente trabalhados pela linguagem poética, sugerindo-se assim uma íntima relação entre o corpo e a parte da linguagem que é trabalhada pela poesia. A ideia (SCHLEIFER, 2001) é a de que fontes e recursos da poesia localizam-se no interior de nossos cérebros de primatas; impulsos muito primitivos e elaboração poética teriam a ver com essa parte do cérebro mais antiga que herdamos (o acento rítmico, sonoro, rimas e repetições, efeitos vocais primários). Linguagem usada para falar o grito, o choro, o gemido; um enunciado criado para dar voz a uma *enunciação sem enunciado*, na expressão de Nancy, citada acima, assim como no poema de D.H. Lawrence que descreve o sexo da tartaruga. Assim, o que surpreende e chama a atenção é a ligação entre atividade motora, involuntária, sem o uso da consciência, e atividade verbal (normalmente opostas, dissociadas); isso significa que a linguagem, uma atividade mental, cognitiva, fruto da razão, está conectada (mesma fonte) ao corpo – atividade motora – e o ponto em que isso mais se manifesta em termos de linguagem é na poesia. O que é, aliás, aventado nessa hipótese de Gumbrecht:

Normalmente os produtos de nossa imaginação são transformados em conceitos, e esses conceitos suspendem a relação de imediatez entre imageria e movimento muscular. Talvez aquelas raras ocasiões nas quais sentimos nossa imaginação e nosso corpo com particular vivacidade tenham uma afinidade específica com a experiência estética (GUMBRECHT, 2003, p. 19-20).

LYOTARD E O SIGNO-TENSOR E A ECONOMIA LIBIDINAL

É possível pensar, sugere Jean-François Lyotard (1974), uma outra concepção de signo, que não o semiótico. Este, dentro da rede de conceitos da teoria da comunicação, é concebido como o que “substitui alguma coisa para alguém”, o que implica que “a coisa”, a referência, está posta como mensagem, ou seja, em uma sequência de elementos codificados que o destinatário, em posse do mesmo código, é capaz de decodificar. Nesse sentido, o signo é tanto metáfora, porque atua como substituto (é o que está no lugar de), e, ao mesmo tempo, que anuncia, esconde a coisa de que fala; e é também metonímia, pois o signo é um constante re-envio a outros signos, já que a significação é sempre diferida, e o sentido jamais está presente em *carne e osso*. Ou seja, o que há de material é anulado, diz Lyotard: opera-se uma desmaterialização porque “a coisa” é sempre um outro signo, e tudo é signo. Primeira consequência: não teremos jamais a presença; segunda: com o signo, começa a procura: de Deus, da significação, ou da busca científica, que nunca chegará a bom termo, e que é sempre exploradora (o signo e a viagem de negócios caminham juntos, reitera Lyotard); e, terceira consequência: o niilismo. O signo é o conceito que avança para as exterioridades, ele as toca, mas a coisa jamais é atingida, e o niilista maravilha-se com a potência do negativo: “ficar no pensamento semiótico, é permanecer na melancolia religiosa e subordinar toda emoção intensa a uma falta e toda força a uma finitude” (LYOTARD, 1974, p. 64).

Lyotard propõe uma *economia libidinal* que pensa o signo como tensor. Nela, os signos não são apenas termos, etapas, relação em um percurso de conquista, dissociados da coisa, mas podem ser indissociavelmente “intensidades singulares” (LYOTARD, 1974, p. 65). Signos podem ser recebidos, acolhidos, de outro modo. Se, para os semióticos, os signos dizem algo como mensagem, que refere/remete a algo que está fora (sempre essa dicotomia reiterada entre o fora e o dentro – dentro do texto, ou dentro da vida, ou fora do texto, o contexto), no campo libidinal, (não haveria nem dentro nem fora, apenas lateralidades que se tocam, se con-fundem, deixam de ser um e outro para ser um-no-outro, de modo que o con-texto seria o que o nome diz: algo até então sem, passa a ter texto, a ser com-texto, indissociável dele; essa imbricação elimina interior-exterior, algo flameja, mesmo que no ápice de sua junção, depois da fusão, as leituras separem o juntado; as letras apareçam como letra no suporte, a apontar para uma vida que estaria presente alhures. Seria preciso inverter esse hábito de pensar, e sentir-perceber que as letras carregam, grávidas, vidas que nascem a cada vez que são lidas; elas não são inertes ou inativas; elas são o transporte que carrega vida, cápsulas a durar, pulsar; uma vez que a coisa se junta numa configuração verbal, que alcança objetivá-la, concreção, concreta; ela se estabelece, se fixa e morre; se faz texto. Os signos nos põem em movimento, possuem uma qualidade propulsora, singular, produzindo a cada vez acontecimento emocional. Isso atua no campo do desejo, e é muito bonito o que Lyotard diz: podemos

esperar muito tempo, inertes, o momento desse acontecimento, desse encontro “no qual flameja alguma coisa no que chamamos de corpo, e é preciso amar essa espera também” (LYOTARD, 1974, p. 67):

Pois há isso também, que buscamos num rosto numa noite de Montparnasse, numa voz ao telefone, esse algo que vai se transmitir, uma curva ou reta entoação, um silêncio, uma fixidez, a força de um clarão, e que não vem. E, longe de experimentarmos um ressentimento ou desgosto, amamos essa reserva, com a mais dura impaciência. (LYOTARD, 1974, p. 67)

Essa alguma coisa que passa e nos afeta (como *a passante*, de Baudelaire), e que pode estar numa leitura, numa voz ao telefone, num e-mail⁴, uma entoação, um tom, um silêncio, um clarão, e que não vem, ou que *só raras vezes acontece*. Nesse signo tensor, a ideia é que passe a tensão (ou o tesão na bela cacofonia em português que con-funde ambos os termos). Que a estrutura seja apenas o que cobre o afeto, como cobertura: que ela seja seu segredo e quase sua dissimulação, sugere Lyotard.

NUVENS

Esse algo que passa é como o movimento das nuvens; a ideia de uma presença efêmera. As imagens que podemos imaginar ao olhar para as nuvens continuamente emergem e desaparecem. Em relação às nuvens Gumbrecht diz que elas evocam um vazio, uma ausência: “É a frustração advinda de um processo que nada mais é que do que a contínua emergência e o contínuo desaparecimento, uma transição porvir na qual essas formas nunca ganham estabilidade” (2003, p. 10). A literatura também, indago, não produz essa contínua emergência? Sua forma e suas imagens são como as das nuvens: quando deixamos de lê-la, elas se desvanecem, mundo imaginário não tangível, não alcançável – promessa *de bonheur*. Se a ficção é criação de outro mundo dentro do mundo da vida, nós a amamos e odiamos, porque ela prometeria lá o que não temos aqui, como diz João Adolfo Hansen:

Valéry escreve, não sem a sua ironia, que todos os que amamos a literatura sabemos que a amamos movidos de um secreto ódio contra ela. (...) Amor, sim, enquanto afirmação de outra cena, de outra vida, de outro tempo; e ódio, por que não, por sabermos o tempo todo que ela é metáfora ainda, maquinismo que nos faz gozar ali porque algo falta aqui, mímica triste da estupidez (HANSEN, 2000, p.15).

Bataille diz algo semelhante, para ilustrar o excesso da energia sexual e erótica, que nem sempre é dispendido, e que ele exemplifica com o prazer proporcionado pelo romance policial: “Trata-se, suportando sem muita angustia, de *gozar*, através da aventura do outro, do sentimento de perda ou de estar em perigo. Se dispuséssemos de recursos morais sem conta, gostaríamos de viver assim (2004, p.137).

⁴ Um exemplo de “passagem” amorosa através de e-mail, encontro no poema de Rachel Gutierrez (2002), intitulado apropriadamente com o nome do programa de caixa de mensagens: “Outlook”, e que diz: “cibernético/informático/o novo zéfiro/ me traz/ um beijo/a impressora o imprime/em papel A4/rejuvenescida/ olho o beijo impresso e/súbito antiga/choro”.

Assim como dentro do paradigma da *produção de presença* o desejo básico de fazer história é menos o de aprender com o passado e mais o de torná-lo novamente presente (Gumbrecht, 2003), assim também, o desejo básico na nossa relação com a literatura, dentro do paradigma da produção de presença, não seria tanto a comunicação de significados, mas a produção de um mundo, *de um universo paralelo*, que vivenciamos imaginariamente como uma reserva de vivências possíveis, reativadas a cada leitura. Digamos, assim, que o desejo secreto de cada leitora (leitor) é o de fundir-se com o que lê, é o de passar para o lado de lá; é tornar-se também uma personagem de papel (Quixote sempre como arquétipo); é também o de ser a(o) destinatária(o) dos poemas de amor, ou o desejo de ser ou possuir o(a) autor(a) do texto, e esse desejo de fusão é continuamente suspenso (como em *Madame Bovary*, o desejo de ficção e de erotismo simultaneamente).

DESNUDAMENTO. UMA PISTA DE LEITURA PARA O GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Para ocorrer, o erotismo supõe o desnudamento. Não é interessante pensar que esse é o termo correspondente ao usado por Wolfgang Iser para definir uma ação fundamental do ficcional: o “desnudamento de sua ficcionalidade” (ISER, 2013, p. 42)? O texto “desnuda”, expõe, mostra o seu fingimento para os leitores, e, assim, mostra-se mais verdadeiro que os discursos da verdade, que esconderiam o seu jogo. É o texto que tira sua própria roupagem quanto mais repleto de figuração. Nesse jogo do ficcional que se expõe como tal, Iser identifica a necessidade antropológica da ficção, ou seja, é ela uma atividade vital e definidora do humano. Em *O Fictício e Imaginário*, Iser percorre as filosofias sobre a imaginação e a auto-teorização da ficção. Para ilustrar essa questão escolho um exemplo preciso: o desnudamento final de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*.

Em *Grande Sertão*, Diadorim deixa de se esconder quando se desnuda, desnudamento que corresponde ao de sua morte; morte que ocorre como em um sacrifício. Bataille diz que a realização erótica destrói o ser fechado, e a ação fundamental para essa abertura é o “desnudamento”: “A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo” (2004, p. 29). E completa: “Essa desposseção é tão intensa que no estado de nudez que a anuncia, que é seu emblema, a maioria dos seres humanos se esconde (...)” E ainda: “O desnudamento considerado nas civilizações onde ele tem um sentido pleno é, se não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade do ato de matar” (2004, p. 30), no que desenvolve as relações com o sacrifício no erotismo sagrado.

A relação de amor entre Riobaldo e Diadorim culmina com a cena da morte de Diadorim, quando uma outra verdade se revela: Diadorim seria mulher e Riobaldo poderia tê-la amado, ou seja, não seria um amor proibido, porque homossexual, no sertão. Quando Diadorim morre, ele a vê nua e percebe o que poderia ter sido e não foi. No entanto, a complexidade do romance está em que após essa revelação final, e fatal, não devemos compreender que a verdade de Diadorim era ser mulher e que se tratou de um engano ou disfarce; porque a sua verdade é a que definiu bem Kathrin Rosenfield, “a verdade de Diadorim não se encontra no nome Deodorina, nem no seu ser-mulher. A sua verdade

está no campo da ficção, do fingir, do jogo do fazer-aparecer-aquilo-que-não-é” (1993, p. 182). Como ficção, Diadorim, assim como o diabo, é e não é. A revelação da ficção e de sua verdade de ser-e-não-ser coincide com o desnudamento do corpo de Diadorim. E essa visão do corpo morto, nu, é o ponto culminante do erotismo no romance, conjunção máxima de amor e morte: “que o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (BATAILLE, 2004, p. 64).

Podemos avançar, dizendo que a visão do cadáver, que nos dá a consciência da morte, é o exemplo que Aristóteles usa para referir o poder mimético da arte: o que causa horror no real, e maravilhamento quando representado na arte. Quando Riobaldo vê Diadorim/Deodorina nu, fica clara a relação erotismo-amor-morte-arte; quando ele vê o corpo, ele usa a mesma expressão que se usa para a relação sexual, “Eu conheci! ... Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa”. E depois, confirmando o encanto dessa visão: “Ela era. Tal que assim se desencantava num encanto tão terrível”, e mais adiante: “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos... Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos... que cortou com tesoura de prata... e eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - Meu amor” (ROSA, 1982). A morte do amado é que revela ao amante o que ele nunca vira apesar de vê-lo todos os dias – que ele era outro (a).

Após esse evento, Riobaldo passa a narrar sua vida. Riobaldo é o personagem que se torna narrador ao entrar em contato com a duplicidade e multiplicidade manifesta no encontro/desencontro amoroso com Diadorim, a partir de uma visão radical: a do corpo nu de Diadorim/Deodorina que corresponde, também, ao desnudamento do ficcional. No caso de GS:V, Riobaldo não pode amar Diadorim porque ele é homem como ele; morto, ele pode adorá-lo via rememoração narrativa e realçar sua ambivalência – Deus/diá; homem/mulher; do profano ao sagrado. Em seu estudo sobre o romance, Alexandre Nodari (2018) avança essa questão ao apontar para a questão do trans-gênero que atravessa o corpo de Diadorim e a própria obra:

Mas essa ambivalência é justamente o que faz de Diadorim um trans-gênero, ao menos em um sentido rosiano: alguém que pela travessia, atravessamento de gêneros (de identidades), coloca em xeque os papéis socialmente atribuídos aos sexos biológicos, coloca em questão o próprio enquadramento em gêneros (NODARI, 2018, p. 56).

Esse atravessamento está também na pulsão erótica que potencializa a escrita: o excesso característico do sentimento erótico-amoroso é transposto para o excesso de figuras de linguagem a ponto de criar uma língua própria: a língua Guimarães Rosa. Esse excesso é o que a frase de Jean Luc Nancy manifesta ao dizer: “O poema é o gozo da língua e a língua do gozo” (2001, p. 54). Podemos complementá-la com a seguinte frase de Rosa:

A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim (ROSA apud LORENZ, 1965, p. 83).

A relação do escritor com a língua literária encontra-se em plena oposição transgressora em relação à benção eclesiástica e à benção científica. Nesse sentido, sua literatura se aproxima da mística (como experiência aquém ou além da dogmática eclesiástica), e seu saber, de um pensar *contra-científico e a-lógico ou paralógico*. A relação que mantém com a língua não é, pois, a da ciência, mas a da *jouissance*, do gozo e da procriação apaixonados. Ele e a língua geram filhos, produtos, como um casal de amantes, e esses filhos são textuais. Podemos dizer que, num duplo movimento de vai-e-vem, o escritor penetra na língua e é penetrado pela língua. O escritor faz tremer as palavras que atravessam o seu corpo.

Um dos modos de *relação* com o texto literário é que amamos a literatura como se ama uma pessoa. De novo, Rosa: “amo a língua, realmente a amo como se ama uma pessoa. Isto é importante, pois sem esse amor pessoal, por assim dizer, não funciona” (1983, p. 68). Aquilo que se distingue ontologicamente – o discurso e o que está fora dele, o mundo, a vida, as pessoas – é unido hermética e herética e eroticamente. Nesse sentido, é também blasfemo: “Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação...” (1983, p. 68) A materialidade significativa de sua escrita produz o que fala (presença), e por produzir o que enuncia é criador de mundo, demiurgo e, portanto, blasfemo, aos olhos da religião institucionalizada. O discurso não é pensado nem vivido como sendo exterior ao corpo, mas como parte integrante sua, como diz Judith Butler: “eu acho que discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue (...) Então, não quero afirmar que haja uma construção discursiva de um lado e um corpo vivido de outro” (1998, p. 163). O que pode ser, afinal, atestado no depoimento de Emir Rodríguez Monegal, quando fala de sua experiência de leitura:

é muito difícil, se já se começou a vislumbrar o mágico mundo de Guimarães Rosa, não converter-se em adicto seu. É como Kafka, ou como Borges: apenas uma frase deles entra em nosso sistema circulatório, estamos perdidos. Nada podemos fazer a não ser pedir mais, buscar mais, conseguir mais (1967, p. 48).

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BUTLER, Judith. "Como os corpos se tornam matéria. Entrevista com Judith Butler". Por Baujke Prins e Irene Costera Meijer. Tradução de Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*. vol.10, n.1, Florianópolis, 2002, p.155-167
- COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The Powers of Philology*. Dynamics of textual scholarship. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.
- GUTIERREZ, Rachel. *Cantares*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

- HANSEN, João Adolfo. *O O – A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. Prefácio de Leon Kossovitch. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LAWRENCE, D.H. "Tortoise Shout"/"O grito da tartaruga". In: *Gencianas Bávaras e outros poemas*. Ed. Bilingüe. Trad. João Almeida Flor. Lisboa: A regra do jogo, 1983, p. 64-73
- LIBRANDI, Marília. "Imagens do erotismo em *Grande Sertão: Veredas*". In: *Maranhão-Manhattan. Ensaios de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUHMANN, Niklas. *Love as Passion. The codification of Intimacy*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, Jean-François. *Économie Libidinale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. "Em Busca de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 47-61.
- NANCY, Jean-Luc. *L' "il y a" du rapport sexuel*. Paris: Galilée, 2001.
- NODARI, Alexandre. "A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no *Grande sertão: veredas*". *Eixo Roda*, v. 27, n. 3, Belo Horizonte, 2018, p. 29-61
- ORTEGA, Antonio López. *Ajena*. Caracas: Alfaguara, 2001.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y Disjunciones*. In: *Obras completas*. Tomo 10. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PAZ, Octavio. *A Chama Dupla*. Amor e Erotismo. Trad. José Bento. Lisboa: Assirio & Alvim, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. [1982].
- ROSA, João Guimarães; LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.62-97
- ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo*. Tradição e ruptura em *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.
- SCHLEIFER, Ronald. "The Poetics of Tourette Syndrome: Language, Neurobiology, and Poetry". *New Literary History*. v.32, n. 3, 2001, p.563-584.
- SONTAG, Susan. "Contra a interpretação". In: *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.11-23
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202097-106>

FRONTEIRAS E FERIDAS NA ESCRITA DE CAROLINA MARIA DE JESUS FRONTIERS AND WOUNDS IN THE WRITING OF CAROLINA MARIA DE JESUS

Mariana Patrício Fernandes*

Resumo: *O presente artigo pretende pensar como a obra da escritora Carolina Maria de Jesus pressiona a abertura de uma possibilidade de afirmação da noção de autonomia literária, na qual, paradoxalmente, vida e obra estão irremediavelmente associadas em sua dimensão estética e política em relação com a história e a cultura. A noção de autonomia que aqui se vislumbra resiste, portanto, constantemente ao risco de isolamento, alienação e solidão, atravessamentos que significariam o ponto final da escrita. Para tal, toma como ponto de partida os modos de produção de aberturas de espaço nos diários Quarto de despejo (1960), Casa de Alvenaria (1961) e Onde estaes felicidade (2014), que projetam uma cena literária que permite a (co)existência de elementos postos de fora do espaço da representação.*

Palavras-chave: *Carolina Maria de Jesus. Autonomia. Literatura. Espaço literário.*

Title:

Abstract: *The article aims to examine how the work of the writer Carolina Maria de Jesus opens the possibility of redefining the notion of literary autonomy by paradoxically intertwining unavoidably life and work, in its political and aesthetical dimensions, in connection with history and culture. The notion of autonomy thus presented resists constantly the risk of isolation, alienation and loneliness, that could put an end to the process of writing and therefore living. The diaries Quarto de despejo (1960), Casa de Alvenaria (1961) and the novel Onde estaes felicidade (2014) install a literary space that allows the coexistence of heterogeneous elements that are usually put away of the scene of representation, helping us to have a glimpse of this strange experience of autonomy.*

Keywords: *Carolina Maria de Jesus. Autonomy. Literature. Space of literature.*

Recebido em 09/03/2020. Aprovado em 28/04/2020.

Abrir as páginas dos diários da escritora Carolina Maria de Jesus é participar de um deslocamento perpétuo, um percurso sem ponto de chegada: subimos e descemos a ladeira, dobramos a esquina, atravessamos a avenida, margeamos a autoestrada, trocamos de cidade, trocamos de emprego, fazemos excursões de avião, e depois de trem, ou montamos no caminhão de mudança. Cada deslocamento é um risco que parece ser vivido em tempo real. Sem jamais saber o que a espera ou como será recebida do outro lado, Carolina de Jesus avança e nos arrasta para diferentes territórios em que experimentamos sempre a marca do deslocamento.

* Professora Dra. da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: maripatricio22@gmail.com.

A escrita é o risco sobre o risco: é o vestígio do percurso traçado sobre o chão do Brasil e de um corpo marcado com as cicatrizes que o Brasil deixa em troca. A cicatriz e os traçados do percurso se sobreporiam, e apontariam para um único sentido, tornando-se invisíveis, se a própria escrita não forçasse uma abertura de espaço, levando o leitor aos ziguezagues do sentido, que desnorteiam ainda mais a possibilidade de interpretação. Entre um eixo vertical, do tempo, e o eixo horizontal do espaço, as páginas do diário se rasgam em várias direções, com traços precisos, secos. Esses traços são compostos, como aponta Raffaella Fernandez, por uma poética de resíduos, próxima à bricolagem, “colando retalhos ou restos de ideias e de formas em seus experimentos de escrita” (FERNANDEZ, 2019, p. 26). Retalhos que ela encontra pelo caminho e que vão abrindo passagens na escrita.

O que esse artigo procura pensar é de que maneira essa sensação de deslocamento permanente, produzida pela escrita de *Quarto de Despejo*, pressiona a abertura de uma possibilidade de afirmação da noção de autonomia literária, na qual, paradoxalmente, vida e obra estão irremediavelmente associadas em sua dimensão estética e política em relação com a história e a cultura. A noção de autonomia que aqui se vislumbra resiste, portanto, constantemente ao risco de isolamento, alienação e solidão, atravessamentos que significariam o ponto final da escrita¹. Como se a obra de Carolina Maria de Jesus, associada à sua própria vida, traçasse um delicado fio sobre o qual se equilibra e que pressiona a literatura a colocar-se em suspenso para continuar existindo. Se é pela escrita que muitas vezes Carolina Maria de Jesus se encontra em condição de isolamento, é também através dela que consegue adquirir autonomia em relação aos enquadramentos impostos por uma sociedade patriarcal e racista, e recriar em um mesmo tempo laços comunitários e vínculos de ancestralidade².

Joel Rufino, ao escrever sobre Carolina Maria de Jesus, diz que a escritora “Entre o eu e o nós, preferiu a literatura” (2009, p. 22). A literatura, contudo, é menos aqui um preterimento do nós, e mais a possibilidade de sua existência autônoma, capaz de retorcer visões preconcebidas. Daí a necessidade de criação de outras escutas e outras leituras para receber o percurso em ziguezague da escritora. Ela nos pressiona à criação de um outro nós, um Brasil para os brasileiros, longe de uma vez por todas das amarras da escravidão e do machismo. Não por acaso, nos últimos anos no Brasil, diante de nova “explosão

¹ A escrita de Carolina Maria de Jesus força a resignificação da condição de solidão da mulher negra, em ressonância com os debates empreendidos pelo feminismo negro dentro e fora do Brasil, por teóricas como Claudete Alves, Ana Claudia Lemos Pacheco, Djamila Ribeiro, Bell Hooks, entre outras. Essa pressão, que não se dá sem sofrimento, passa inclusive pela recusa ao casamento e pela oposição entre literatura e matrimônio. Como nessa passagem de *Quarto de despejo*:

“Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta pra escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso eu prefiro viver só para meu ideal. (JESUS, 1960, p. 44).

² Nesse sentido, a escrita de Carolina Maria de Jesus se aproxima do conceito de *Escrevivência* de Conceição Evaristo. O entrelaçamento entre literatura e vida passa também por escovar à contrapelo memórias silenciadas do imaginário oficial coletivo. Como explica Evaristo, em entrevista à Nexo: “A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira (...) a literatura é um espaço em que a gente pode reivindicar ou afirmar nosso direito à memória. Nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. Entrevista à Juliana Domingos de Lima, 26 de maio de 2017.

feminista”³, cujo protagonismo tem sido do movimento feminista negro, a obra de Carolina Maria de Jesus, assim como sua experiência, de modo entrelaçado, ressurgem com força, dando nome à coletivos feministas, sendo temas de debates e produzindo novas leituras críticas.

A escrita caroliniana coloca em suspenso a si própria e a própria vida de sua autora. Mas é nesse gesto que uma e outra se salvam. Nos diários, percebemos a abertura de dois eixos (temporal e espacial) que possibilitam o deslocamento e a própria abertura de um espaço literário. No topo do eixo vertical do tempo, onde se marca a passagem dos dias no diário, avistamos o céu que arranca a narrativa de sua dimensão mimética. É ele, e muitas vezes o sol, que dão entrada às passagens mais explicitamente poéticas da escrita. O céu aparece quando a fome dá trégua e é possível alguns minutos de contemplação. É também o território da utopia, da possibilidade desconfiada de um outro mundo em que seria possível reverter a lógica das injustiças sociais.

A noite está tepida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido.

(...) Quando estou com pouco dinheiro procuro não pensar nos filhos que vão pedir pão, pão, café. Desvio meu pensamento para o céu. Penso: será que lá em cima tem habitantes? Será que eles são melhores do que nós? (...) será que lá existe favela? E se existe favela, será que eu vou morar na favela? (JESUS, 1993, p. 45)

No eixo horizontal, o chão, o território, a terra. As relações de poder estão desde já definidas e rigidamente vigiadas nesse solo. Poucos, brancos e violentos, são os donos da terra. Na escrita, Carolina vai tangenciar suas fronteiras, encontrando brechas onde parar e escrever e ler. De preferência, sob um “teto todo seu”, sem passar fome.

Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo! Ou escrevendo! Virei na rua Frei Antonio Galvão. Quase não tinha papel. A Dona Nair Barros estava na janela. (...) Eu falei que residia em favela. Que favela é o pior cortiço que existe. (JESUS, 1960, p. 26)

O binômio escrever/sobreviver desde *Quarto de despejo* se entrelaça de maneiras muitas vezes paradoxal, mas passa, sobretudo pela criação de modos de espaçamento entre esses dois eixos (céu e chão), que dependem da imaginação e da experiência.

Comecei a sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome. Catei um saco de papel. Quando eu penetrei na rua Paulino Guimarães, uma senhora me deu uns jornais. Eram limpos, eu deixei e fui para o depósito. Ia catando tudo que encontrava. Ferro, lata, carvão. Tudo serve para o favelado. O Leon pegou o papel, recibi seis cruzeiros. Pensei guardar o dinheiro para comprar feijão, mas vi que não podia porque meu estômago reclamava e torturava-me.

³ Expressão que dá título ao livro organizado por Heloísa Buarque de Hollanda em que se analisa a nova geração feminista no Brasil.

... Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves, tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos.

... A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Começou andar mais depressa. Eu tinha impressão que eu deslisava no espaço. Comecei a sorrir como se tivesse presenciado um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida (JESUS, 1960, p. 45)

Em *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. O quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus* (1983), Carlos Vogt chamava atenção para o estranhamento que se produzia na leitura desse primeiro diário por uma espécie de descolamento entre texto e realidade

O que o documento nos oferece sobre a pobreza da favela tem um expediente extrínseco de distanciamento que produz no livro uma espécie de duplo complementar e antagônico da realidade que ele retrata.

De um lado, a autora pertence ao mundo que narra e cujo conteúdo de fome e privação compartilha com o meio social em que vive. Do outro, transforma a experiência real da miséria na experiência linguística do diário, acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia-a-dia do dinheiro coisa (...) Assim o diário de Carolina ao mesmo tempo em que se cola à realidade que mimetiza, constitui uma vingança em relação a ela (VOGT, 1983, p. 208).

Como se produz esse duplo complementar e antagônico de uma realidade mimetizada? Que experimentação social nova é essa aberta pela escrita de Carolina Maria de Jesus, de que fala Vogt?

As páginas do diário dão sinais de uma sensação de deslocamento constante, muitas vezes sentida como isolamento, em relação aos seus vizinhos e colegas de profissão.

Se em *Quarto de despejo* são muitas as passagens em que a escritora reclama da vizinhança da favela, o diário *Casa de Alvenaria* é marcado pelas passagens em que Carolina Maria de Jesus expressa a sensação de deslocamento em relação aos moradores dessa outra parte da cidade, reforçando a sensação de isolamento que já experimentava na favela. A diferença é que, agora, a elite intelectual debatia a fome e temas relativos à pobreza como se tratasse de uma abstração.

21 de maio... Preciso ir ao Teatro (...) Saí atrasada, tomei um carro. Quando cheguei no Teatro era seis horas da tarde. (...) Circulei o meu olhar pela platéia, contemplando aquela gente bem nutrida, bem vestida. Ouvindo a palavra fome, abstrata para eles. Sentei ao lado do jovem Eduardo Suplicy Matarazzo. Que jovem amável! Olhava as cenas no palco e perguntava:

Mas eles vivem assim nas favelas?

Pior do que isto. Isto é apenas uma miniatura das cenas reais da favela.

Um fotógrafo pediu para eu sentar-me ao lado da Deputada Conceição Santamaria para nos fotografar.

(...)⁴

Eu estava confusa naquele núcleo. Percebi que a *Dona Elite* encara o problema da favela com vergonha. É uma mancha para um país.

(...)⁵ Não adianta falar da fome com quem não passa fome.

Quando eu escrevi o meu *diário* não foi visando publicidade. É que eu chegava em casa, não tinha o que comer. Ficava revoltada interiormente e escrevia. Tinha a impressão que estava contando minhas mágoas a alguém. E assim surgiu *Quarto de despejo*

(JESUS, 1961, p. 180)

Essa sensação de isolamento e incomunicabilidade aparece também em escritas de cunho autobiográfico de outras escritoras como Sylvia Plath em *A Redoma de vidro* e Maura Lopes Cançado em *Hospício é deus: diário I*, com sua série de personagens catatônicas, em busca de uma nova linguagem. O interessante é que não são escritas marcadas pela abstração ou pelo non-sense, pelo contrário, são consideradas escritas autobiográficas, às vezes de cunho realista, onde está dado que não serão capazes de comunicar a experiência que procuram cartografar.

Paradoxalmente, é na insistência em comunicar aquilo que não pode ser ouvido e na exposição dessa impossibilidade que a escrita de Carolina Maria de Jesus conquista sua autonomia literária e simultaneamente a escritora afirma sua autonomia política e subjetiva. Nesse sentido é que vimos emergir desses escritos uma estranha noção de autonomia, que suspende irremediavelmente as certezas e os postulados críticos de um sistema literário que muitas vezes se vê sem ferramentas para recebê-los. Como aponta Raffaella Fernandez:

A ‘voz do povo que faltava’ expressa por Carolina de Jesus não se enquadra em modelos canônicos. Portanto, mais do que buscar incluí-la no sistema literário por similaridade, ela induz a uma ruptura fractal no mesmo sistema. Com efeito, assim gera-se a dificuldade de lê-la sob o viés da crítica tradicional. (FERNANDEZ, 2019, p. 36)

Nesse sentido, é interessante pensar de que modo essa ruptura fractal de que fala Fernandez abre a possibilidade de entrevermos uma noção de autonomia do espaço literário, na qual ele precisa se confrontar com aquilo com o que materialmente o sustenta, ainda que para arrastá-lo para dentro radicalizando e contorcendo o que entendemos por autonomia. Para escrever é preciso de terra.

Para tal, retomaremos as reflexões de Jacques Rancière em *A revolução estética e seus resultados* (2011). A noção de liberdade levantada por Rancière inspira-se na formulação de Schiller a respeito da relação entre arte e vida, a partir da ideia de jogo. É o aspecto livre da estética que permite criar novas tramas que trançam a relação entre arte, vida e política.

Esse aspecto livre se relaciona com a noção de autonomia da arte, mas a partir de uma noção singular de autonomia. Não se trata da autonomia da obra, nem da razão livre subjungando a anarquia da sensação. A autonomia é da experiência estética estritamente relacionada a uma revogação do poder.

⁴ Espaçamentos meus. Os anteriores presentes nessa citação são da própria edição de Audálio Dantas.

⁵ idem

O “aspecto livre” se coloca à nossa frente, intocável, inacessível ao nosso conhecimento, nossas intenções e desejos. O sujeito recebe a promessa da posse de um novo mundo por essa figura que ele não pode possuir de maneira alguma. A deusa e o espectador, o jogo livre e o aspecto livre, são pegos juntos em um sensorium específico, anulando as oposições entre atividade e passividade, vontade e resistência. A “autonomia da arte” e a “promessa da política” não são contrapostas. A autonomia é a autonomia da experiência, não a da obra de arte. (RANCIÈRE, 2011, p. 6)

Para pensar o jogo livre da estética Rancière se apropria da interpretação de Schiller a partir do pensamento de Kant na sua terceira crítica. Pensar a estética para Schiller era desde já relacionar arte e vida criando uma trama intrínseca em que a autonomia da arte se constituiria justamente daquilo que na arte não é arte (2011, p. 3)

A ideia de jogo livre é estreitamente vinculada à imaginação, como relembra Jean-Luc Nancy, a partir de Kant. O jogo da imaginação não se dá através de contornos bem definidos que definem uma forma, um espaço pré-existente, mas é o próprio modo de espaçamento, a própria pressão de abertura, uma síncope (NANCY, 1986, p. 178).

É justamente essa síncope, a empreitada dessa abertura – que faz a cena literária ser invadida por tudo aquilo que havia sido varrido para fora, por personagens que não atravessavam o espaço da página – que leva a cabo Carolina Maria de Jesus. Empreitada que é a sua própria vida.

Na indistinção entre vida e escrita, Carolina Maria de Jesus foi muitas vezes incompreendida pela crítica, ora comparada à Madame Bovary, pela extravagância de certas aparições públicas, ora retornando à imagem da mulher em situação de extrema-pobreza, mesmo depois da fama. Mas é justamente nessa impossibilidade de captura que pôde continuar escrevendo, como analisaremos a seguir.

I - MADAME BOVARY NÃO SOU EU

Dois diários publicados em dois anos: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) e *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961). Entre um e outro, a abertura de um abismo contido no prefixo ex que fecha o título do segundo livro publicado da autora, Carolina Maria de Jesus. O primeiro livro abrange o período entre 1955 e 1959, época em que vive na favela do Canindé em São Paulo. Esse primeiro diário, editado por Audálio Dantas, consiste na seleção de muitos trechos contidos em 35 cadernos que a escritora entregou ao jornalista, dentre os quais 20 deles de cunho diarístico e outros 15 dedicados a outros gêneros de escrita, romances, poemas e contos (JESUS, 1960). *Quarto de despejo* tornou-se imediatamente um sucesso, vendendo 90.000 cópias nos primeiros seis meses e transformando Carolina na autora mais traduzida de todos os tempos, ao lado de Jorge Amado (LEVINE e MEIHY, 1994, p. 26). *Casa de Alvenaria*, publicado um ano depois, venderia apenas 3.000 cópias, de uma edição de 10.000 exemplares (LEVINE e MEIHY, 1994, p. 35).

A história da revelação da escritora Carolina Maria de Jesus ao grande público é já bastante conhecida: Dantas escrevia uma reportagem sobre a favela do Canindé quando ouviu uma de suas moradoras dizer que era escritora e ameaçar denunciar um vizinho no livro que um dia seria publicado. Ele pede para ver os escritos e decide correr atrás de publicá-los, pois como conta no prefácio à primeira edição:

Nem escritor transfigurador poderia arrancar tanta beleza triste daquela miséria toda. Nem repórter de exatidão poderia retratar aquilo no seco escrever. Foi por isso que eu disse assim para Carolina Maria de Jesus, lá mesmo, na horinha que lia trechos de seu **diário**:

- **eu prometi que tudo isto que você escreveu sairá num livro.** (DANTAS apud JESUS, 1960, p. V)

A relação entre Carolina de Jesus e Audálio Dantas, escritora e editor respectivamente, é bastante complexa e abre uma série de questões, algumas bastante dolorosas, que ultrapassam os dois personagens históricos e esbarram sobre os modos de recepção da obra da autora no Brasil. Muitas dessas questões já foram abordadas por críticos e historiadores como José Carlos Meihy (1994), Joel Rufino (2009), Raffaella Fernandez (2019) e também pelo próprio Audálio Dantas e por Carolina Maria de Jesus, sobretudo no diário *Casa de Alvenaria*.

Havia um descompasso crescente que se explicitava com a publicação de *Casa de Alvenaria*. O desejo de tornar-se artista e escritora, percorrendo diversos gêneros de escrita, em interface com a música, que motivava a obra de Carolina Maria de Jesus, não sintonizava com as possibilidades de recepção de um sistema literário que não conseguia enquadrar nem a escrita, nem a personagem de Carolina em um dos seus tipos conhecidos.

Ao analisarem a trajetória da escritora, da fama ao isolamento e à pobreza, Levine e Meihy comentam a perplexidade provocada pelo improvável percurso:

Sob o ponto de vista dos editores, comercialmente falando é difícil avaliar a queda do sucesso de Carolina. A trajetória meteórica que a jogou da pobreza para a fama, e desta novamente para a miséria foi vertiginosa o suficiente para deixar a todos perplexos (...)

Em verdade estabeleceu-se um conflito entre ela e o mundo editorial, que por sua vez reproduzia a maneira de agir de toda a sociedade, que esperava um “progresso linear” do seu enquadramento nos padrões de quem atinge a fama. Ela nunca se ajustou a essas propostas e aliás também nunca pediu para ser defendida; era bastante independente para tanto. (1994, p. 46)

O descompasso já está de certa maneira apontado por Dantas, no prefácio da primeira edição de *Quarto de despejo*: Carolina Maria de Jesus, segundo o jornalista, escreve algo que não é nem texto de “escritor transfigurador”, nem de “repórter de exatidão”. A realidade que salta violenta para fora das páginas de *Quarto de despejo* escapa à distinção entre história e literatura, ficção e reportagem, produzindo uma outra configuração do espaço literário, difícil de pisar, de reconhecer seus limites.

Segundo o historiador Joel Rufino dos Santos, que escreveu na primeira década dos anos 2000 um ensaio biográfico sobre a autora (2009), a dificuldade principal consiste na impossibilidade de separar os três feixes significantes que se entrelaçam na persona de Carolina Maria de Jesus: a escritora, a personagem e a mulher que realmente teria sido. Dificuldade que se radicaliza pelo deslocamento dessas três entidades (autora + mulher + personagem) em relação a uma identidade coletiva, Carolina se colocando sempre à parte dos grupos que frequenta, sejam eles da favela ou da casa de alvenaria.

Minha Carolina é, em boa medida, uma personagem que criei. A verdadeira me escapa, como escapa a todo mundo. Fiz dela aqui um retrato: bovarista, marrenta, inteligentíssima (...) Retrato infiel? Confirmei alguns clichês, fugi de outros (...)

Meu juízo fiel sobre o fenômeno Carolina Maria de Jesus - que anuncio de antemão ao leitor - é de uma pessoa (mulher + autora + personagem) impelida pela autopretensão que *usou* a literatura como solução para um dilema universal: individualismo x coletivismo. Entre o eu e o nós, preferiu a literatura Rufino. (2009, p. 22)

A opção pela literatura, segundo Rufino, estilhaça o dilema universal entre “o eu e o nós”, indivíduo e coletivo, e cria um novo paradoxo, na indistinção entre o que no fenômeno Carolina consiste em autonomia e o que há de alienação.

Carolina foi alienada - é a conclusão a que cheguei anos depois - nos dois últimos sentidos: ela se colocava quase sempre do lado contrário ao da sua condição de mulher negra favelada e, ao mesmo tempo, foi autônoma com relação ao mundo em que viveu - e, nesse sentido, se alienou do seu mundo que não comportava o ofício de escritor. (RUFINO, 2009, p. 20)

A indissociabilidade entre vida e literatura, que embaralham, nas palavras de Joel Rufino, suas certezas de jovem militante marxista, levam-no a comparar Carolina Maria de Jesus (autora + escritora + personagem) à personagem célebre do romance de Gustave Flaubert, Madame Bovary.

Jovem apaixonada pela literatura romanesca e por ópera, Emma Bovary quer transformar a sua própria vida em um romance ou em um espetáculo digno de ser encenado, mas os sujeitos que a cercam estão longe de corresponder ao seu desejo de intensidade e entrega amorosa necessários para compor a trama.

Essa disparidade entre a realidade que compartilha com seus contemporâneos e o mundo que se abria na imaginação através da leitura não foi suficiente para desmotivar a personagem, que se endivida para conseguir viver uma vida de intensidade e prazer que se equiparasse à experiência literária. Flaubert não salva Bovary, nem concebe para ela um final digno da personagem que gostaria de ser, entretanto. Por sua recusa de aceitar a realidade, Emma deve morrer na cama da sua casa de pequeno burguesa em um vilarejo francês, padecendo do veneno, propositalmente ingerido, do medíocre boticário da cidade.

O romance não apresenta solução ou mensagem de superação do conflito. A ausência de julgamento é tanta acerca da questão que o escritor foi processado por sua suposta imoralidade.

Ao questionar por que Madame Bovary precisou ser morta por Flaubert, Jacques Rancière (2008) aponta para uma hipótese: era urgente para o escritor diferenciar-se de sua personagem, em uma época (segunda metade do século XIX) em que os ventos da democracia, em uma relação turbulenta com a ascensão da era da mercadoria, iam deixando cada vez mais tênue o limite entre arte e não-arte. Emma Bovary dá o mesmo valor aos romances de Balzac e Eugène Sue que dava ao mobiliário, e acreditou quase até o fim poder possuir os dois.

Para Bovary, segundo Rancière, a arte ainda era um meio de atingir um fim, em um uso proprietário e individual. Os personagens de Flaubert ainda estariam, para o filósofo,

demasiado presos a uma visão aristotélica de arte, com a qual o romance flaubertiano precisaria romper, em nome de uma arte pura e despersonalizada que arranca do sujeito o controle da experiência, para fazer da própria arte o lugar da experiência⁶.

Na hipótese de Rancière, Flaubert teria precisado a todo custo diferenciar-se de Emma Bovary, matando a personagem, em nome da despersonalização radical empreendida pelo romance.

Diferente de Flaubert, mas também de forma bem diferente de Madame Bovary, Carolina Maria de Jesus entrelaça literatura e vida de modo bem mais complexo e descentrado, tornando-se ao mesmo tempo um e outro e nenhum deles.

A equiparação entre literatura e vida passa pela sobrevivência e a inscrição na cena literária do custo dos “gêneros alimentícios”. Entretanto, Carolina realiza uma dupla operação, estranhada por Carlos Vogt, na criação de um duplo antagônico da realidade. Em *Quarto de despejo* isso fica muito evidente porque como catadora de lixo o valor de uso dos objetos que coleta já foi perdido, mas é recuperado tanto pelas mães que precisam alimentar seus filhos, quanto pela escritora, retirando coisas e pessoas da sua posição inicial no mundo, e reinsserindo-os na costura heterotópica dos seus textos.

Tem as mães que catam frutas e legumes na feira. (...) Elas vai na feira, cata cabeça de peixe, tudo que pode aproveitar. Tem estômago de cimento armado. (...) Às vezes eu ligo o rádio e danço com as crianças. Simulamos uma luta de boxe (JESUS, 1960, p. 45).

É o jogo livre da imaginação que permite a abertura de um espaço onde Carolina pode escapar ao silêncio e ao isolamento do beco sem saída que o país lhe reservava. Mas por esse lado também teve que afirmar sua autonomia até o fim, publicando seus livros e gravando seu disco de sambas arcando com os custos de seu próprio bolso.

É como a personagem Felicidade, de seu conto *Onde Estaes Felicidade* (2014), que troca a segurança do casamento com um homem pobre, porém remediado, por uma vida errante e incerta com um mercador. Carolina não dá a Felicidade o mesmo destino que Flaubert dá à Emma Bovary e também a uma outra personagem: a empregada doméstica Felicité, do conto *Um Coração Simples*. Na história de Carolina de Jesus, nunca ficamos sabendo se a personagem foi afinal bem sucedida. Depois de fazer-se de louca para poder fugir e convencer seu noivo, José dos Anjos, de que estava sendo levada a um hospício, a protagonista some da trama. O leitor conhece apenas o suplício de dos Anjos, que passa a percorrer todos os hospitais psiquiátricos atrás da Felicidade.

⁶ “She wants to give a concrete figure to the sensations and the images. She wants to solidify them, to incarnate them in real objects and persons. Such is the deadly evil; she sets out to turn the elements of the “mystic languor” into the scenery of her existence and the furniture of her home.

(...)

Such is the disease that the pure artist wants to display as the contrary of his art (...)

They want the swirls and bubbles to be turned into properties of real things that can be desired and possessed, into features of individuals that they can love and who can love them. From the point of view of the writer, they don’t mistake art for life. They mistake one art for another and one life for another. They mistake one art for another; this means that they are still trapped in the old poetics with its combinations of actions, its characters envisioning great ends, its feelings related to the qualities of persons, its noble passions opposed to everyday experience, and so on. (RANCIÈRE, 2008, p. 246)

Esse não é um elogio da solidão. Andar na fronteira, como escreve Gloria Anzaldúa (1987), é viver um estado de tensão e agitação (unrest) permanente, marcado pela ambivalência e onde a morte não é estranha. Entretanto, nesse caráter de alien (lembrando do significado que tem em inglês de estrangeiro em geral) haveria também, segundo Andalzua, uma força que advém da rebeldia, de reconhecer-se como alguém que amedronta a ordem: o alien, a besta.

O espaço aberto pela fronteira, que se agita, contudo, não é possível ocupar com o corpo ereto. É preciso cantar e dançar para suportar com o corpo a síncope da imaginação. Essa é a insistência de Carolina Maria de Jesus em gravar seus sambas e cantá-los nas visitas às casas de Alvenaria. É uma forma de abrir o espaço. De fazer com que a sociedade vire um corpo de baile desierarquizado, performático, e quem sabe, a partir daí criar outros ordenamentos jurídicos. Cantar fora da gaiola. Como pretendia Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra*. E como Carolina sugere a JK em *Quarto de despejo*.

BIBLIOGRAFIA

- ANZALDUA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1987.
- EVARISTO, Conceição. “Minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. In: *Nexo*. 26 de maio de 2017. Entrevista a Juliana Domingos de Lima.
Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Conceição-Evaristo-‘minha-escrita-é-contaminada-pela-condição-de-mulher-negra’>
- FERNANDEZ, Raffaella. *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: Aetia editorial, 2019
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo (diário de uma favelada)*. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1960.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria (diário de uma ex-favelada)*. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. *Onde estaes felicidade?* Dinha e Raffaella Fernandez (orgs.) São Paulo: Me parió revolução, 2014.
- LEVINE, Robert M., MEIHY, José Carlos Sebe Bon. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994
- NANCY, Jean-Luc. *L’oubli de la philosophie*. Paris: Galilée, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. “A revolução estética e seus resultados”. Projeto revoluções.org.br Tradução de *The aesthetic revolution and its outcomes*. in: *New Left Review*, 14, mar-abr 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. “Why Emma Bovary had to be killed”. In: *Critical Inquiry* 34 (2), p. 233-248, 2008.
- RUFINO, Joel. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. O quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus”. in: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020107-119>

SOBREDETERMINAÇÃO E DUPLICIDADE DOS SIGNOS: DE SAUSSURE A FREUD* SURDÉTERMINATION ET DUPLICITÉ DES SIGNES: DE SAUSSURE À FREUD

Patrice Maniglier

Tradução de Fábio Roberto Lucas**

Resumo: *Psicanálise e literatura podem se medir uma à outra somente como saberes a respeito da linguagem, uma vez que elas trazem igualmente à luz uma dimensão linguageira que é resistente ao saber linguístico. A imagem saussurreana da linguagem, a respeito da qual se começa a medir quanto ela estava distante daquela transmitida por esse texto apócrifo que é o Curso de Linguística Geral, permite-nos compreender por que essa dimensão é essencial àquilo que é a língua: pois os signos linguísticos são essencialmente sobredeterminados.*

Palavras-chave: *Lacan. Mallarmé. Sobredeterminação. Valor (teoria do). Anagramas.*

Résumé: *Psychanalyse et littérature ne peuvent se mesurer l'une à l'autre que comme savoirs sur le langage, parce qu'elles mettent également en lumière une dimension du langage résistante au savoir linguistique. L'image saussurienne du langage, dont on commence à mesurer combien elle est éloignée de celle que livrait ce texte apocryphe qu'est le Cours de linguistique générale, nous permet de comprendre pourquoi cette dimension est essentielle à ce qu'est la langue: parce que les signes linguistiques sont essentiellement surdéterminés.*

Mots-clé: *Lacan. Mallarmé. Surdétermination. Valeur (théorie de la). Anagrammes.*

Recebido em 11/05/2020. Aprovado em 24/05/2020

Há uma maneira muito triste pela qual a transferência da psicanálise à literatura pode ocorrer e efetivamente ocorreu: a de uma técnica de interpretação a uma atividade simbólica; quando alguém se mete a psicanalisar os textos e fatalmente reencontra ali toda a antropologia freudiana. O risco é que, na passagem, a pessoa se desencoraje tanto de uma quanto de outra.

Se não se quer que psicanálise e literatura se reencontrem somente em uma relação entre técnica de interpretação e atividades simbólicas, se, com Lacan, admite-se que à psicanálise não cabe elucidar a literatura, mas à literatura elucidar a psicanálise – pois, como ele dizia, o enigma está do seu lado (LACAN, 2003, p. 17) – então se deve dizer, sem dúvida, que psicanálise e literatura *só se medem* uma a outra, ou seja, só dão a medida uma da outra como *saberes sobre a linguagem*. Saberes sobre a linguagem cuja comum

* Texto originalmente publicado em MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”. In: *Savoirs et clinique*, n° 6, 2005, pp. 149-160.

** Realiza pós-doutorado em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsa PNPd-CAPES. E-mail: fabio.lucas@usp.br.

singularidade se reduz a um problema, ou a um desafio: a maneira similar como eles interrogam esse outro saber sobre a linguagem que é a linguística, ou seja, finalmente, a maneira como eles perguntam: de que tipo de saber sobre ela mesma a linguagem nos torna capazes? Psicanálise e literatura não se contentam de ser, para a linguística, exemplos de uso da linguagem, que essa poderia ou deveria elucidar: elas iluminam uma dimensão da linguagem resistente ao saber linguístico. Quero dizer com isso não somente que o que se faz com a linguagem em uma análise ou em uma obra literária não se deixa capturar com “modelos teóricos”, como se sabe (porque, alguns diriam, só há ciência do geral¹), mas talvez até mesmo que a linguística, por sua vez, não tem literalmente *nada a fazer com isso*. Imagino que é o gênero de experiência que muitos linguistas tiveram de fazer ao ler Freud: “é linguagem, claro, mas bem, isso aí não nos concerne em nada”. Porém, seria lamentável que a imagem que a linguística se faz da linguagem torne incompreensível a existência mesma de tais usos. Se os textos devem efetivamente, como diz Lacan, se medir com a psicanálise, então literatura e psicanálise devem se medir, juntas, com a linguística. Isso se traduziria certamente pela famosa frase, em forma de slogan: “Não existe metalinguagem”. Pois isso significa que é no uso da linguagem que a verdade da linguagem aparece, e não ao tomar uma espécie de posição em elevação sobre a linguagem tratada como um objeto, como se supõe que os linguistas fazem. É no discurso que a verdade do que o faz caminhar deve aparecer e em nenhuma outra parte.

Mas, a partir daí, parecerá ainda mais estranho fazer intervir aqui o nome de Saussure. Não é ele quem separou a linguística das outras abordagens da linguagem, ao lhe dar como objeto a língua, realidade autônoma e copresente em todos os seus usos? Creio poder dizer tranquilamente que o consenso hoje entre os exegetas saussureanos é dizer que essa lição é exatamente o inverso daquilo que Saussure ensinou, para sua infelicidade, em seu próprio trabalho de linguista ou, mais precisamente, de filólogo. Saussure jamais quis separar a linguística para pô-la no abrigo de algum éter teórico. A famosa frase que termina o *Curso de Linguística Geral*, segundo a qual, “a linguística tem por objeto único a linguagem considerada para ela mesma e por ela mesma” é totalmente apócrifa. Saussure se empenha, pelo contrário, em dissolver a linguística, em mostrar que uma disciplina como tal é impossível; ele a considera mesmo como uma dessas ilusões típicas provocadas inevitavelmente por aquilo que chama de “duplicidade da linguagem”. É precisamente essa dissolução que promete a cunhagem da nova palavra “semiologia”. Além disso, encontra-se sob sua pluma esta equação simples: “Semiologia = morfologia, gramática, sintaxe, sinonímia, retórica, estilística, lexicologia etc., *sendo o todo inseparável*” (SAUSSURE, 2004, p. 44).

Contudo, por outro lado, é preciso compreender que todo o esforço de Saussure está em mostrar que, se não há metalinguagem, é pelo fato mesmo do que é a língua, ou seja, um sistema de signos, pelo fato de como ela é, mais precisamente, “estruturada”, ou seja, em verdade, como aquilo que suporta um inconsciente. Saussure permite em suma compreender que a língua é o que faz um ser falante ser o sujeito de um inconsciente e

¹ Com efeito, existe uma tendência em distinguir as disciplinas hermenêuticas, que buscam a singularidade de um acontecimento de sentido, e as disciplinas gramaticais, que buscam, pelo contrário, as regularidades. Literatura e psicanálise estariam do lado das primeiras, a linguística, do lado das segundas (para mais sobre essa distinção, ver RASTIER, 1987).

ser capaz de literatura. Isso, Lacan o repetirá, é seu ensinamento: “O indivíduo que é afetado pelo inconsciente é o mesmo que constitui o que chamo de sujeito de um significante” (LACAN, 1985, p. 194, cf. também LACAN, 2003, p. 448-497 e 508-543).

Meu problema é, portanto, duplo. Por um lado: o que é essa dimensão da linguagem resistente ao saber linguístico que psicanálise e literatura nos obrigariam a levar em conta? Por outro: em que a imagem saussureana da linguagem nos permite compreender que essa dimensão é essencial à linguagem, ou seja, que tanto os lapsos, os chistes, os sonhos quanto as obras literárias não são somente usos da linguagem dentre outros usos, mas falas que fazem emergir no discurso a própria verdade da linguagem? A essas duas questões, eu teria apenas uma só resposta: os signos linguísticos são essencialmente sobredeterminados.

DE UMA DIMENSÃO DA LINGUAGEM RESISTENTE AO SABER LINGUÍSTICO

O que literatura e psicanálise nos obrigam a levar em conta da linguagem? Duas coisas essencialmente. De início, que não se fala porque se teria qualquer coisa a dizer, no sentido de uma significação a comunicar, mas porque se está a fazer advir uma fala. Além disso, que a gente diz sempre mais do que queria dizer, ou, mais brutalmente, que a gente diz sempre mais do que diria. Temos aí duas faces de uma só e mesma nova sobre a linguagem, que se descobre ser, como dirá Deleuze em *Lógica do Sentido*, uma boa nova, pois ela anuncia o seguinte: que o sentido não é a finalidade do discurso, mas seu efeito de superfície – que o sentido não é algo a reencontrar, mas a produzir (1974, p. 74-75).

Para o primeiro ponto – que falar não consiste em outra coisa senão produzir uma fala no sentido teatral do termo – creio, de minha parte, que é uma das grandes lições de Freud, a que faz com que a psicanálise não se confunda com o que está para se tornar um dos maiores flagelos dos tempos modernos, ou seja, a psicologia. Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, se o inconsciente isso fala, não é porque nossos atos e nossas tagarelices, nossas dores históricas e nossos ritos obsessivos teriam um sentido secreto, um sentido profundo escondido atrás do sentido aparente, do qual não se desejaria saber nada, mas que se poderia descriptografar e mesmo do qual seria preciso tomar consciência para melhor se desembaraçar dele. O recalque é sim o próprio mecanismo do discurso, mas o que é recalcado não é uma significação, é enquanto tal um signo, que é substituído por outro signo. Desde *A interpretação dos sonhos*, Freud nos diz que o conteúdo latente e o conteúdo manifesto do sonho não estão numa relação de signo à significação, mas de texto a texto, de texto traduzido a texto original, de signo escrito a signo verbal, de hieróglifo a alfabeto, de rébus a provérbio. Trata-se da tradução de uma “língua” em uma outra (FREUD, 2018, l. 40).

Isso me parece essencial em todos os aspectos, e creio que é um dos pontos onde Lacan quis ser literal. E ainda mais essencial porque isso desdobra sobre a própria técnica da cura. A eficácia da cura decorre, com efeito, não de o sujeito se tornar “consciente” do conteúdo daquilo que busca dizer, reapropriando-se a si mesmo, de algum modo, mas de se liberar um “significante” cuja ausência mesma era determinada através da série das

repetições. As formações neuróticas seriam verdadeiros agenciamentos simbólicos, que não tem outra função senão determinar um não dito singular, e esse não dito não seria uma significação, mas um outro signo cuja ausência mesma comanda a organização particular do discurso de um sujeito, ou seja, de sua vida. O gesto de Lacan teria desde então consistido em liberar a psicanálise da “psicologia”, no sentido de um pathos da reflexividade e da compreensão de “si”, deixando espaço a toda uma abordagem tática e estratégica da intervenção terapêutica, para a qual todo o problema seria jogar habilmente com esses agenciamentos para neles reintroduzir o signo incluído por sua exclusão, a fim de lhe deixar produzir seus efeitos de reagenciamento, a interpretação sendo nesse caso apenas um meio, um ardil...

Mas é isso também o que a literatura nos ensina da linguagem. Que a função da literatura seja precisamente nos fazer ouvir o signo contra seus recobrimentos pela significação é, por certo, uma tese sobre a literatura, mas é uma tese que se confunde com o momento no qual a literatura se constitui precisamente como saber sobre a linguagem. Ela é particularmente clara em Mallarmé, especialmente nesse pequeno texto célebre chamado “Crise de versos”. Algumas citações a título de lembrança:

Falar não tem outra inserção na realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, o falar contenta-se em fazer uma alusão a ela ou desmembrar sua qualidade que incorporará alguma ideia [...]. Ao contrário de uma função de numerário fácil e representativa, como o trata de início a multidão, o dizer, antes de mais nada, sonho e canto, reencontra no Poeta, por necessidade constitutiva de uma arte consagrada às ficções, sua virtualidade (MALLARMÉ, s/d).

Dito de outro modo, o poema não transmite nada; ele restitui o signo em sua virtualidade, contra suas atualizações no discurso. A literatura corre, de algum modo, a contrapelo do uso da linguagem, pois ela busca precisamente não fazer desaparecer a linguagem em proveito daquilo que essa escolta, mas a fazê-la aparecer por si mesma. Toda a arte, ou seja, todo o esforço, toda a malícia, toda a técnica do artista consiste precisamente em produzir um signo manifestamente opaco, ou seja, resistente à significação. Não porque ele abriria as interpretações ao infinito, como na definição da obra aberta no sentido de Umberto Eco, mas porque o signo mesmo é virtual, infinitamente sobredeterminado.

Passemos agora ao segundo aspecto dessa boa nova que, para mim, psicanálise e literatura trazem para a linguística. Se o primeiro consiste em dizer que os atos de linguagem não reenviam a significações, mas determinam signos, agora, é preciso acrescentar que o signo se define pela lógica singular dessa determinação, que Freud chama de “determinação múltipla” (2018, l. 42-44).

Trata-se aqui de uma efetiva definição do signo: se o sonho tem um sentido, se ele faz signo, é porque ele é sobredeterminado. Sabe-se que o capítulo sobre o trabalho do sonho começa pela noção de condensação: “nunca é possível ter certeza de que um sonho foi completamente interpretado. Mesmo que a solução pareça satisfatória e sem lacunas, resta sempre a possibilidade de que o sonho tenha ainda outro sentido” (FREUD, 2018, l. 40). E mesmo, acrescenta Freud, essa interpretação é rigorosamente interminável. Seria possível dizer que essa infinitude do sentido é o próprio traço do sentido. Todavia, a força

de Freud está em não considerá-lo como uma propriedade do sentido que, por ser sempre o correlato de um ato de interpretação, seria necessariamente infinito (como sustentam, por exemplo, os defensores de uma filosofia hermenêutica, cf. FRANK, 1989), mas de ver nisso antes uma propriedade do signo, do modo mesmo de determinação dessa fala inconsciente que ele chama “umbigo do sonho”:

Mesmo no sonho interpretado de forma mais minuciosa, é frequente haver um trecho que tem de permanecer obscuro; é que, durante o trabalho de interpretação, percebemos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar *e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho*. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo de pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio (FREUD, 2018, l. 73).

Se há um excesso do signo sobre toda significação assinalável, não é porque teríamos sempre mais a dizer do que aquilo que dizemos, não é porque, como dirá Merleau-Ponty por exemplo, o sentido é esse excesso mesmo do sujeito que se exprime sobre sua própria expressão, mas porque o dito do sonho é essencialmente sobredeterminado. A sobredeterminação é o próprio mecanismo de *produção* do sentido. Deleuze escrevia: “Não procuramos em Freud um explorador da profundidade humana e do sentido originário, mas o prodigioso descobridor da maquinaria do inconsciente por meio do qual o sentido é produzido, sempre produzido em função do não-senso” (1974, p. 75). Essa é a maquinaria da sobredeterminação. Além disso, a introdução desse conceito é precedida, em *A interpretação dos sonhos*, por esta passagem: “Estamos aqui numa fábrica de pensamentos onde, como na ‘obra-prima do tecelão’,

um só pedal mil fios move, / ... um só piso já mil fios move,
Nas lançadeiras que vão e vêm, / Voam, indo e vindo, as lançadeiras,
Urdem-se os fios despercebidos / Em que, invisíveis, fluem tramas ligeiras,
E a trama infinda vai indo além / Um golpe mil junções promove
(FREUD, 2018, 1.41; GOETHE, *Fausto*, Parte I, Cena 4)²

A relação do texto manifesto com o texto latente não é de codificação no sentido estrito porque ela não faz corresponder a cada elemento do texto um outro elemento do outro, por uma correspondência biunívoca: “o sonho não é uma tradução fiel ou uma projeção ponto por ponto dos pensamentos do sonho”. A cada elemento do sonho corresponde uma multidão de elementos dos pensamentos do sonho: “cada um dos elementos do sonho revelou ter sido ‘sobredeterminado’ - ter sido representado muitas vezes nos pensamentos oníricos”. Ora, ocorre que Freud diz, ademais, que os pensamentos do sonho são justamente as próprias relações dos elementos: “O que é reproduzido pelo aparente ato de pensar no sonho é *o tema dos pensamentos oníricos e*

² Nota do tradutor: fornecemos a tradução apresentada no livro bem como a que Jenny Klabin Segall fez para esse trecho em: GOETHE (1981, p. 90).

não as relações mútuas entre eles, cuja asserção constitui o ato de pensar” (2018, l. 45). Isso significa que o que é um signo depende de sua relação com outros signos (de sua posição em uma rede simbólica) e, *portanto*, que a sobredeterminação é o modo mesmo de determinação dos signos – que é por causa dela (ou graças a ela) que o signo faz signo, reenviando-se sempre a outros signos. Temos, assim, duas teses, que constituem todo o problema ao mesmo tempo especulativo e técnico da descoberta freudiana: por um lado, o signo (a coisa a dizer) é determinado por sua posição nas redes significantes; por outro lado, ele pertence sempre a diversas redes significantes ao mesmo tempo, redes que não são sobreponíveis, ou seja, a partir das quais não se pode estabelecer uma espécie de forma abstrata na qual seriam conservadas as relações em detrimento dos termos. A sobredeterminação está o mais próximo possível do que a psicanálise faz aparecer dos mecanismos da linguagem.

DE UM DISCURSO QUE FAZ OUVIR A LÍNGUA

Em que, hoje, a imagem saussureana da linguagem nos permite compreender que essa dimensão é sim um saber sobre a linguagem, no sentido de alguma coisa que não decorre somente de um de seus usos possíveis, mas sim do tipo de lógica que anima todo ato de linguagem? Em que, em suma, ela nos permite compreender que um ser falante é um ser suscetível de ser analisado e de ser literário?...

Saussure evidentemente não conheceu a obra de Freud. Digo que é evidente, mas na verdade é da mesma forma um pouco estranho. Saussure e Freud são contemporâneos exatos. O primeiro era um amigo do psicólogo Théodore Flournoy, que introduziu Freud no mundo genebrino. Muitas coisas poderiam tê-lo atraído na obra de Freud. É um fato, porém, que ele não conheceu nada dela. É verdade que ele morreu muito jovem e que, a partir de 1900, parece ter se debruçado sobre as angustiantes metamorfoses dos signos e do álcool: mais estranho, em contrapartida, é a ignorância na qual Freud permaneceu a respeito de Saussure. Ainda mais por conhecer bem o nome de Saussure, não o do linguista, mas o do psicanalista Raymond, filho do primeiro, que ele mesmo analisou... Sabe-se também que ele conhecia a existência do *Curso de Linguística Geral*, pois ele é explicitamente mencionado (a propósito do lapso) no livro que Raymond pediu que Freud corrigisse e prefaciasse (1922, p. 83). Em todo caso, esse encontro entre Freud e Saussure foi adiado e só se realizou mais tarde, na pessoa de Lacan. Ora, se é preciso procurar retrospectivamente o que preparava mais profundamente esse encontro, é precisamente no que Saussure disse da literatura que se deve ter interesse.

Por certo, da literatura, Saussure falou pouco. Por outro lado, ele escreveu bastante sobre ela. Ou melhor, é sobretudo sobre ela que ele escreveu: dos manuscritos dos quais dispomos, os que concernem a literatura representam a maior quantidade. E se trata precisamente de abordá-la como um *saber sobre a linguagem*. Faço alusão aqui aos famosos manuscritos sobre os anagramas. Esses textos são notórios, em particular, pelo fato de encontrarem eco nos ensinamentos de Lacan. O que talvez não se diz tanto é que essa pesquisa começou a partir de uma hipótese sobre a poesia como *saber sobre a linguagem*. Tratava-se, a princípio, de uma tese sobre a função da poesia para os antigos indo-europeus, tese segundo a qual essa poesia não tinha por vocação nem introduzir um pouco de música no discurso nem cantar os louvores de Deus, mas que sua “preocupação” inicial não era nem estética, nem religiosa, mas “fônica” (STAROBINSKI, 1974, p. 26):

O poeta se entregava, e tinha como *métier* comum entregar-se à análise fônica das palavras; que é esta ciência da forma vocal das palavras que constituía provavelmente, desde os mais antigos tempos indo-europeus, a superioridade, a qualidade particular do *kavis* dos Hindus, do *Vātēs* dos latinos etc. (1974, p. 27).

A função da poesia é de fazer ouvir o signo, e mais precisamente essas subunidades “incorporais” que são os “fonemas”. Pois o problema de Saussure é precisamente que o fonema não é sonoro, que a língua que se fala não é feita de sons, mas de puros recortes, de articulações, que não correspondem a esquemas tipos que se poderia localizar, com um método experimental clássico, na substância fônica da linguagem. O verdadeiro problema, que justifica, segundo Saussure, a existência da linguística, não é que as leis formais da linguagem são ignoradas: é que não se sabe como as próprias unidades da linguagem são *percebidas*, nem mesmo o que, exatamente, é percebido na linguagem. Esse problema, ainda hoje, não foi resolvido.

É desse ponto de vista que a poesia é, para Saussure, a primeira linguística. Ele sugere até mesmo que a técnica poética dos anagramas é responsável pelo precoce desenvolvimento da ciência gramatical na Índia antiga:

Não me surpreenderia que a ciência gramatical da Índia, do duplo ponto de vista duplo *fônico* e *morfológico*, não fosse assim uma sequência de tradições indo-europeias relativas aos procedimentos a serem seguidos na poesia para confeccionar um *carmen*, levando em conta *formas* do nome divino (STAROBINSKI, 1974, p. 29).

O que distingue, todavia, essa poesia de todo discurso de saber é que ele não cria uma “metalinguagem” (como já o é o alfabeto fonético) para apreender as articulações não fônicas do discurso. O poeta faz a linguagem jogar contra si mesma para colocar em evidência os valores acústicos no próprio poema. Ele trabalha a “matéria” sonora a fim de que essa revele alguma coisa de sua “forma”. O princípio diretor das pesquisas sobre os anagramas é, desse ponto de vista, tipicamente “simbolista”: o signo analisado deverá ser manifestado em sua própria expressão fonadora, mas só poderá sê-lo sob o modo da *evocação*. O termo “hipograma”, privilegiado por Saussure, decorre justamente do que ele significa em grego, “*fazer alusão*” (STAROBINSKI, 1974, p. 23-24). O que é sugerido, precisamente, não é fônico, e não poderia se tornar o objeto de uma percepção atual. Ele está, como queria Mallarmé, nos *brancos* do discurso, naquilo que não se ouve, no que *resta* do consumo propriamente fônico do poema. Ademais, é por essa razão que Saussure não o chama de *foné*, mas de *grama*. Enquanto a anafonia destaca os “fonemas” repetindo-os pelo jogo da harmonia fônica (a relação do poema com o tema sendo de *imitação* fônica), o anagrama propriamente dito utiliza essa repetição para deixar um *resto* que é a *cifra* do anagrama.

Para compreendê-lo, releiamos a técnica do anagrama, como Saussure acredita reconstruí-la em seus cadernos (STAROBINSKI, 1974, p. 16-23). A atualização do “tema” no texto se faz em ao menos dois tempos: o primeiro trata o tema como matéria fônica, o segundo o libera como resíduo e letra. Tudo se passa, de início, como se a matéria fônica do tema, *herculei*, por exemplo, fosse “analisada” em suas diferentes unidades ou subunidades, e como se o poema fosse ser composto com os entulhos dessa

matéria fônica multiplicada e desmembrada (*membra disjecta...*). Desse ponto de vista, trata-se de uma espécie de assonância ou aliteração generalizada (“harmonia fônica”). A matéria sonora do “tema” é o material que serve para construir o poema. Contudo, uma regra especial permite em seguida distinguir os fonemas “consumidos” dos fonemas restantes. Os primeiros são “compensados” pela lei da repetição par, e o ímpar funciona como “resíduo desejado, destinado a reproduzir as consoantes do tema inicial”. Esses fonemas deixados “livres, ou seja, em número ímpar no total”, constituem as letras do tema. Os fonemas compensados estão “ligados”, enquanto os outros estão como que relaxados, *flutuantes*, *assombrando* o discurso graças ao jogo de criação de uma espera e de frustração dessa espera. O poema, ao se fechar sobre sua própria matéria sonora, deixa uma ilegalidade que não é outra que seu “tema”, ou seja, seu “assunto”, aquilo de que trata, e isso se levanta, intratável, não consumido, inteiro após essa festa dispendiosa de sonoridades incandescentes que foi o poema. Aquilo de que se fala morre e renasce no poema que dele fala, como se o dito servisse apenas para fazer surgir o símbolo ou o signo puro daquilo de que é preciso falar, em sua irredutibilidade, em sua insistência – Palavra pura, Cifra, Fórmula, Nome, Inscrição, Memória.

A arte anagramática consiste toda em deixar um traço, abandonar o destinatário do anagrama com uma impressão ao mesmo tempo vaga e obsedante, que é a experiência do nome restituído em seu estado de signo não atualizado, que se entrega, portanto, somente nessa divinação, nessa suspeição, nessa presença duvidosa, porém insistente. O poema anagramático dá a *experiência do signo*. Essa experiência decorre tipicamente da *sugestão*, ou seja, de uma relação *inconsciente* ou, como Saussure diria mais provavelmente, junto a seus contemporâneos, “subconsciente”, ou mesmo “subliminar”, com seu “objeto”. Ou melhor: é a própria natureza do objeto que define essa relação “subliminar”: enquanto tal, ele só poderia ser apreendido como evocado. O próprio Saussure descreve esse *efeito* que o anagrama supostamente tem, apresentando-se como uma vítima:

Tendo, diversas vezes, procurado o que me chamava a atenção como significativo nessas sílabas, não o encontrei inicialmente porque estava unicamente atento a Priamidês, e de repente [après coup] compreendi que era a solicitação de Heitor que meu ouvido recebia inconscientemente, solicitação que criava este sentimento de ‘alguma coisa’ que tinha relação com os nomes evocados nos verso (1974, p. 40).

Starobinski diz com muita justiça: “a palavra-tema não tendo jamais sido objeto de uma exposição, o que se coloca não é o problema de reconhecê-la: é preciso adivinhá-la, numa leitura atenta aos possíveis laços de fonemas espaçados” (STAROBINSKI, 1974, p. 34).

Ora, essa segunda existência é bem a mesma das entidades de línguas, ou seja, dessas entidades puramente virtuais que não são atualizadas no fio de um discurso, mas estão presentes num quadro sincrônico, no lugar que é o delas no entrecruzamento das diferentes séries associativas que constituem a língua. Pode-se dizer que o poeta anagramático dispõe na linearidade do discurso os paradigmas que o linguista Ferdinand

de Saussure representa em colunas³. Sua análise não é somente “fônico-poética”, mas também “gramático-poética”. Assim, o poema nomeia o Deus declinando todas as possibilidades de existência sêmica do Deus, dando “atenção às variedades do nome”, ou seja, às declinações. Vê-se que, na recitação ou celebração anagramática, não se trata de imitar o nome de Deus, mas sim de analisá-lo. Passa-se de um nome a um caso qualquer, a um signo virtual rodeado de todos os seus paradigmas e que não tem outra existência do que aquela evocada em fissura pela irrupção deles. *Discurso que faz ouvir o signo*, fala que torna presente a língua, assim é a poesia... Não é assim também que deveria ser, segundo Lacan, a cura psicanalítica?

DUPLICIDADE DOS SIGNOS

Mas isso não nos diz ainda por que o signo só pode ser produzido ou revelado em um discurso e não em um metadiscurso, e qual privilégio teria, desse ponto de vista, a literatura ou também igualmente a psicanálise. Para compreendê-lo, é preciso voltar ao ponto central de todo o pensamento de Saussure, ao seu verdadeiro umbigo consigo, que é a teoria do valor. Então se verá que isso se dá porque o signo é *essencialmente* sobredeterminado.

Foi dito agora há pouco que a sobredeterminação é, em suma, o equívoco. Mas – é a menor das questões – há um equívoco sobre esse termo equívoco. Pois, geral, ele dá a entender isto: que um mesmo signo corresponde a diversas significações, ou que uma mesma significação corresponde a diversos signos. Homonímia, portanto, e sinonímia. Mas vê-se facilmente que essa maneira de formular as coisas é insatisfatória, pois ela ainda define o signo pela maneira como ele é ordenado para a significação. Com efeito, a partir de Freud, já se diz outra coisa: que o signo pertence necessariamente a diversas redes de signos. O que seria preciso compreender, portanto, é por que essa característica é essencial ao signo linguístico, se ela o é. Isso implica diretamente os problemas mais fundamentais da linguística estrutural. Pois frequentemente se pretendeu que o objetivo dela era precisamente ter um método para definir os signos de maneira unívoca, pela posição deles em um sistema de oposições. Ora, com Freud, aparentemente se está bem longe da sábia repartição dos termos em um sistema no qual, em suma, cada coisa está em seu lugar. Cada signo, pelo contrário, parece ter sempre mais de um lugar e fazer da língua um estranho mingau, um entrelaço, um labirinto, constituído de comunicações aberrantes entre redes aparentemente heterogêneas, bem longe daquilo que um “sistema” evoca de *arrumado*. De fato, para compreender o caráter essencial do equívoco e, portanto, do inconsciente, não se pode ficar na simples oposição signo/significação, ou mesmo significante/significado. Não é preciso dizer que um mesmo signo pode ter diversas significações, nem mesmo que um significante pode ter diversos significados, é preciso dizer que a identidade mesma do signo é múltipla, determinada de maneira múltipla, de modo que ela só se explicará à luz de uma ontologia do múltiplo.

³ Cf. os esquemas para *ensinamento*, *desfazer* ou *anma* no *Curso de Linguística Geral* (SAUSSURE, 2006, p. 145-155).

Para compreender esse ponto, é preciso, por certo, partir da dualidade do signo, mas compreendendo que se trata de uma dualidade interna, de uma dualidade essencial. O signo é um ser duplo, e não uma associação de duas coisas⁴. Com efeito, o que se percebe não é um som ao qual se associaria em seguida uma significação; é de pronto um “pensamento-som” (SAUSSURE, 2006, p. 131). A maneira como se determina esse pensamento constitui todo o objeto da teoria do valor. Resumamo-la grosseiramente. De início, extraem-se, do contínuo da experiência, certas variações fônicas, pelo fato da associação dessas com variações fônicas de outra natureza (por exemplo, visuais). Essas variações só se tornam discriminantes, ou seja, só se constituem como traços distintivos, à medida que elas são correlacionadas umas com as outras. Isso significa que você não tem prontamente em seu cérebro uma maquinaria toda montada de traços distintivos, pois ela se escava em você em função do *meio* cuja consistência se define como: correlações regulares entre variações heterogêneas. Saussure chama esses pacotes de traços distintivos correlacionados de “termos”. Ora, esses termos, diz ele ainda, são redeterminados e é então que eles se tornam “valores”.

Sabe-se que Saussure sustenta que o signo pode ser definido por sua posição em um sistema de signos, que não é preciso definir um signo por sua relação com sua significação, mas por sua relação com outros signos aos quais ele se opõe. A identidade daquilo que eu digo não é senão a maneira pela qual eu reprimo tudo o que eu teria podido dizer. Todavia, não é preciso cair nas armadilhas de uma metafísica que se compraz com a ideia de que o signo é uma entidade “puramente opositiva”. De fato, se um signo pode ser determinado por *oposição* aos outros termos circundantes, isso supõe em boa lógica que esses termos existam eles mesmos. A constituição do signo como valor opositivo é uma operação secundária, que se exerce sobre termos já dados, para *redeterminá-los*:

O fenômeno de *integração* ou de pós-meditação-reflexão é o fenômeno duplo que resume toda a vida ativa da linguagem e pelo qual: 1º os signos existentes evocam MECANICAMENTE, pelo simples fato de sua presença e do estado sempre acidental de suas DIFERENÇAS a cada momento da língua, um número igual não de conceitos mas de *valores opostos para nosso espírito* (tanto gerais quanto particulares, uns chamados, por exemplo, de categorias gramaticais, outros tachados de fatos de sinonímia etc.); essa *oposição de valores*, que é um fato PURAMENTE NEGATIVO, se transforma em fato positivo, porque cada signo, ao evocar uma antítese com o conjunto dos outros signos comparáveis em uma época qualquer, começando pelas categorias gerais e terminando pelas particulares, se vê delimitado, *apesar de nós*, em seu valor próprio. [...] A cada signo existente vem, então, SE INTEGRAR, se pós-elaborar, um valor determinado, que só é determinado pelo conjunto dos signos presentes ou ausentes no mesmo momento (SAUSSURE, 2004, p. 80).

Esse valor pode desde então ser definido unicamente por sua posição em um sistema de valores, fazendo-se total abstração de sua substância, ou seja, das variações diferenciais que ele atualiza. Pode-se zombar da maneira como “soleil” (“sol”) é pronunciado, o que importa é não ser confundido com “sommeil” (“sono”). É nesse sentido que Saussure podia dizer que a língua é uma “álgebra”. Em outras palavras, o sistema dos signos oponíveis é a língua como “forma” no sentido dos estruturalistas.

⁴ Permito-me aqui fazer uma remissão a meu artigo, “La langue, cosa mentale” (MANIGLIER, 2003), onde mostro também que esse “ser duplo” dos signos os mergulha precisamente na associação no sentido freudiano.

Mas é aí que as coisas se complicam consideravelmente. Pois o problema é que não se pode representar a língua como um sistema homogêneo ou monoplano onde cada signo teria uma posição unívoca porque as relações seriam da mesma *natureza*. Com efeito, justamente porque cada termo é oponível a outro ao mesmo tempo por sua face significante e por sua face significada, existem sempre diversos *sistemas de valores concorrentes*. Ou seja, o mesmo termo é sempre determinado de diversas maneiras simultaneamente, ou ainda, o sistema de valor é ele mesmo pluridimensional. Os signos se opõem do ponto de vista de seus significados diferentemente de como eles se opõem do ponto de vista de seu significante. Isso, diz Saussure, é o “princípio fundamental da semiologia”:

Não há, na língua, nem *signos*, nem *significações*, mas DIFERENÇAS de signos e DIFERENÇAS de significação; as quais 1º só existem, absolutamente, umas através das outras (nos dois sentidos) sendo, portanto, inseparáveis e solidárias; mas 2º *não chegam jamais a se corresponder diretamente* (SAUSSURE, 2004, p. 65; ênfase do artigo).

Um pacote de traços distintivos *acústicos* distinguirá um valor de um conjunto de outros valores, ao passo que o pacote de traços distintivos *semânticos* oporá esse mesmo valor a *outro* conjunto de valores. Se for chamada de “significante” a primeira *ocorrência* do valor, e de “significado” a segunda, então se dirá que *não é pela mesma razão que o significante é o significante desse significado, e que esse significado é o significado desse significante*. Por exemplo, o valor [sommeil] (sono) se aproxima e se distingue, por um lado, do valor [soleil] (sol), mas, por outro lado, [soleil] (sol) se aproxima e se distingue de [lumière] (luz). As entidades “formais”, puramente “opositivas”, pertencem, portanto, sempre a dois sistemas de oposições; eles se relacionam com os *mesmos* termos homogêneos de duas maneiras diferentes (ao menos), como se a forma se desdobrasse (se remultiplicasse).

É o gênio do maior leitor de Saussure, Hjelmslev, que fez dessa dupla determinação da própria *forma* o atributo característico de toda *língua natural*, o que a torna irreduzível a todo sistema formal no sentido lógico ou matemático. Deve-se falar de *forma de conteúdo* e de *forma de expressão*, pois se trata mesmo dos próprios valores que são determinados duas vezes. Em um texto admirável, Hjelmslev exprimiu rigorosamente a diferença entre o *formalismo* e o *estruturalismo*: enquanto o primeiro identifica as línguas naturais com sistemas formais, o segundo mostra a irreduzibilidade entre eles:

A fim de decidir se os jogos ou outros sistemas de quase-signos tais como a álgebra pura são ou não semióticos, é necessário ver se a descrição exhaustiva deles exige ou não que se opere com o reconhecimento de dois planos, ou se o princípio de simplicidade pode ser aplicado de tal modo que um só plano seja suficiente. A condição que exige que se opere reconhecendo dois planos deve ser que, quando se tenta levantar os dois planos, não se possa demonstrar que os dois planos têm a mesma estrutura com uma relação unívoca entre os fúntivos de um plano e os de outro (HJELMSLEV, 1975, p. 117).

Para as linguagens formais, que não são semiologias, “as redes funcionais dos dois planos que se tentará estabelecer serão idênticas” (1975, p. 118); o próprio de uma língua que contém sua própria interpretação é de ser atravessada por formas não sobreponíveis

(1975, p. 115-119). A “estrutura”, no sentido linguístico, é exatamente o inverso de uma estrutura no sentido matemático clássico: ela se caracteriza, ao mesmo tempo, pelo predicado “formal” (ou “algébrico” ou “posicional”) de seus elementos e também pela impossibilidade de extrair uma forma abstrata que poderia se realizar igualmente, como um decalque, sobre diferentes substâncias, em outras palavras, que poderia estabelecer entre os planos (aquilo que os matemáticos chamariam de “as interpretações” da estrutura) uma relação de “homologia”.

Ou melhor, a distinção entre as duas formas só pode ser artificial: “É uma operação científica que distingue signo e significação”, dizia Saussure. Na experiência do sujeito falante, há simplesmente dupla determinação dos valores, é sim o mesmo valor que é determinado duas vezes, em outras palavras, que se produz como duplo, em suma, como essencialmente equívoco. Assim o valor [sommeil] (sono) é determinado tanto por sua oposição a [soleil] (sol) quanto à [veille] (vigília), e logo a [vieille] (velha), e logo a [jeune] (jovem) etc. – ainda que não seja de forma nenhuma por razões de mesma natureza... É certamente por isso que podemos compreender os poemas surrealistas e os jogos de palavras. É por isso também que somos atravessados por essas comunicações aparentemente aberrantes entre campos semânticos que a sã razão deveria distinguir, mas das quais Freud mostra a importância na formação dos sintomas. É por isso que, como dizia Lacan com sua precisão habitual, o “dizer [da análise] provém apenas do fato de que inconsciente, por ser ‘estruturado *como uma* linguagem’, isto é, como a língua que ele habita – está sujeito à equivocidade pela qual cada uma se distingue”. Ao que ele completava com uma tese profundamente saussureana: “Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistir” (Lacan, 2003, p. 492). Ora, a consequência disso é que não se pode *representar* a língua como sistema, pois sua escrita possivelmente imobiliza suas relações. Haverá sempre diversas redes significantes concorrentes ininterruptamente disponíveis. Podem-se imaginar quantas dimensões se quiser, não se poderá figurar o sistema da língua. Nesse sentido, com efeito, não existe metalinguagem. Por outro lado, se a identidade de um valor não é representável, ela é *efetuável*. É o que fazem a literatura bem como a psicanálise: não propor um metadiscurso sobre a linguagem, mas explorar suas virtualidades, efetuar as sobredeterminações locais que definem o signo, fazer brilhar o signo em todo seu essencial equívoco.

Assim, pode-se encontrar na linguística saussureana uma compreensão daquilo que faz da língua uma condição da psicanálise bem como da literatura, e ainda também o que faz dessas últimas saberes sobre a linguagem. É pelo fato da própria natureza da língua, de sua ontologia, para falar filosoficamente, que a verdade da linguagem só se dá no discurso. Mas se psicanálise e literatura não são apenas lembretes piedosos de uma dimensão resistente ao saber da linguagem, mas verdadeiros saberes, é porque é preciso apreendê-las como *dispositivos* que permitem fazer emergir até a superfície da linguagem os próprios procedimentos que a produzem (os mecanismos da sobredeterminação), fazer aparecer no efeito a lógica de sua própria causa. Está ainda aí, acredito, um dos ensinamentos de Lacan: ele propôs através de todo seu percurso uma “fenomenologia” (não no sentido de Husserl, mas no sentido clássico de uma descrição rigorosa) da experiência analítica. O Outro não é um conceito que descreve alguma coisa da linguagem em geral (toda fala seria essencialmente endereçada), mas antes um elemento essencial do dispositivo da análise à medida que esse último permite um saber sobre a linguagem

(a maneira como a fala analítica é endereçada é uma condição quase técnica que faz emergir os procedimentos da linguagem no discurso). É preciso apreender psicanálise e literatura como dispositivos semióticos, no sentido em que Bachelard fala de “fenomenotécnica”. Uma questão se abre a partir de então: o que, na literatura e na psicanálise, lhes permite ser esses dispositivos que fazem emergir no discurso a máquina da linguagem? Eu sugeriria de bom grado duas pistas: para a psicanálise, provavelmente é a transferência; para a literatura, é a condição inversa, ou seja, a ausência (ou a *différance*, como dizia Derrida) do destinatário, que faz emergir, no limiar da página em branco mallarmeana, toda a língua. De todo modo, é certo que uma abordagem inteiramente outra tanto da psicanálise quanto da literatura se abre a partir da identificação desse lugar de encontro entre elas.

O termo dispositivo parecerá talvez a alguns um pouco metafórico. Sem dúvida. Mas não é ainda a isso que a língua nos constrange? Saussure escrevia em seus cadernos que não era possível dispensar metáforas para “entrever... a natureza tão complexa dessa semiologia particular chamada linguagem [...] não em um de seus aspectos, mas nessa irritante duplicidade que faz com que jamais seja alcançada” (2004, p. 186). O importante é ver o que elas permitem fazer.

REFERÊNCIAS

- ARRIVÉ, Michel. *Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- DELEUZE, Giles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FRANK, Manfred. *Qu'est-ce que le néo-structuralisme? De Saussure et Lévi-Strauss à Foucault et Lacan*. Paris: Passages/Cerf, 1989.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 (ebook).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20 mais, ainda*. Trad. MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- MALLARME, Stéphane. “*Crise de verso*”. Trad. Luiz Carreira e Álvaro Faleiros. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7111/mod_resource/content/1/crise%20de%20verso.doc. Acesso em 10/03/2019.
- MANIGLIER, Patrice. “*La langue, cosa mentale*”. In: Saussure, Cahiers de L’Herne, 2003.
- RASTIER, François. *Sémantique interprétative*. Paris: PUF, 1987.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Escritos de Linguística Geral*. Trad. Carlos Augusto Leuba Salim e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 44.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SAUSSURE, Raymond. *La méthode psychanalytique*. Paris, Payot, 1922.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020121-133>

VOZ, POTÊNCIA, RESSONÂNCIA E CORPO NA LINGUAGEM POÉTICA

VOICE, POTENCY, RESONANCE AND BODY IN POETIC LANGUAGE

Maria Rosa Duarte de Oliveira*

Resumo: Este ensaio tem por objetivo refletir sobre a voz a partir de uma perspectiva tanto ontológica quanto antropológica, em vez de tratá-la como uma questão puramente linguística, no sentido de discurso oral. Para isso, selecionamos alguns estudiosos que entendem o fenômeno vocal nessa direção, como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero e Paul Zumthor. Num segundo momento, o desafio será o de investigar o lugar da voz em dois poemas selecionados, a fim de verificar em que medida essas diferentes concepções de voz podem ser dispositivos analíticos significativos para a crítica literária.

Palavras-chave: Voz. Potência. Ressonância. Corpo. Performance.

Abstract: This essay aims at reflecting on voice from both an ontological and anthropological perspective, rather than treating it as a purely linguistic issue, that is, as oral speech only. To this end, we have first selected some scholars who conceive the vocal phenomenon in that direction, such as Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero and Paul Zumthor. Secondly, the challenge will be to investigate the place voice takes in two poems selected in order to evaluate to what extent these different conceptions of voice can be significant analytical devices in literary criticism.

Keywords: Voice. Potency. Resonance. Body. Performance.

Recebido em 26/03/2020. Aprovado em 07/04/2020

Estar à escuta como tonalidade ontológica: o que é um ser entregue à escuta,
formado por ela ou nela, escutando com todo o seu ser?
Jean-Luc Nancy

Esta questão de Nancy dá a tônica deste ensaio que tem por objetivo refletir sobre a voz e a escuta de uma perspectiva ontológica e antropológica e não puramente linguística, no sentido de discurso oral. Para isto, selecionamos pensadores que estudaram o fenômeno vocal nessa perspectiva como: Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Adriana Cavarero e Paul Zumthor. Num segundo momento, o desafio será o de iluminar, a partir destes pressupostos, o lugar da voz na linguagem poética de dois poemas, de texturas diferentes, a fim de verificarmos a propriedade destas concepções de voz, escuta e performance como dispositivos para a análise e a crítica literária.

* Professora doutora e titular em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: mrosa0610@gmail.com.

I. VOZ E POTÊNCIA

Giorgio Agamben, filósofo italiano com intensa atividade na atualidade, dedicou-se, também, ao estudo da voz entendida como *potência*, no sentido de um “não-mais som e não-ainda significado”, ou conforme suas palavras:

Voz (que escreveremos de agora em diante com maiúscula para distingui-la da voz como mero som) *tem o estatuto de um não-mais (voz) e de um não-ainda (significado)*, ela constitui necessariamente uma *dimensão negativa*. Ela é fundamento, mas no sentido de que ela vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar. (AGAMBEN, 2006, p. 56; destaques nossos).

Nesse sentido, a voz estaria num lugar de limiar e passagem entre a privação de palavra e de semântica e a possibilidade de se desenvolver (ou não) num discurso, embora não seja esta possibilidade de se tornar ato discursivo que a define, mas justamente este lugar de potência/impotência, no qual, parafraseando Mallarmé, “nenhum ato (lance) é capaz de abolir a contingência (acaso) do poder/não-poder ser.

A *potência*, núcleo central do pensamento agambeniano, não deve ser entendida, no entanto, de forma redutora, como a tendência inevitável para o ato, mas também, e principalmente, como aquela tendência que conduz ao não-ato; ou ainda, toda a potência é, também, impotência. O método agambeniano de escavação arqueológica¹, leva-nos até Aristóteles, de cuja obra Agamben extrai a quintessência da concepção de potência:

Uma vez que o que é potente não é sempre em ato, também a negação lhe pertence: de fato, o que é capaz de caminhar pode também não caminhar, e o que pode ver pode não ver. (ARISTÓTELES, *De interpretatione*, 21b 14-16 *apud* AGAMBEN, 2015, p. 252)

Em síntese: a potência possui uma forma, uma singularidade própria e não é o fato de passar a ato que a justifica, mas sim a negatividade como essência de seu ser, no sentido de privação e de contingência (poder/não poder ser), conforme esclarece Aristóteles num trecho da *Física*: “A *steresis*, a privação, é como uma forma [*eidōs ti*, uma espécie de rosto: *eidōs* vem de *eidēnai*, ver]” (ARISTÓTELES, 193b 19-20 *apud* AGAMBEN, 2015, p. 246).

Em termos da linguagem poética, *potência*, *voz*, *experimentum linguae* e *infância da linguagem* se encontram. Com efeito, o conceito de *infância da linguagem* implica a

¹ O método arqueológico, nas Ciências Humanas, remete a vários pensadores, dentre eles Foucault e Agamben. Para este, trata-se, sobretudo, de uma arqueologia do presente, isto é, na linhagem do conceito benjaminiano de história, investigar as ramificações de uma ideia ou conceito não de forma linear, em busca da origem num passado remoto, mas em emergências de configurações que trazem essa origem para o aqui e agora, pois ela continua a acontecer no presente. Diz ele, numa entrevista de 09/07/2014, que: “É uma pesquisa sobre a *arché*, que em grego significa ‘início’ e ‘mandamento’. Em nossa tradição, o início é tanto o que dá origem a algo como também é o que comanda sua história. Mas, como essa origem não pode ser datada ou cronologicamente situada, é uma força que continua a agir no presente, assim como a infância que, de acordo com a psicanálise, determina a atividade mental do adulto, ou como a forma com que o big bang, de acordo com os astrofísicos, deu origem ao Universo e continua em expansão até hoje”.

percepção da cisão entre língua e fala (discurso)², isto é, o fato de que o homem não nasce falante, como ocorre com os animais, cuja linguagem está em continuidade com sua própria natureza: o pássaro, por exemplo, já nasce com determinado canto de sua espécie. O ser humano, no entanto, precisa separar-se da linguagem-natureza, em seu estado de infância da “língua sem palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 64) e apropriar-se do seu poder de dizer, ser sujeito do discurso e da história:

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua uma e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*. Por isso, se a língua é verdadeiramente a natureza do homem – e natureza, se bem refletimos, pode apenas significar língua sem palavra, *genesis synechés*, “origem con-tínua”, na definição de Aristóteles, e ser natureza significa ser já sempre na língua – então a natureza do homem é cindida de modo original, porque a infância nela introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso (AGAMBEN, 2008, p. 64; destaques do autor).

É desta forma que Agamben fará uma distinção entre **Voz** - como potência de privação de palavra articulada, daquilo que poderá ou não se tornar ato discursivo- e **voz** como som da fala:

Uma voz como mero som (uma voz *animal*) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter à instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera de enunciação. [...] Mas, dado que esta *Voz* (que escreveremos de agora em diante com maiúscula para distingui-la da voz como mero som) tem o estatuto de um *não-mais* (voz) e de um *não-ainda* (significado), ela constitui necessariamente uma dimensão negativa. Ela é o *fundamento*, mas no sentido de que ela é aquilo que vai *ao fundo* e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar (AGAMBEN, 2006, p. 56; destaques do autor).

Este é o lugar, segundo Agamben, do *experimentum linguae*, da experiência da potência da língua, que é, justamente, o experimento ao qual se dedica a linguagem poética.

isso quer dizer: fazer a experiência de uma faculdade ou de uma potência, arriscar-se em um *experimentum potentiae*, da potência enquanto tal [...] não é unicamente experiência de um ato de dizer (de proferir tal e tal proposição significante) nem simplesmente experiência de uma *potência de dizer*, mas também e antes de tudo experiência de uma *potência de não dizer* (AGAMBEN, 2018, p. 8-9; destaques do autor).

Lugar do puramente dizível, a VOZ instaura-se no movimento reverberativo entre potência e ato, de modo que, assim como o “puramente dizível (VOZ) caminha para o discurso (voz), este mantém em seu interior o desejo de *potência de não* ser discurso, de retornar ao puramente dizível, à *infância da linguagem*. Esta tensão singulariza a

² São conceitos elaborados por Benveniste a quem devemos esta percepção da diferença entre o plano semiótico e o semântico de uma língua, isto é, entre o paradigma de signos disponíveis, em estado potencial, e o discurso, que é aquela atividade responsável por colocar em ato a potência de uma língua por meio da apropriação e da construção de enunciados pelos sujeitos falantes.

linguagem poética cujo ser está sempre à busca desse (não) lugar no qual a língua reencontra a sua infância e adentra naquele ponto de resistência, que é seu *inominável*, como afirma Badiou (2002, p. 38). O irrepresentável. O sem nome. O puramente dizível de uma Voz sem semântica, que funda a experiência *in-fans* desse universo poético.

II. VOZ, ESCUTA E RESSONÂNCIA

Para o filósofo contemporâneo Jean-Luc Nancy, em seu livro *À escuta* (2002), o conceito de escuta (vinculado ao termo *entente*, derivado do verbo *entendre*, em francês) guarda um duplo sentido - o de compreender, pelas vias do intelecto, e o de ouvir – e é esta ambiguidade de partida, oriunda da própria palavra, que será objeto da reflexão de Nancy, de modo a questionar não só o lugar da escuta na sua singularidade e contaminação com os demais sentidos (a comunidade sensível), mas também a própria tradição filosófica ocidental e a dominante conferida à visão e ao logos.

O sentido auditivo, diferente do visual, segundo ele, não possui “pálpebras”, nem “ponto de vista”, mas invade o espaço, de todos os ângulos, simultaneamente, penetrando o dentro e o fora, em vibrações de onda. Por isso, o melhor termo que Nancy encontra para esse sentido da escuta é o de “estender as orelhas”, para além do órgão físico da audição, assim como do sentido automático de escuta de uma voz proveniente de um discurso falado.

Daí não ser simplesmente a escuta reduzida à audição de uma emissão oral, como poderíamos pensar de forma imediata, mas *estar à escuta* implica a disponibilidade para um sentido potencial, ainda não manifesto e, por isso, “estar à escuta” não implica apenas ouvir com o órgão físico da audição, mas, principalmente, “estender as orelhas”, isto é, a abertura para o espaço de vibração entre o dentro e o fora; a tensão e a intenção de entender, de significar, na fluidez do movimento do ir e do vir, em rebatimentos de sentidos possíveis:

escutar é estar inclinado para um sentido possível, não imediatamente acessível e não apenas proveniente de uma voz humana, de uma fala, ex. escutar um pássaro, um tambor já é compreender ao menos o esboço de uma situação, ou [...] escutamos aquele que profere um discurso que queremos compreender, ou escutamos aquilo que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou ainda escutamos aquilo a que chamamos música. [...] uma “voz: é preciso compreender isso que soa desde uma garganta humana sem ser linguagem, isso que sai de um pescoço animal, de um instrumento musical, do vento nos galhos, o ruído para o qual estendemos as orelhas ou prestamos ouvidos (NANCY, 2013, p. 163; 172; destaques nossos)

É nesse ponto que o sentido de *voz*, para Nancy, ressoa na *Voz* segundo Agamben - “não mais som e não ainda significado” – Voz sem semântica, porém, significativa porque plena de força potencial que extrapola o vínculo automático com a voz humana manifesta no circuito falante - ouvinte. E, nesse caso, a escuta também se amplifica para a reverberação de todo tipo de ruídos, de sons e não-sons, provenientes das mais diversas fontes, inclusive a da voz e do discurso humanos, ao lado de outras, também: a dos animais e até mesmo a do vento.

Importante assinalar que o sentido de escuta se desloca, também, do vínculo automático com o órgão físico do ouvido e do fenômeno acústico para o *sentido ressonante*, e não apenas no âmbito da relação som-sentido, mas no espaço de rebatimentos, do “estar inclinado para um sentido possível”:

O sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço onde repercute ao repercutir em mim [...] Soar é vibrar em si ou por si: não é somente para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si (NANCY, 2013, p. 163-164).

Uma tal ressonância fundamental não nega o sentido do *logos* e do discurso, mas busca “estender as orelhas” para estar à escuta daquilo que guardam na profundidade de seu ser, dentro e fora de si, lá onde está a sua face mais essencial: o rebatimento e o reenvio. Ora, se o sentido da escuta está no ressoar e no reenvio, isto significa que não se fixa, está sempre em movimento, dentro e fora de si, e, por isso, o sentido da escuta para Nancy não se reduz ao sujeito fenomenológico, mas está no próprio fluxo de reenvios e reverberações de um signo a outro numa dimensão amplificada que supõe o sentido ontológico de existência, o que reenviaria, segundo ele, para uma outra dimensão filosófica fundada na escuta e não apenas no *logos*, como ocorre na tradição filosófica ocidental.

Nancy é contundente em sua crítica quando lança a questão crucial de seu texto:

A escuta é um motivo com o qual a filosofia é capaz de lidar? [...] Ou será que a filosofia não superpôs ou substituiu à *escuta* alguma coisa que seria sobretudo da ordem do *entendimento*? O filósofo não seria aquele que *entende* sempre mas que *não pode escutar*, ou de modo mais preciso, que nele neutraliza a escuta para poder assim filosofar? (NANCY, 2013, p. 160)

É justamente esse ato de escrever a contrapelo da tradição do discurso filosófico que faz desta escritura desafiadora de À escuta um espaço de fronteira com o poético, que irrompe, em mais de um momento, deste texto irreverente, que opera nas bordas do sentido. “Estender as orelhas” é, justamente, o que Nancy deseja estender ao filósofo, fazendo de seu próprio texto a chave para esse aprendizado. Um texto em dobras, que vai e vem, que se rediz de várias maneiras e se expande em notas que reverberam em outras, continuamente. Um texto que está à escuta dos movimentos e ruídos do universo circundante, dos rebatimentos da cadeia de pensamentos do autor, da associação com outros textos, visíveis e/ou invisíveis e potenciais, além da multiplicidade de possíveis inferências do leitor. Um texto reverberante, portanto, e que se abre para estar à escuta.

III. VOZ E SINGULARIDADE

Adriana Cavarero³, em seu livro *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal* (2011), dedica-se, também, ao estudo do fenômeno vocal e, tal qual Nancy, aponta para o desinteresse da filosofia ocidental no estudo do fenômeno vocal. Percorre, nesse livro, um percurso transversal do universo do *logos* desvocalizado, desde Platão e Aristóteles até filósofos contemporâneos, em cruzamento com a literatura, a música e a política - especialmente Hannah Arendt, de cuja obra Cavarero é uma das mais importantes pesquisadoras.

O foco será o de resgatar para a tradição filosófica ocidental, fundada sobre as categorias gerais do *logos*, algo para o qual ela está surda: a voz do ponto de vista de sua singularidade em cada ser humano, com seu timbre específico, que não é igual a nenhum outro. Voz como corpo, na materialidade de som, timbre, altura, intensidade, pausas, ressonância, respiração, fonação, que tem seu lócus físico na garganta, especialmente em seu corpo mais interior e invisível - a úvula⁴ - responsável por parte da fonação. Nesse sentido, Cavarero, também, terá o cuidado de provocar o deslocamento da palavra oral para a voz, a fim de que ela seja percebida, antes de tudo, como um fenômeno de reverberação sonora-vocal-acústica sem estar vinculada à semântica da palavra e ser por ela absorvida. O que não significa uma separação absoluta voz X palavra, mas sim um jogo dialético no qual a voz tenderá ao discurso e este à voz, que nele habita, sem que haja, porém, identidade entre ambos, mas alteridade e diferença.

O fato de a voz ser singular e única em cada ser humano, marca de sua identidade mais profunda, mesmo fisicamente - a cavidade auditiva e seus pavilhões internos, os órgãos da fonação, a garganta e a úvula - é um significativo indicador de que, na voz, o timbre, a intensidade, a altura, a entonação, a amplitude e o grau de ressonância constituem qualidades específicas que vêm do corpo interior, daquilo que é próprio de um ser único, no contexto de uma pluralidade de vozes, na sua diferença irreduzível.

É justamente esta concepção singular de voz que Cavarero encontra em um conto de Ítalo Calvino - "Um rei à escuta"⁵-, no qual reconhece a melhor definição para o fenômeno vocal:

Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da existência vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras. O que o atrai é o prazer que esta voz põe na existência - na existência como voz -, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz (CALVINO, 1995, p. 79).

³ Docente de Filosofia Política na universidade de Verona e uma das maiores pesquisadoras europeias da obra de Hannah Arendt.

⁴ A úvula palatina, popularmente chamada de sino, assemelha-se a um zíper e funciona como um sensor, cuja função é sinalizar ao organismo que alguma alimentação está passando pela garganta. Diante do "aviso" da úvula, as vias respiratórias são fechadas, evitando que alguma porção do alimento entre na traqueia ou na cavidade nasal. Outra função exercida pela úvula é atuar na fonação, especialmente no timbre da voz, pois pode modificar o timbre de um fonema, participando da articulação das palavras.

⁵ Esta é uma narrativa de Calvino que se encontra em *Sob o sol do jaguar*, publicado postumamente em 1986. Nesse livro, o autor projetou elaborar cinco contos, cada um deles focado sobre um dos órgãos dos sentidos. No entanto, sua morte prematura deixou o livro inacabado com a presença de apenas três dos sentidos: o olfato, a audição e o paladar.

Como diz Cavarero, a intuição antifilosófica de Calvino consiste em fazer da voz a grande figura do texto; um rei-ouvido que “identificado com o sentido da audição, de fato, reduz a um puro som mesmo as palavras pronunciadas pelos seres humanos [...] *ao contrário do que faz há séculos a filosofia, concentra-se no vocálico, ignorando o semântico*” (2011, p.17; destaque nosso).

Fazer da indagação sobre a singularidade da voz um propósito ontológico, perguntar-se sobre o que significa uma existência como voz na sua relação entre unicidade e alteridade entre emissão-audição, na pluralidade de outras vozes, é o desafio que Cavarero faz ao logocentrismo da filosofia ocidental:

Esse desafio [...] consiste em pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada [...] o sentido ou a relacionalidade e a unicidade de cada voz que constituem o núcleo desse sentido – transita da esfera acústica à palavra. Exatamente porque a palavra tem uma consistência sonora, falar é comunicar-se na pluralidade das vozes[...] o ato de falar é relacional para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares. [...] a palavra existe porque existem os falantes. A surdez estratégica quanto ao comunicar-se plural das vozes depende precisamente dessa decisão, por assim dizer metodológica, de se prescindir da materialidade elementar desse fenômeno. [...] Desvinculada das gargantas de carne daqueles que a emitem, a palavra sofre uma desvocalização primária que lhe deixa apenas o som despersonalizado de uma voz em geral (CAVARERO, 2011, p. 29; destaques nossos).

O fundamento desta concepção de voz não está, portanto, apenas na singularidade, pois, na medida em que se inscreve num sujeito falante, isso implica alteridade entre falar-ouvir⁶ e, mais ainda, uma relação de diálogo acústico e material com outras vozes, também únicas e singulares. Retoma-se, nesse sentido, o título do livro - *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal* –, bem como a dimensão de que é a linguagem que faz do homem um ser político, segundo Hannah Arendt, ou ainda, nas palavras de Cavarero: “é como voz que os [seres humanos] únicos constituem a política mediante a tomada de palavra [...] como uma espécie de canto a várias vozes cujo princípio melódico é o distinguir-se do timbre inconfundível de cada uma” (CAVARERO, 2011, p. 233).

IV. VOZ, CORPO E PERFORMANCE

Para Paul Zumthor, medievalista e estudioso da voz, é no vínculo entre *voz-corpo e performance* que está o cerne de sua concepção sobre o fenômeno vocal. Distingue voz de oralidade e, assim, desloca o centro da reflexão do discurso oral para a voz, que não pode ser limitada a ele. Afirma que “Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística” (ZUMTHOR, 2007, p. 10-11).

⁶ Sobre esse aspecto, Zumthor faz uma observação interessante sobre o fato do ser humano possuir dois ouvidos: um para falar e o outro para ouvir tanto o que diz como aquilo que os outros dizem. Ver em *Performance, recepção, leitura*, edição de 2017, p.86-87.

A voz, para Zumthor, excede a fala, embora participe dela também. Implica dois constituintes fundamentais: *corpo* e *performance*. Corpo no sentido das qualidades materiais que caracterizam a voz e não são da ordem da palavra nem do discurso como: timbre, entonação, pausas, ressonância, altura, respiração, ritmo. Performance no sentido de um ato presencial no qual o corpo-voz se materializa em outro corpo – o do intérprete - em sua gestualidade e desempenho junto a um público, e, no caso da literatura, especialmente nas performances poéticas em diversas modalidades, das quais, o *slam* - a “batalha” de poemas entre os participantes – é uma das mais atuais.

A concepção de poesia vocal para ele tem um fundamento antropológico-filosófico⁷ e ganha uma amplitude tal que desafia o padrão estabelecido da cadeia: poesia - literatura - *littera* - letra.

A ideia de poesia [...] é para mim a de uma *arte da linguagem humana*, independente de seus modos de concretização e *fundamentadas nas estruturas antropológicas mais profundas*. Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da *poesia vocal* (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente frequente, “literatura oral” (ZUMTHOR, 2007, p. 12; destaque nosso).

Esse foi o outro grande desafio que enfrentou Zumthor nessa concepção ampla de poesia como “arte da linguagem humana”, posicionando-se contra o preconceito literário de que poesia é letra e não voz, de modo que seus estudos precisaram enfrentar uma tradição literária que fez da escrita seu meio de expressão privilegiado, relegando à voz um lugar subalterno, quando, na verdade, a escrita alfabética nasce a partir da voz, pois é uma tradução dos sons da fala em signos gráficos (letras/palavras), que representam ideias e conceitos; são símbolos:

Não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. *A escrita se constituiu numa língua segunda, os signos gráficos remetem, indiretamente, a palavras vivas*. A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. [...] em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença (ZUMTHOR, 2005, p. 63; destaque nosso).

A “palavra viva”, como sugere Zumthor, implica o aqui e agora da presença da voz, e no caso da poesia vocal, isto é, aquela intencionada para mostrar aquilo que diz, corporal e concreta, na qual som, palavra, ruídos, pausas, timbres são análogos à semântica; não representam mas são aquilo que sugerem ser, numa simbiose perfeita entre forma e conceito, distante da informação e em ato de performance, isto é, como um corpo-voz e toda sua carga expressiva (tom, altura, intensidade, respiração, ritmo etc.) aliada à palavra oral, aos gestos do corpo do intérprete, à recepção e ao ambiente (contexto).

Na escrita poética, que é aquela que, segundo ele, não oprime mas faz ressoar a voz que nela habita, a performance também acontece. A qualidade essencial, seja na

⁷ Para Zumthor, trata-se de um ponto de vista antropológico no sentido amplo e quase filosófico que se dá a essa palavra em alemão (2007, p. 20).

performance ao vivo, seja naquela mediada pela escrita poética, é a *corporificação*, de tal sorte que as palavras sejam as próprias coisas. E, para isso, a *escrita caligráfica* é um dispositivo adequado, segundo Zumthor, porque é capaz de “recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia* mas *olhe* [...] Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida” (2007, p. 73; destaque do autor).

V. EXPERIMENTOS DA VOZ NA LINGUAGEM POÉTICA

E, neste ponto, defrontamo-nos com a questão final que nos propusemos: a de avaliar como as concepções de voz e escuta, tratadas neste ensaio, poderão se constituir como dispositivos analíticos significativos para a crítica literária. Para isso, selecionamos dois poemas que apresentam diferentes modos de operar a linguagem poética: o primeiro deles é um poema de Philadelpho Menezes - “Céu da boca” (1993) -, que se funda sobre a linhagem das poéticas sonoras e experimentais do século XX, questionadoras da palavra como centro do poema. Afirma Menezes, ao buscar uma definição de poema sonoro:

Em realidade, a Poesia Sonora se define mais precisamente não tanto por sua adjetivação que explicita a presença da sonoridade no poema, mas por outra adjetivação implícita: a de experimentação. [...] O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida.

A Poesia Sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço de a-comunicabilidade (e não anti-comunicabilidade) através da criação de uma *língua* (um racional código aberto) que *não carrega significados* mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem (MENEZES, 1992, p. 10).

O outro é de uma jovem poeta, Ana Estaregui, que se encontra no livro *Coração de Boi* (2016), finalista do Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Biblioteca Nacional, em 2017. São 72 poemas, numerados sequencialmente, como simples elementos dentro de uma série, que se deslocam sobre os mais diversos seres do universo, os quais, ao invés de serem representados, são re-apresentados e re-nomeados: novos seres nascentes no movimento em vórtice da linguagem poética e, dentre eles, o próprio poema 47, objeto de nossa escolha.

A) Poesia sonora “Céu da boca”

As concepções de voz, escuta e performance, tratadas aqui, poderão iluminar a percepção deste poema sonoro - “Céu da boca” - do poeta, tradutor, ensaísta, professor universitário (PUC-SP) e curador de várias mostras de poesia visual, sonora e intersignos, nas décadas de 80 a 90, Philadelpho Menezes (1960-2000), que se coloca como um excelente exemplo para isso e poderá ser acessado pelo leitor em <https://youtu.be/-wUM8PGBsIA> (Radiofonias - Philadelpho Menezes. Faixa 1 - “Encontro amoroso”; Faixa 2 - “Céu da boca”).

Em “Céu da boca”, poema sonoro de 1993, manifesta-se a materialização da cavidade bucal, da “garganta de carne”, da língua no atrito com o céu da boca e o som produzido, na profundidade desse órgão interno – a úvula - lugar onde se forma e se propaga o som, a voz única de um ser humano singular: a respiração que faz vibrar as cordas vocais e o sopro inarticulado.

Diríamos que, aqui, neste “céu da boca”, materializa-se a *cena da criação da linguagem*, em seu vórtice de origem, sempre retomado a cada vez que entramos na língua, princípio do que é potência de (não) privação de semântica, de língua articulada, daquilo que é puramente dizível: *a infância da linguagem*⁸, no sentido de Agamben, isto é, o lugar da *Voz* sem discurso, como potência- de- não dizer/dizer, ou ainda de um *não-mais* (voz como mero som) e *não-ainda* significado. Zumthor, ao se referir à performance da poesia sonora, o que caberia perfeitamente aqui, diz que:

Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo, cada vez mais, a corporeidade inteira. (ZUMTHOR, 2005, p. 161)

Trata-se, assim, de uma cena performática plena na qual o próprio corpo do intérprete-poeta-performer atua, como parte integrante da obra e tudo se passa na sua boca, nesse órgão erótico por excelência, dentro do qual se dá a cópula da língua com o palato, ou “céu da boca” em linguagem popular. A cena, porém, não se dirige à visão mas à escuta, de modo que o significado, como postula Nancy, está na sua ressonância e nos rebatimentos, de um signo a outro, que provoca.

Encena-se a própria cisão entre língua e fala, lugar originário do ser humano, que não nasce falante, e, diferente dos outros animais, precisa se separar, cindir com sua língua-natureza, em estado de infância da “língua sem palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 64), para se apropriar da língua, fazendo uso desse dispositivo que a cultura lhe oferece, a fim de poder dizer *eu* no discurso e, assim, entrar na história.

Não poderíamos deixar de destacar, ainda, o título - “Céu da boca” -, que cria uma ressonância entre som e sentido, transformando os balbucios e as tentativas de fonação e de articulação de quase-palavras, ao final da performance sonora, em discurso, genuinamente poético e metafórico. Abre-se o espaço para um outro céu e uma outra boca, como princípios da criação da língua e da fala, matéria-prima de todo escritor, de todo poeta.

⁸ Diz Agamben em *A Linguagem e a morte* que: “A Voz é de fato, na sua essência, vontade, puro querer-dizer. O querer-dizer que está em questão na Voz não deve, porém, ser interpretado no sentido psicológico, não é algo como um impulso nem indica a volição de um sujeito que vise um objeto determinado. A Voz, nós o sabemos, não diz nada, não quer-dizer nenhuma proposição significante: ela indica e quer-dizer o puro ter lugar da linguagem, é, pois, uma dimensão puramente *lógica*. [...] ela quer que *a linguagem seja, quer o evento originário*, que contém a possibilidade de todo e qualquer evento” (2006, p. 118-119).

B) 47.

há sempre um degrau
entre o que se escreve
e o que se gostaria
de ter escrito
e quando há um poema
inexaurível
desses que nunca mais se pode
parar de ler
que não se pode mais soltar
porque no meio dele há um vórtice
um poço d'água potável
onde se pode nadar muito
em círculos, sem pressa
onde se pode apanhar com as mãos
os peixes intermináveis
não há como não ponderar
sobre qual seria o verdadeiro poema
aquele outro ainda maior
mais robusto
que alguém tentou escrever
(ESTAREGUI, Ana. *Coração de boi*, p. 57)

O que pode significar esse *degrau* no poema?

Mantem e abole, simultaneamente, o sentido do signo *degrau* para que a fratura se torne presença no enunciado poético. No campo de significação do poema - *degrau* – é construído nos vãos entre as linhas-versos e reaparece como puro nome que não nomeia, mas realiza aquilo que (não /quase) enuncia.

Há uma não-coincidência, um *degrau*, um intervalo, uma fratura, entre “o que se escreve” e “o que se gostaria de ter escrito”: o resto, *in-dizível*, que ficou por dizer, a *potência da impotência* da palavra tradutora, que permanece *in-traduzível* e *in-nominável*. Trata-se de um *poema-pensamento* que se volta sobre si para mostrar-se como forma imperfeita, lacunar, feita de dobras, *degraus*, cujo corpo se manifesta como presença entre a aparição e o desaparecimento, nos espaços intervalares desses *degraus*, que levam a novos *degraus*, tangíveis e intangíveis, ao se lançarem no abismo, no vórtice do *experimentum linguae* da Voz *in-fans* da linguagem e aquilo que dela soçobrou no discurso poético, fraturado em *degraus*, sem princípio e sem fim: “qual seria o verdadeiro poema/aquele outro ainda maior/mais robusto/que alguém tentou escrever?” Interrogação que fica como a busca incessante do poema, do poeta e do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambos os poemas, é possível perceber uma constante: a evidência de um paradoxo, pois, a linguagem poética, ao mesmo tempo em que deseja instaurar-se como um “puro dizer” (Voz) inaugural e sem amarras com a semântica de um discurso prévio, só pode fazê-lo no discurso (voz), mesmo que desativando as regras estabelecidas pelo código linguístico. Este movimento ambivalente entre estar fora e dentro da língua, ao mesmo tempo, coloca a linguagem literária num espaço de *limiar*, borrando os limites demarcatórios de fronteiras.

Imaginemos, então, nesse contexto, o escritor, no meio desta fratura entre o puramente dizível, escuta do rumor de uma Voz potencial daquilo que poderá ou não ser fala e discurso, e o enunciado efetivamente produzido em ato, no discurso poético. Uma verdadeira luta com e contra as palavras para desentranhar, delas, uma linguagem muda, estrangeira, em estado de infância e potência, entre indizível/dizível. Esta é uma operação feita na língua, ou ainda, um *experimentum linguae*, segundo Agamben, que implica promover para primeiro plano a *inoperância* como fruto de dispositivos de desativação comunicativa e, vai ainda mais longe ao afirmar que: “Autenticamente livre, nesse sentido, seria não quem pode simplesmente cumprir este ou aquele ato, mas aquele que, mantendo-se em relação com a privação, pode sua impotência” (2015, p. 250).

Exercer o “poder” de não dizer podendo dizer é, por isto, o mais alto grau do exercício de liberdade que um ser humano pode alcançar: o de exercer a impotência de sua capacidade (potência) de ser falante para acessar a privação de sua capacidade de dizer, permanecendo no lugar do vazio, do imponderável, do aberto ao contingente de um poder- não- poder ser, e, neste caso, este é o lugar da linguagem poética, o lugar do *vórtice* no qual a tensão e a fratura entre língua e discurso está sempre recomeçando, em constante movimento reverberativo e ressonante, sem início e sem fim, no processo de criação poética

que perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem, e não simplesmente para aboli-lo. No vórtice da nominação, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome (AGAMBEN, 2018, p. 88).

Podemos concluir, desta forma, que, em ambos, apesar de suas singularidades e diferenças, há um núcleo comum que os aproxima: o efeito de mostraçã das (im)potências da própria língua, que, paradoxalmente, é o de tornar presente, no corpo da linguagem poética, o desaparecimento daquilo que se apresenta, ou seja, fazer desta experiência *in-fans da Voz poética*, de privação do discurso, o seu ter-lugar, que renasce a cada performance de leitura-escritura do poético.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a morte*. Um seminário sobre a negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae. A experiência da língua*. Trad. Cláudio de Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018a.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Saturbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018b.
- AGAMBEN, Giorgio. O pensamento como coragem. Entrevista a Juliette Cerf. Trad. Pedro Lucas Dulci. In: *Outras palavras*, 09/07/2014. Disponível em https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjol5esgP_nAhXjlbkGHS8XDLQQFjAAegQIARAB&url=https%3A%2F%2Foutraspalavras.net%2Fentrevistas%2Fgiorgio-agamben-pensamento-como-coragem-de-transformacao%2F&usg=AOvVaw2P4UF0xKi7zgXX87M5jB2B
Acesso em março de 2020.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Ingedore Villaça Koch et alii, Campinas, São Paulo: 2ª.ed. Pontes, 2006.
- CALVINO, Ítalo. Um rei à escuta. In: *Sob o sol do jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*. Trad. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- ESTAREGUI, Ana. *Coração de boi*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016.
- MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora – Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MENEZES, Philadelpho. *Céu da boca*. Disponível em <https://youtu.be/-wUM8PGBsIA> (3:15 – 4:45). Acesso em 03/03/2020.
- NANCY, Jean-Luc. À escuta (Parte 1). Trad. Carlos Eduardo S. Capela e Vinicius Nicastro Honesko. *Outra Travessia*, n.15, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p 159-172.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020135-152>

**A ESCRITA DA VOZ NOS VERSOS DO MANUSCRITO
NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA,
DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**
**THE WRITING OF THE VOICE ON THE VERSES OF THE MANUSCRIPT
NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA,
BY JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Gislaine Goulart dos Santos*

Resumo: *Notas sobre uma possível A casa de farinha (2013), de João Cabral de Melo Neto, é uma obra inacabada e representa o percurso de uma gênese textual; um planejamento poético escrito no período de 1966 a 1985. Na escrita dos versos, João Cabral atribui ao auto o estatuto da oralidade para representar a voz e o conflito sociocultural dos trabalhadores sobre os possíveis motivos do fechamento da casa de farinha. Na análise dos rascunhos dos versos, pensamos a oralidade baseada no primado do ritmo como organização do discurso e como elemento da voz e da escrita (MESCHONNIC, 1989). A voz dos trabalhadores da casa de farinha é intermediada pela subjetividade, pela ética e pelas leituras que João Cabral realizou para a escrita d'A casa de farinha, ou seja, a voz é dos trabalhadores (cantos de farinha, tradição artesanal), mas o ritmo é cabralino (rima toante, repetição, jogos de palavras).*

Palavras-chave: *Voz. Oralidade. Teatro. Casa de farinha. João Cabral de Melo Neto.*

Abstract: *Notas sobre uma possível A casa de farinha (2013), by João Cabral de Melo Neto, is an unfinished book and represents the course of a textual genesis; a poetic planning written from 1966 to 1985. In the write of the verses, João Cabral attributes to the auto the status of orality to represent the workers' voice and sociocultural conflict about the possible reasons for closing the flour house. In the analysis of the drafts of the verses, we think the orality based on the primacy of rhythm as an organization of speech and as an element of voice and writing (MESCHONNIC, 1989). The voice of the flour house workers is mediated by the subjectivity, ethics and readings that João Cabral read for the writing of the A casa de farinha; in other words, the voice belongs to the workers (flour songs, artisan tradition), but the rhythm is cabralino (rhyme toante, repetition, word games).*

Keywords: *Voice. Orality. Theater. Flour house. João Cabral de Melo Neto.*

Recebido em 05/11/2019. Aprovado em 28/04/2020

Alguns escritores brasileiros têm destacado em suas obras literárias a linguagem coloquial de grupos de diferentes camadas sociais. É o caso de João Cabral em seus livros como *O rio*, *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos*, *Auto do frade* que reproduzem uma linguagem imbricada no/pelo tempo e espaço geográfico. Esta linguagem, recriada na escrita dos livros, possibilita identificar as vozes pertencentes ao meio sociocultural dos personagens. Isto é possível nos textos que têm como matéria-prima os fatos sociais de uma realidade, como é o caso de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013),

*Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. E-mail: gigoulart@yahoo.com.br.

um planejamento manuscrito de um poema-livro inédito, escrito por João Cabral no período de 11 de setembro de 1966 a 5 de novembro de 1985, que nos possibilita ler, no fac-símile, a imprevisibilidade do processo criativo cabralino: planos, notas, fichamento de leitura e rascunhos dos versos iniciais.

Cristina Henrique da Costa afirmou em seu livro, *Imaginando João Cabral imaginando* (2013), que João Cabral cultua o povo enquanto gente, humanidade, trabalhador oprimido e sua “voz muda, humana e desumanizada”; mas não emprestou muito a voz desta gente em seus escritos, exceto a Severino em *Morte e Vida Severina*. N’*A casa de farinha*, o poeta pernambucano dá voz aos trabalhadores desta casa, utilizando uma estrutura em versos rimados (rima toante) e ritmados com referências ao sotaque, à dicção, à fala e à voz dos trabalhadores. Esta voz exige uma prática vocal e social do texto, por isso, a forma escolhida para representar a realidade da modernização das casas de farinha é o auto; é nesta forma que João Cabral materializa a voz muda e apagada do trabalho artesanal; uma tradição transmitida pela voz.

Antes da escrita da voz dos trabalhadores da casa de farinha, há uma voz que esboça os primeiros traços do existir dos personagens e do enredo, que alinha as falas dos personagens e que leva a ação a se desenvolver; é a voz organizadora do discurso teatral, presente nas marcas de enunciação do sujeito criador, que possibilita o conhecimento do contexto por meio dos fichamentos de leitura, do desenvolvimento da psicologia-ideologia dos personagens e do momento histórico representado; elementos indispensáveis à produção e à recepção do manuscrito *A casa de farinha*.

Escrito em versos, o auto *A casa de farinha*, se tivesse sido concluído, assim como *Morte e vida Severina*, representaria o auge do teatro popular na década de 1950 e 1960, um teatro acessível e que versa sobre o povo. É na escrita dos versos que o teatro popular terá uma grande ajuda, porque o ouvido do público é fascinado pelo verso, como escreveu o poeta na cena do poema “Descoberta da Literatura” (*A escola das facas*) em que o menino de engenho lê os romances populares para os empregados da fazenda: “Sentado na roda morta/ de um carro de boi, sem jante,/ ouviam o folheto guenzo,/ a seu leitor semelhante,/ com as peripécias de espanto/ preditas pelos feirantes” (MELO NETO, 1997, p. 129).

O teatro é oralidade, é nele que ocorre a teatralização da voz em um gesto performático do corpo e da própria voz dos atores (ZUMTHOR, 2014); enquanto produto da escritura, o texto teatral possibilita ao leitor refazer o percurso das vozes narrativas que se enunciam nele (NOGUEIRA, 2018, p. 69); vozes criadas pela subjetividade e pela imaginação de João Cabral nos primeiros rascunhos dos versos do auto *A casa de farinha*. Sobre a questão da voz e das artes da voz, Zumthor (1993) refere-se à oposição “popular” e “erudito”, que remete aos costumes predominantes nesse ou naquele momento. Para Zumthor:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimeáveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada. (ZUMTHOR, 1993, p. 119)

O teatro/poesia popular não significa concretamente o que é elaborado pelo povo, mas a escrita para o povo ou coletividade geral, representando a experiência cotidiana destes personagens da vida real. No auto *A casa de farinha*, João Cabral (que não é do povo) faz uso da realidade dos trabalhadores para retratar seus modos de agir, usando a voz deles, o que dá o caráter de oralidade ao poema escrito. No livro *Oral Poetry* (1977), Ruth Finnegan afirmou que:

Oral – like written – poetry can be used to bring about a variety of effects on the individuals, social groups, and social institutions with which it is involved. It can be used to influence people’s ideas, introduce (or combat) change, uphold *or* challenge the political order – and a whole range of other possibilities (FINNEGAN, 1977, p. 269)¹

No conjunto da obra de João Cabral, a poesia oral está representada na coletânea poética *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes* (1994)² que inclui os livros *O Rio*, *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*, onde a voz está presente provocando efeitos variados seja do ponto de vista do rio que narra sua própria trajetória, ou mesmo do Frei Caneca e do Severino que caminham o caminho da morte à procura de justiça social ou de oportunidade de uma vida melhor, ou mesmo ainda sob a perspectiva da representação da seca que atravessa a vida dos personagens e da exploração exercida pelos que ocupam uma posição superior.

Os poemas para vozes transmitem uma ideia performática, um modo vivo de comunicação poética que precisa da presença do outro; palavras para serem pronunciadas publicamente e não em uma leitura solitária. Para Zumthor (2014), a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco. Por este motivo, querendo comunicar-se com o outro, João Cabral caracterizou os livros escritos sobre o povo e para o povo de “poemas para vozes”; poemas para serem lidos. Existe uma relação de alteridade, porque a voz precisa do outro para ser ouvida e comunicar-se, por isso, o gesto performático da leitura em público, ou mesmo da encenação teatral, onde o corpo do ator incorpora a voz do texto, é um momento privilegiado em que um enunciado é realmente recebido; é o momento da recepção (ZUMTHOR, 2014).

N’*A casa de farinha*, há este gesto performático pela presença da voz dos trabalhadores da casa de farinha nos versos enformados no auto; se é um auto, significa que precisa da interação do público. Por este motivo, em dois momentos nos manuscritos, João Cabral refere-se ao espectador: “A expectativa não é herói. Por outro lado, um auto assim coletivo e cheio de personagens impede que o **espectador** se identifique com algum” (MELO NETO, 2013, p. 73); “Em vez de o **espectador** participar de um debate

¹ A poesia oral escrita pode ser usada para provocar uma variedade de efeitos nos indivíduos, nos grupos sociais e nas instituições sociais com as quais ela está envolvida. Ela pode ser usada para influenciar as ideias das pessoas, introduzir (ou combater) mudanças, defender ou desafiar a ordem política - e toda uma série de outras possibilidades (Minha tradução).

² Este livro foi editado primeiramente pela editora Sabiá, em 1966, com o nome *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta* que inclui os poemas *Bailes*, “Velório de um comendador”, “O relógio” (*Serial*) e “*Generaciones y Semblanzas*” do livro *Serial*; “O motoneiro de Caxangá”, “Sevilha” e “Jogos frutais” do livro *Quaderna, Dois Parlamentos, Morte e vida Severina, O Rio* (monólogo). Na 34ª edição pela Nova Fronteira (1994), o título da coletânea passou a ser *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*.

instantâneo, ele participa, sem paixão, de um debate não instantâneo” (MELO NETO, 2013, p. 101), ou seja, o poeta pernambucano requer para o seu texto teatral um público leitor ou espectador.

Além da representação da voz dos trabalhadores da casa de farinha nos versos, há uma intensa subjetividade poética de João Cabral para criar cantos de farinha que expressam um saber sociocultural. Isto quer dizer que a casa de farinha é um cenário que simboliza a cultura oral, a atividade artesanal e o cultivo de uma tradição. Paul Zumthor, no livro *Introdução à poesia oral* (2010), afirmou que, nas sociedades tradicionais, a maior parte das culturas possui ou possuiu uma poesia oral (geralmente canções) destinada a acompanhar a execução de um trabalho, sobretudo aquele realizado em grupos. Esta poesia oral exerce uma função dupla: “facilita, regularizando-o, o gesto da mão, mas contribui também para desalienar o operário que, cantando, se concilia com a matéria trabalhada e se apropria do que foi feito” (ZUMTHOR, 2010, p. 92). Isto quer dizer que as canções constituem um dos aspectos do próprio trabalho e preservam a identidade e o ritmo de um grupo social. A industrialização impõe ao trabalho manual ritmos artificiais, reduzindo a nada a parte criadora, além de anular as velhas culturas locais, ou seja, a produção dominada pela industrialização marca uma crescente impessoalidade das relações sociais no ambiente de trabalho.

N’A *casa de farinha*, João Cabral rascunha cantos de trabalho para representar as discussões entre dois grupos de trabalhadores: as raladoras e as raspadoras. “Esse coro podia ter a forma de cantos de trabalho. Ver se existem. Se não existem para a farinhada, inventá-los” (MELO NETO, 2013, p. 51). Vejamos como João Cabral esboça possibilidades de canto para as raspadoras e as raladoras:

“- Por exemplo: ‘raspemos, marias, raspemos’,
‘raspa, raspadoras, raspa,
raspa com essa faca limpa,
a mandioca tão suja:
revela sua carne menina... etc.’” (MELO NETO, 2013, p. 51)
“rala, raladora, rala”
etc.
(MELO NETO, 2013, p. 53)

“- lembrar isso - > serra, serra, serrador/ serra madeira de pau de flor/ eu com a serra, você com a lima/ serrando madeira para nossa madrinha”. (MELO NETO, 2013, p. 53)

Este esboço de criação de cantos de trabalho em versos simples, também presente em *Morte e vida Severina*, representa o contexto social dos mutirões, da maneira de viver em comunidade, sobretudo porque estes cantos estão relacionados ao trabalho que executam: “raspa, raspadoras, raspa” (raspadoras); “rala, raladora, rala” (raladoras). João Cabral ressignifica os cantos coletivos e os incorpora às discussões entre as raladoras e as raspadoras sobre os possíveis motivos do fechamento da casa de farinha. Assim, a celebração por meio dos cantos acontece de acordo com as notícias anunciadas pelos carregadores que ora consolidam as ideias otimistas das raspadoras, ora as pessimistas das raladoras.

Antes da escrita dos versos, João Cabral, no mesmo momento em que faz referência aos cantos de trabalho, caracteriza a fala de alguns trabalhadores. Por exemplo, quando “os pessimistas estão na defensiva, fazê-los falar menos (mas ver como conciliar esse laconismo do derrotado-não-convertido com o laconismo sintético e conceitual-oracular sintetista do prensador)” (MELO NETO, 2013, p. 53). O laconismo das raladoras pessimistas, na cena descrita, está relacionado à maneira de exprimir-se por poucas palavras, devido à brevidade ou quase ausência de argumentos, como os espartanos que eram pouco afeitos à discussão política e deliberação sobre temas polêmicos. Esse laconismo também se refere ao prensador pelo caráter sintético de sua fala (“procura a média nos exageros dos dois grupos (espremam a massa, para reduzi-la, tirar a manipueira venenosa, chegar à verdade)”), mas ele vem acompanhado de outros adjetivos: “conceitual-oracular sintetista”; pois, diferente das raladoras, o prensador consegue formular ideias sintéticas (conceitual) e proferir palavras que projetam o futuro no presente (oracular), ou seja, ele sintetiza as ideias extremistas das raladoras e raspadoras sobre o futuro incerto que vem do Doutor Sudene. João Cabral, na construção dialética dos personagens, escreveu: “o prensador não defenderia duas teorias: a síntese que ele fizer é sua teoria”. “Realismo – prensador – síntese – tese” (MELO NETO, 2013, p. 39).

Ainda sobre a caracterização da fala do prensador, João Cabral escreveu: “fazê-lo falar por provérbios. Cada provérbio dele resume, sintetiza, julga o que dizem - como canto de trabalho, tanto as raspadoras quanto as raladoras. Fazer o raspador um tipo cordobês-senequista, conceitual³”. (MELO NETO, 2013, p. 53). Os provérbios, além de representarem o laconismo pelo uso de frases/textos curtos, são geralmente conhecidos por um povo (evocam uma coletividade) e trazem algum tipo de sabedoria ou ensinamento, por isso, relacionam-se à psicologia-ideologia e ao pensamento do prensador: “tirar a manipueira venenosa, chegar à verdade” (MELO NETO, 2013, p. 49).

A fala do prensador, já caracterizada pelo laconismo e o uso de provérbios, terá um caráter “cordobês-senequista, conceitual”, referindo-se à escrita em verso da obra de Sêneca que, em alguns casos, é composta de frases curtas e metáforas. A ironia e o discurso retórico foram usados com maestria por Sêneca (CARMO, 2006) e também caracterizarão a fala do prensador que, na construção dialética cabralina, fará a síntese entre raladoras e raspadoras, criando uma outra tese. Na comparação com o quebrador, que fala muito e discute, o prensador construirá a sua ironia dizendo apenas frases.

A fase de criação dos cantos de trabalho e caracterização da fala dos personagens mostra que o auto *A casa de farinha* representa um projeto de escrita que espera e representa uma voz, um ritmo de vida. A obra não foi concluída, mas João Cabral rascunhou versos dialogais, por isso, há possibilidade de ler a voz destes trabalhadores: carregadores e raspadoras. Na leitura dessas vozes, nos deparamos com o embate, oral, escrito e falado. Meschonnic, no livro *La rime et la vie* (1989), afirmou que:

³ Quando João Cabral faz referência ao raspador, “Fazer o raspador um tipo cordobês-senequista, conceitual” (MELO NETO, 2013, p. 53), acreditamos que houve um lapso de escrita, por isso, ao invés de o poeta escrever “prensador” usou “raspador”.

L'opposition de l'oral à l'écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé e l'oral permet de reconnaître l'oral comme um primat du rythme e de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé. (...) L'intonation est un mode de l'oralité du parlé. L'imitation du parlé dans l'écrit est distinctive de l'oral. L'historicité de la ponctuation des textes est une question d'oralité. La traduction est en train de se transformer par la reconnaissance de l'oralité (MESCHONNIC, 1989, p. 236)⁴.

No modelo do signo, a oralidade é reduzida à perspectiva dualista oral/escrito, ela é vista apenas como propriedade da voz. Meschonnic, ao contrário, propõe o conceito de oralidade baseado no primado do ritmo e da prosódia em sua semântica própria, na organização subjetiva e cultural de um discurso, por isso, pode se realizar tanto no escrito como no falado. O oral, como afirmou Meschonnic (1989), é da ordem do contínuo (ritmo, prosódia, enunciação); o falado e o escrito são da ordem do descontínuo (palavra, frase, língua, sentido, estrutura). O ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção de oralidade, removendo-a do esquema dualista; ele é uma organização subjetiva do discurso, não é redutível ao fônico e à métrica, assim como a voz não o é, mas envolve um imaginário respiratório que diz respeito ao “corpo vivo inteiro” (MESCHONNIC, 1989).

Para Meschonnic (1982), o ritmo abarca todas as estruturas do discurso: a versificação, as rimas, a repetição, os jogos de palavras. O ritmo é organização da fala e do sujeito, de definição cultural, histórica e poética da voz (MESCHONNIC, 1989). Por este motivo, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escrita; é o movimento da voz na escritura. Neste sentido, podemos pensar que a voz dos trabalhadores da casa de farinha (historicidade, cultura e tradição oral) é criada na escrita dos versos pelo ritmo de João Cabral (rima toante, repetição, jogos de palavras, versos), ou seja, a voz é dos trabalhadores (técnicas tradicionais de memorização oral), mas o ritmo é cabralino (construção do sentido pelo sujeito).

Na escrita deste auto, o processo redacional apresenta apenas quinze folhas com seus lapsos de interrupção e reinício de escrita, como podemos notar pelos cinco momentos, marcados pelas datas e pelo uso de diferentes papéis para escrever: 1) papel timbrado “On board Varig’s Intercontinental Jet”; 2) folhas lisas, picotadas na parte superior; 3) papel timbrado da “Academia Brasileira”; 4) folhas datiloscritas, datadas de 11.10.1985; 5) folhas lisas, datadas de 5.11.1985. Analisaremos algumas folhas dos quatros primeiros momentos de escrita que representam a tentativa do poeta pernambucano para escrever o início possível d’ *A casa de farinha*.

⁴ “Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. (...). A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade. A tradução está se transformando através do reconhecimento da oralidade”. (Traduzido por Cristiano Florentino *In*: MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 8)

1) PRIMEIRO MOMENTO DE ESCRITA

No primeiro momento de escrita, João Cabral escreveu três folhas com a fala dos carregadores e das raspadoras; na primeira, o poeta tenta criar a voz do 1º arauto (carregador):

A Casa de Farinha1º Arauto

Aqui estou minha gente
primeiro a trazer [ileg.]

que ~~jogo~~ ^{vosso} prendo no chão
arauto ~~humilde~~ mais pobre que há;

mesmo
tal apenas o [ileg.]
que [ileg.] julga [ileg.] faz

jogando
já que e eu ~~jogo~~ no chão
a mandioca que há
e não na ~~ca~~ vossa cabeça
como chuva no temporal.
que cai de cima e por isso

ar
calei verdade ou com o [ileg.]
de que pois cai de cima
ou vai do que essa [ileg.] haverá
cai sentença: ~~indiscutível~~

se mentira
ou verdade há que aceitar.
(MELO NETO, 2013, p. 109)

Este arauto, assim nomeado por João Cabral, se refere à entrada do primeiro carregador que chega e acentua a expectativa sobre os possíveis motivos de estarem todos reunidos em um único dia na casa de farinha. Esta caracterização do carregador como noticioso está presente no planejamento manuscrito que antecede a escrita dos versos, sendo assim, a intenção inicial do escritor é mantida: eles entram e saem da casa de farinha e trazem juntas a mandioca e as notícias. Nesta primeira folha, começamos a perceber o ritmo pela assonância em “a” nos versos pares, mas ele ainda é fragmentado pelas lacunas de palavras a serem preenchidas posteriormente na escrita dos versos.

2) SEGUNDO MOMENTO DE ESCRITA

No segundo momento de escrita, João Cabral escreveu duas folhas com o diálogo das raspadoras e dos carregadores:

A casa de farinha

- Todas às 5 da manhã
- Para as 5 da madrugada
- E todas para o dia de hoje
como à cada citadas
- Cada um trilha seu dia
- E sua semana
se mais abastadas
- E [~~ileg.~~] aqui nos chama a todos
- para essa hora madrugada
- hora em que o mundo é ainda nada
- e sem que nos explicassem
por que cá estar a essa hora nada
- hora em que nada se faz
- ou o que se faz vira nada.
- Haverá alguém de saber
porque de um sono de nada
nos trazer a um acordado nada?

- Ninguém sabe, a quem
Seu [~~ileg.~~] pôs a leilão
Sua casa de farinha
que usamos até então.

(MELO NETO, 2013, p. 117)

- Vem uma fábrica nova
fabricar nossa farinha
- Quem já viu que a farinha
possa dispensar a sova,
o suor, o amassar de mãos

o torrar cantado com trovas
- Essa nova fábrica que vem
substituir aquela **nossa**
será capaz de trazer
à farinha a marca **nossa**?
- Mas a culpa por tudo é **nossa**
antes cada um plantava
sua própria mandioca
e no telheiro arrombado
fazia [ileg.] de **nossa**
- Mas que depois que cada um
se junta em grandes palhoças
de aluguel e a comerciar
o trabalho de alqueires horas
foi muito mais fácil para eles
atacar nas coisas **nossas**
(MELO NETO, 2013, p. 119)

Neste segundo momento de escrita, há uma sucessão de vozes marcadas pelo traço no início dos versos, formando um coro, como escreveu João Cabral:

“- Tentar ver se é possível o choque dramático não individual mas em grupo. Assim usando a técnica do coro repetitivo de M. e V. S., em que cada gente ‘acrescenta’ o que o anterior disse, tentar um tipo de conflito dramático novo: sucedendo-se no tempo, sem bate-boca [ileg.], etc. P. ex.: um grupo ‘desenvolve’ uma opinião; quando ele acaba, como se fosse noutro nível, outro grupo rebate aquela opinião” (MELO NETO, 2013, p. 101)

O diálogo inicial das raspadoras refere-se ao esboço de escrita de João Cabral sobre o horário de início de trabalho presente na citação de Carlos Borges Schmidt e na folha com uma nota de revisão: “rever isso: como é o último dia (e mutirão) todo o mundo chega mais cedo e fica mais tempo na c. de farinha” (MELO NETO, 2013, p. 31); não mais às 6 horas como o poeta havia escrito.

Nestes versos, as raspadoras deliram em reflexões sobre o “nada” que aparece seis vezes, contribuindo para o ritmo do poema pelo uso da rima toante em “a”. Tanto a repetição da palavra, característica de uma poética oral, quanto o ritmo no poema colaboram para a ideia de que elas começaram a trabalhar nesta “hora nada” sem saberem os motivos ou a existência de algo que possa fazer sentido para elas.

A pergunta final do diálogo das raspadoras, “- Haverá alguém de saber/ porque de um sono de nada/ nos trazer a um acordado nada?”, se abre para a resposta dos carregadores. O primeiro diz que a casa que usavam até então foi posta a leilão; o segundo, “- Vem uma fábrica nova/ fabricar nossa farinha”. Estas duas hipóteses estão relacionadas às “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”: o dono quer cobrar mais da metade como aluguel; reformar ou vender o aparelhamento e derrubar a casa de farinha; fazer outra indústria; que dariam lugar a sucessivas opiniões das raspadoras e das raladoras.

Nos dois primeiros diálogos das raspadoras da segunda folha, notamos a mudança de ritmo pela assonância que na primeira folha era em “a”, nesta em “o”. Ao saberem da fábrica nova, as raspadoras otimistas começam a imaginar o presente/passado: “Quem já viu que a farinha/ possa dispensar a sova,/ o suor, o amassar de mãos/ o torrar cantado com trovas”. João Cabral inscreve-se numa tradição que acena para a historicidade destas falas e, portanto, para a subjetividade de sua voz enquanto criador nordestino vinculado à tradição trovadoresca medieval. Esta é a marca humana que a fábrica não é capaz de dar à farinha. O possessivo “nossa”, repetido seis vezes nesta folha, representa a farinha nas casas como um acontecimento da vida comunitária, que lembra como o homem realiza a sua condição de criador, pois fazer farinha é um ato de criação, assim como fazer um poema.

Nos versos surge o tema da alienação: “Mas que depois que cada um/ se junta em grandes palhoças/ de aluguel a comerciar/ o trabalho de alqueires horas”, onde identificamos que o problema destes trabalhadores é que a casa de farinha onde trabalham pertence ao coronel-dono, por isso ele quer vender, alugar, etc. Esta emancipação de fazer farinha para comerciar aniquilou a liberdade destes trabalhadores em uma engrenagem de produção na qual quem decidiu que eles tinham que começar a trabalhar mais cedo para acabar com toda a produção foi o dono, sem dar os motivos.

João Cabral usa a historicidade da voz dos trabalhadores para narrar os acontecimentos e situar o espaço (casa de farinha alugada), mas não há ação inerente à voz. Há apenas uma sucessão de opiniões que marcam as múltiplas vozes dos trabalhadores de acordo com a atividade que executam. Por este motivo, os carregadores não emitem opinião, apenas dão as notícias; as raspadoras e as raladoras serão responsáveis pela discussão: otimista *versus* pessimista.

O ritmo do diálogo dos trabalhadores ainda é irregular: na primeira folha, os diálogos das raspadoras são mais curtos (1, 2 e 3 versos). Devido às explicações sobre as suposições do fechamento da casa de farinha, os diálogos dos carregadores são mais longos, mas ainda com variações no número de versos em cada estrofe (2, 4, 5 e 6). As ideias do planejamento manuscrito estão mais presentes nestas duas folhas: tempo (todas às 5 da manhã, hora nada); expectativa sobre o fechamento (leilão, fábrica nova); perda da tradição (trazer à farinha a marca nossa?); responsabilidade da escolha (cada um plantava sua mandioca; agora trabalham nas palhoças de aluguel). Assim, as ideias do manuscrito começam a criar forma e sentido no diálogo dos trabalhadores.

3) TERCEIRO MOMENTO DE ESCRITA

No terceiro momento de escrita, João Cabral escreveu quatro folhas que apresentam o diálogo dos carregadores e das raspadoras. Leremos os diálogos das duas primeiras folhas.

- Muitos bons dias, senhora
que nesta lida está,
trago a carga de mandioca

que cresceu no meu lugar.
- Muitos bons dias, senhora,
que todos aqui estais:
trago a carga de mandioca
que às pressas pude apurar.
- Muitos bons dias senhoras
eis, me mandaram entregar:
tudo o que de mandioca
eu tinha podido lavar.
- Muitos bons dias senhoras
eis, me mandaram entregar:
dizendo que aqui terá
a última vez de a entregar.

- que se não a trouxesse hoje
não mais podia entregar
- que hoje é o último dia
que se pode trabalhar.
- que hoje esta casa de farinha
era a última a funcionar
- que já ninguém, farinha
fabricaria em seu lugar

(MELO NETO, 2013, p. 123)

2

- Nada podemos dizer disso
que vós todos estais a contar
o que sabemos é que tínhamos
de estar hoje neste lugar
- Nesta casa de farinha
que se é a maior que em volta há,
não é a casa de farinha
que muitos tinham em seu lar
- Nos disseram que viéssemos
todos aqui nos juntar
e todos juntos, a mandioca
de todos juntos trabalhar
- Não sabemos o que passa
nem o que possa vir passar.
Aqui nos juntaram todos
no tempo e espaço a acabar.

- Nós também minhas senhoras
não sabemos o que há
- Só sabemos que é o último dia
que se tem para trabalhar.

- Cada um traz sua mandioca
que, claro, vão se misturar.
 - A minha, é uma mandioca
que nem Glória do Goitá.
- (MELO NETO, 2013, p. 125)

Os quatro primeiros diálogos, marcados pelo travessão no início do verso, representam os carregadores que chegam e cumprimentam as raspadoras: “Muitos bons dias, *senhora*”; mas cada um informa a situação de como trouxe a mandioca. O primeiro traz “a carga de mandioca/ que cresceu no meu lugar”; o segundo, “que às pressas pude apurar”; o terceiro; “tudo o que de mandioca/ eu tinha podido lavar”; para o quarto, não há referência se ele mesmo produziu, pois “me mandaram entregar:/ dizendo que aqui terá/ a última vez de a entregar”. Os dois primeiros, pela repetição do terceiro verso (“trago a carga de mandioca”), são produtores maiores; os dois últimos, pela repetição do segundo verso (“eis, me mandaram entregar”), são menores, pois o primeiro entregou o que tinha podido lavar; o segundo nem é produtor, é apenas o atravessador que tem a função de entregar. O ritmo, pela repetição destes versos, está relacionado à caracterização do produtor/carregador de mandioca: maior e menor produção.

No último bloco da primeira folha (separada pelo traço), os carregadores reiteram a informação de que é o último dia de trabalho naquela casa de farinha; as raspadoras (segunda folha), ao contrário, não sabem disso que os carregadores dizem, só sabem que tinham que estar hoje neste lugar: “Nesta casa de farinha/ que é a maior que em volta há”; “e todos juntos, a mandioca/ de todos juntos trabalhar”. Isto marca o desencontro de informações entre os personagens.

Os carregadores retomam o diálogo e reafirmam o que disseram antes: “Só sabemos que é o último dia/ que se tem para trabalhar”. O verso “Cada um traz sua mandioca” se abre para os produtores/carregadores (não inclui o entregador) que distinguem a qualidade de sua mandioca: “A minha, é uma mandioca/ que nem Glória do Goitá” (município de Pernambuco situado na região da Zona da Mata; cidade de grande produção de mandioca do estado); “A minha é uma mandioca/ que o governo me faz plantar” (grandes produtores); “Não há melhor do que a minha/ nem temo com quem emparelhar” (pequeno produtor, não perdeu a origem). Tudo será uma só mandioca.

A repetição das palavras “*senhora(s)*” e “*mandioca*” e a rima toante em “o”, na primeira folha, mudam a perspectiva em relação ao último carregador (entregador) que fala usando dísticos e rima toante em “a”. A repetição informacional reafirma que tanto os carregadores quanto as raspadoras não sabem os motivos de estarem todos reunidos naquela casa de farinha. As anáforas favorecem o ritmo do poema que condiz com a oralidade e os níveis de linguagem dos personagens, de acordo com a posição socioeconômica que ocupam: grandes e pequenos produtores e entregador.

No terceiro momento de escrita, incluindo as duas folhas não analisadas, o ritmo é mais regular (não no sentido de métrica rigorosa): predomina o uso do octossílabo e da redondilha maior; os diálogos são estruturados em quartetos e dísticos que intercalam as vozes dos carregadores e das raspadoras (4-4 carregadores; 4-2 carregadores; 4-4 raspadoras; 6-2 carregadores; 4-4 raspadoras; 4-2 raspadoras; 4-2 raspadoras) separados por um traço.

A oralidade, marcada pela repetição de elementos, a redundância informacional, a fragmentação sintática, marcadores frequentes, hesitações, uso das formas pronominais coletivas (vocês, vós), integra o sentido dos versos entrando em tensão com a semântica do individualismo de cada um. Tudo isto compõe a situação dos personagens, mas a resolução do conflito acena em termos de ritmo para a significância da indiferenciação (tudo é uma só mandioca).

4) QUARTO MOMENTO DE ESCRITA

No quarto momento de escrita, João Cabral datilografou e juntou as ideias esboçadas nos diálogos entre carregadores e raspadoras das folhas anteriores:

A CASA DE FARINHA

11.10.85

Início possível
de Casa de farinha

Os carregadores

- Bom bom-dia, minha gente.
- Bom-dia para os presentes.
- Bom-dia, futuramente.
- Bom-dia, ainda no ventre

As mulheres
de descascar

- Bom-dia tem que dizer quem chega a todo presente.
- Dizer bom dia é
- ~~Bom-dia é como tirar~~ o chapéu, cumpridamente.
- Bom-dia não antecipa o dia que espera em frente.
- Nem bom-dia tem a ver se é sol ou chuvadamente.

Os carregadores

- Nós respondemos bom-dia a quem amigavelmente.
- Retribuímos o chapéu sem tirá-lo mulhermente.
- Não há bom-dia ao pé da letra; sei que ele nada promete.
- Que bom-dia pode ter quem ouviu: trabalhe e espere?

(MELO NETO, 2013, p. 131)

As mulheres
de descascar

- Vocês que chegam de fora,
o bom-dia é de valer?
- Porque aqui de madrugada
corujamos sem saber?
- Bom dia é o que precisamos
quem está aqui sem saber.
- Que floresça num bom dia
o dia que está a florescer.

Os carregadores

- Viemos de fora, mas não
há promessa em nosso bom-dia.
- O escuro não deixou ver
se vai chover ou se estia.
- Fora, ninguém diz saber
por que a geral companhia.
- Que tem de moer a farinha
no dia que dura um dia.

As mulheres
de descascar

- A vocês cabe saber
por que dessa pressa toda.
- Antes cada um em seu dia
vinha moer sua mandioca.

(MELO NETO, 2013, p. 133)

As mulheres
de descascar

- Cada quem tinha seu dia,
moía o que deu sua roça.
- Moía sem mais cuidados;
pagava a moagem na boca.

Os carregadores

- Nós vamos tentar saber
fiquem calmas as senhoras.
- Vamos desviar os caminhos
que há daqui a cada roça.
- Vamos procurar ouvir
o que se diz lá por fora.
- Cada vez com a mandioca
traremos boas, más novas.

as mulheres de
descascar

- Pensar que todos tivemos
nossas casas de farinha.
 - Sim, mas consumia a vida
fazer a pouca farinha.
 - No dínamo de Seu Tão
tudo mais simples corria.
 - O tipiti chupa mais fundo,
como moenda de usina.
- (MELO NETO, 2013, p. 135)

Em cada estrofe, João Cabral marca a lápis a que grupo as falas pertencem e reinicia o diálogo entre os carregadores e as raspadoras (mulheres de descascar), ou seja, há ressonâncias das vozes dos manuscritos anteriores nesta escrita. O terceiro momento de escrita é o que se aproxima mais destes datiloscritos, pois este mantém o diálogo de quatro carregadores e quatro raspadoras.

Na primeira estrofe, cada carregador chega e diz “Bom-dia” às raspadoras, mas cada um completa o verso de forma distinta: “minha gente”; “para os presentes”; “futuramente”; “ventre”. É um diálogo breve: um verso para cada um com seis sílabas poéticas e rima toante em “e”. Eles são apenas noticiosos e determinam o ritmo do auto pela entrada e saída na casa de farinha com as notícias/mandioca que trazem.

Depois da primeira estrofe, no início de cada fala (dois versos para cada personagem dentro de cada bloco), o substantivo “bom-dia” está presente em praticamente todas as falas, criando um padrão sonoro (paralelismo) e contribuindo, assim como as rimas, para o ritmo oral dos versos pela repetição. Os diálogos entre carregadores e raspadoras referem-se às discussões em torno da substantivação do sintagma “bom-dia” que ganha algumas conotações negativas: “Não há bom-dia ao pé da letra;/ sei que ele nada promete/ Que bom-dia pode ter/ quem ouviu: trabalhe e espere?” (carregadores); esperançosas: “Bom dia é o que precisamos/ quem está aqui sem saber./ Que floresça num bom dia/ o dia que está a florescer.” (raspadoras); e até mesmo alguns questionamentos sobre o seu sentido: “Vocês que chegam de fora,/ o bom-dia é de valer?” (raspadoras).

O ritmo das vozes dos trabalhadores neste quarto momento de escrita é o mais regular: predomina a redondilha maior; assonância em “e” nas quatro primeiras estrofes, nas outras quatro em “i” e “o” (sequência: “i”, “o”, “o” e “i”); são quatro diálogos escritos em dísticos para cada bloco (exceção do primeiro) que intercalam vozes masculinas (carregadores) e vozes femininas (raspadoras). Ou seja, o ritmo cabralino e as vozes dos trabalhadores se misturam em meio à oralidade dos versos.

As raspadoras, assim como nos rascunhos anteriores, questionam os carregadores e perguntam por notícias: “Por que aqui de madrugada/ corujamos sem saber?”, mas ninguém sabe o motivo de todos estarem reunidos em um único dia. Outra ideia retomada dos rascunhos anteriores se refere à afirmação das raspadoras de que antes cada um tinha seu dia: “Cada quem tinha seu dia,/ moía o que deu sua roça./ Moía sem mais cuidados;/ pagava a moagem na boca”. Isto mostra a indiferença das raspadoras em criar laços sociais e sua vontade de manter a individualidade do trabalho, mesmo que seja por saudosismo: “antes cada um plantava/ sua própria mandioca/ e no telheiro arrombado/

fazia [ileg.] de nossa” (MELO NETO, 2013, p. 119); um esboço de divisão de trabalho e de especialização das tarefas à qual os trabalhadores serão acometidos com a modernização das casas de farinha.

Esta recordação dos tempos passados, recuperada no último bloco dos datiloscritos, não impede tensões que giram em torno dos campos semânticos passado/presente ou antigo/moderno: “No dínamo de Seu Tão/ tudo mais simples corria.”; “O tipiti chupa mais fundo,/ como moenda de usina”. Em cada um destes diálogos, escutamos vozes de diferentes experiências antes das “grandes palhoças de aluguel”. As duas últimas referem-se às casas de farinha mais equipadas que podem ser comparadas com a descrição das notas dadas por Tulio Cabral. Vejamos:

“No dínamo de Seu Tão/ tudo mais simples corria.”

“O J. [ileg], de Carpina, que já tem uma casa de farinha movida a eletricidade”

“O tipiti chupa mais fundo,/ como moenda de usina.”

“Moinho: transformava a raspa em pó, fino como talco.”

Nesta última, a referência às “Notas sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty” não está no nível de modernização do processo de prensar a massa de mandioca, mas à moenda de usina. Isto porque a produção da Usina de Pumaty, que instalou uma fábrica de farinha em 1937, se dá pela moagem da cana de açúcar; uma moenda que também devora a tradição das casas de farinha, talvez por isso, o verbo moer aparece na composição destes versos: “Que tem de **moer** a farinha/ no dia que dura um dia.” (carregadores); “Antes cada um em seu dia/ vinha **moer** sua mandioca”; “Cada quem tinha seu dia,/ **moía** o que deu sua roça./ **Moía** sem mais cuidados;/ pagava a **moagem** na boca.”; “O tipiti chupa mais fundo,/ como **moenda** de usina” (raspadoras) (grifos nossos).

O verbo moer substitui o verbo ralar nestes versos e se associa ao processo industrial tanto da casa de farinha (“Moinho: transformava a raspa em pó, fino como talco”), como também dos engenhos de açúcar (moenda de usina). A moenda foi um divisor de águas na poética de João Cabral devido à sua relação de decepção com a modernidade, enquanto modalidade histórica do Nordeste (COSTA C.H., 2014), uma vez que a engrenagem do trabalho na era técnica, além de arrancar o homem de suas condições históricas tradicionais, lhe impõe uma servidão técnica racionalista. Nas casas de farinha, há um envolvimento entre corpo/ferramenta que juntos constroem o papel histórico da experiência: de um “saber-fazer” (tradição) para um “não-saber-fazer” (indústria). Nesta relação “moenda de usina” e moer a farinha, notamos que o escritor seleciona o assunto do mundo conhecido por ele e o representa de acordo com a sua própria ética e percepções pessoais.

João Cabral organiza o seu discurso em uma rede complexa de combinações rítmicas (versos cantados) pelo uso dos blocos dialogais (a sucessão de opiniões), a repetição de palavras que, justapostas, organizam o verso e a rima toante para transmitir uma tradição, um modo de viver e de se relacionar com o trabalho. Desta forma, podemos pensar que a oralidade do auto já está dada no ritmo cabralino e nas vozes dos trabalhadores nestes dois últimos momentos de escrita; o que constitui a totalidade do auto, apesar do seu inacabamento.

O ritmo oral dos versos iniciais d'*A casa de farinha*, apesar dos fragmentos, nos possibilita incluir esta obra na coletânea de poemas para vozes, nos moldes de *O Rio*, *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*, não por acaso, estes três últimos estão presentes nos manuscritos. É um discurso oral (representa uma voz pouca ouvida) que resulta em uma escrita para ser lida em voz alta.

Para Flora Sussekind (1998), quando João Cabral se refere aos folhetos de cordel, dos cegos cantadores de feira, dos seus contatos infantis com os “romances de barbante” (“Descoberta da Literatura”), “não deixa de assinalar certos descompassos: entre o autor e quem lê em voz alta a história, entre esse leitor letrado, mais distanciado, e os trabalhadores do eito, atentos à sua volta, à escuta”. (SUSSEKIND, 1998, p. 37). Deste encontro do poeta com a oralidade, resulta o esforço cabralino para a representação de uma voz que se desvincule de sua própria voz. Neste sentido, a voz cabralina se manifesta na conquista de seu ritmo oral (rima toante, literatura de cordel que lia para os trabalhadores do engenho, a convivência com Ariano Suassuna, o auto escrito em versos) que ele utiliza para criar a voz dos trabalhadores da casa de farinha (história de vida enraizada no fazer farinha, cantos de farinha, manifestação cultural).

Na leitura dos rascunhos do auto, notamos que João Cabral tenta atribuir a sua escrita o estatuto da oralidade condizente com a origem e o dialeto dos carregadores e das raspadoras, cujos diálogos iniciais foram escritos. Para isto, o poeta adentra a tradição do romanceiro e retoma o auto medieval para recriar o imaginário popular. É uma criação subjetiva que traduz as vozes dos trabalhadores da casa de farinha por meio de elementos populares da oralidade da sociedade nordestina, para atingir uma finalidade ética e estética do poeta, como faz com os outros poemas para vozes. O universo teatral, no qual estas vozes são inseridas, possui características que facilitam a estrutura dialogal pela tensão dramática (conflito otimismo *versus* pessimismo) e a ação dos personagens (entrada e saída dos carregadores).

A historicidade da voz dos trabalhadores foi contextualizada pelos elementos pré-textuais que antecedem a escrita dos versos: pesquisa documental, sobretudo histórico-real para conhecer a realidade da casa de farinha, e a experiência (imaginação) de João Cabral para escrever obras de mesma estirpe social em que a voz se faz presente, como *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. Estas obras de mesma estirpe social possibilitam ao poeta pernambucano interpretar a realidade nordestina de forma não alienada; ele é porta-voz e dá voz ao povo em um trabalho que caminha entre a linguagem popular e a forma tradicional, o auto. A vivência do poeta preenche os espaços vazios que combinam entendimento (leituras realizadas) e imaginação (subjetividade do poeta) no próprio fazer poético, ou seja, na escrita do auto, João Cabral ordena o discurso de tal modo que as referências lidas se combinam em um único movimento que abarca a percepção e a imaginação.

REFERÊNCIAS

- CARMO, Tereza Pereira do. *Didascálias no Oedipus de Sêneca*. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo horizonte, 2006.
- COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- ELIOT, T.S. *Poetry and Drama: the Theodore Spencer Memorial Lecture*. Londres: Faber & Faber Ltda, 1950.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance, and social context*. New York: Cambridge University Press, 1977.
- ELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro :Nova Fronteira, 1994.
- MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MESCHONIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris. Verdier, 1982.
- MESCHONIC, Henri. *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.
- NOGUEIRA, Erich Soares. *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. EFMG, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020153-165>

EMPLASTO SÍSMICO? SEISMIC POULTICE?

Gabriel Salvi Philipson¹

Resumo: A intenção é abordar o pensamento brasileiro e o pensamento do brasileiro a partir de uma consideração equívoca da sua forma literária e suas determinações técnicas e midiáticas em relação com o processo de constituição da prática filosófica, em um momento específico em que ambos os pensamentos coincidiram: o sistema uspiano de filosofia universitária. Para tanto, conduz-se a análise de *O fio da meada* (1996), entrevista, conversa (fiada), aula e encenação entre Paulo Arantes e três “alunas”, a partir da reflexão sobre a relação entre mídias e corpos, entre os gêneros (literários, mas não só), e entre o texto e os dispositivos de escrita e de fala que indicam, na passagem da fala para a escrita por uma transcrição feita “graças a uma fantasia exata”, os modos de autoinstitucionalização que vigoram no campo filosófico e em sua relação com o teórico literário.

Palavras-chave: Pensamento brasileiro. Filosofia universitária. Paulo Arantes. *Fio da Meada*.

Abstract: The aim of this paper is to consider Brazilian thought from an equivocal consideration of its literary forms. The technical and media determinations are in relation to the process of constitution of philosophical practice, in a specific moment: the system of university philosophy at University of São Paulo. For this purpose, we analyze *O fio da meada* (1996), interview, dialog, lecture and interaction between Paulo Arantes and three “students”. Based on the reflection of the relationship between media and bodies, between genders (literary, but not only), between the text and the devices of writing and speech. In the passage from speech to writing is shown, by a transcription made “due to an exact fantasy”, the modes of self-institutionalisation that operate in the philosophical field and in its relation with the literary-theoretical one.

Keywords: Brazilian Thought. University Philosophy. Paulo Arantes. *Fio da Meada*.

Recebido em 03/02/2020. Aprovado em 28/04/2020

A apresentação de um muito “distinto professor” de filosofia uspiano, filho pródigo, que à época publicava em livro seus frutos proibidos, chega aos seus finalmentes ao ser formulada, por uma de suas alunas-entrevistadoras, uma implicação de uma impossibilidade de escape a um nós que até então reinava soberano:

ICC: Eu acho mesmo que *ninguém* escapa, nem nós. Mas a pá de cal: a atual combatividade do intelectual engajado tem muito mais de *lobby* de si próprio do que de advogado gratuito dos “de baixo”.

MEC: Iná, que horror! Você simplesmente não en-ten-deu na-da! (ARANTES, 1996, p. 232)

¹ Graduado (2013) em Filosofia e mestre (2017) em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado em co-tutela entre o programa de Teoria e História Literária da UNICAMP e a Romanistik da Freie Universität Berlin, fomentada pela Fapesp (2017/ 27004-7) e pelo DAAD, e orientada pelo Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva e pela Profa. Dra. Susanne Zepp. E-mail: gsphilipson@gmail.com.

A apresentação, que de um preâmbulo se tornara um livro à parte, um *Fio da meada*, “uma conversa” (à quatro), escrita graças a uma estranha “fantasia exata”, termina, aí, em aporia – sem terminar, pois se alonga, com o professor em *off* ou na sombra (um superego?) ainda por algumas dezenas de páginas.

Na medida em que é apresentação, a entrevista em forma de diálogo, aparentemente não tem nada de socrática: trata-se de apresentar e fazer as honras devidas a tal professor que se alçava, com as suas publicações pela mesma editora carioca, a um lugar importante na história intelectual brasileira. Esse o *ethos* aparente da entrevista, ou ao menos das entrevistadoras, duas professoras de letras – Iná Camargo Costa, de teoria e história literária, a segunda, Maria Elisa Cevasco, de literatura inglesa – e a terceira, Christine Röhrig, editora da “casa”, a editora “Paz e Terra”. É também a armadilha da qual o entrevistado, posto assim contra a parede, procura subterfúgios para escapar, apenas para se enredar ainda mais em suas teias. Falando como escreve, ou escrevendo como fala, PA desconversa, simulando com todas elas uma defesa de tese que poderia aportar uma terceira via para o que chamam de um falso dilema do intelectual brasileiro, digo, uspiano:

ICC: Nem pensar. Vejamos: você desconversou, ciscou o que pôde, mas ainda não desfez a má impressão inicial, a alternância de assuntos nobres e corriqueiros, autores maiores e menores, sem falar numa visível inapetência para questões teóricas. Dá para notar até na conversa. Aliás, ultimamente você anda escrevendo como fala, e vice-versa, o que no seu caso ainda não sei se é bom ou mau - é que de um relógio pra outro *as hora vareia*...

PA: Vocês estão mesmo querendo me comprometer de vez, me expondo nas tais súmulas brasileiras caipiras. Tudo bem, esse risco é mesmo parte do problema e, por se encontrar no miolo do meu assunto, me arrasta para a tarefa sempre delicada de registrar em primeira pessoa uma experiência coletiva, foco aliás inevitável no gênero misto entrevista-conversa fiada. O dilema seria então o seguinte: ou tiro da cartola uma impossível evolução à européia, ou então entrego os pontos confessando que, como todo mundo, venho zigzagueando como uma ventoinha.

ICC: Pois nós achamos que o dilema é falso e não estaríamos aqui se não pensássemos assim, só por amizade. Achamos, além disso, que há uma terceira via, o que não garante que você também não esteja correndo por uma pista de fantasia (ARANTES, 1996, p. 26-7).

Sob certa ironia, nem tão implícitos nessa conversa ao mesmo tempo íntima e pública, ficam expostos os sinais distintivos da sociabilidade acadêmica que reinava nos corredores da FFLCH. Residentes da “cidade dos fedorentos” (PHILIPSON, 2017, p. 289), por demais paulistanos são os seus valores, sem os quais alguém poderia se comprometer, por exemplo, contra o clima caipira ou provinciano que, se intui, reinaria em outras instituições do saber pelo Brasil afora. A vontade de cosmopolitismo, contudo, mantém a estrutura de uma caipirice por demais caipira que lhe é congênita ou recessiva (o que, aliás, percebem):

PA: Não só confere, como fico agradecido. Se essa ficha técnica tivesse ficado por minha conta, teria sido muito difícil não cair no ridículo, mesmo com a atenuante da meia-idade, de ficar fazendo a torto e a direito balanços da própria “obra” - e ponha-se aspas nisso. Aliás, nem sei se já não caí de vez. Seja dito em minha defesa, que esse vezo provinciano é histórico, por assim dizer integra a carga genética de todo intelectual brasileiro e quando não aparece é porque deve ser recessivo (ARANTES, 1996, p. 16-7).

A terceira via, a saída, seria então a seguinte. Trata-se de formular um dilema que desse um caráter único de especificidade para as questões quase que existenciais do intelectual uspiano. Cria-se os próprios termos da equação que, assim feita, já apresenta de saída sua solução. Seria esta a possibilidade de fantasia do seu possível escape, a saber a tentativa de fazer funcionar oposições dialéticas do clima provinciano local contra o qual se voltam e do impossível romance de uma *Bildung* à europeia que seguisse um modelo evolutivo segundo o gosto dialético-teleológico? No entremeio dessa filosofia ficcional parece ecoar toda uma miríade de relações midialógicas que informam e produzem o pensamento. São expostas, assim, as estruturas e relações de poder como se fossem questões de teoria ou filosofia, ficando interditas como ideologia ou blábláblá qualquer outra saída que não passe por esses termos assim equacionados, mas sem que tal recusa se deva da leitura ou do convívio com outras saídas, mencionadas amiúde sempre de maneira superficial e distante. Ficam interditas, assim, na conversa, a possibilidade da Europa ser ao mesmo tempo centro e província ², ou saídas como a percepção da modernidade como ao mesmo tempo arcaica baseada no trabalho escravo e negro, para citar apenas alguns exemplos:

PA: [...] acontece que o desejo dos paulistas de ver a cultura filosófica funcionando segundo padrões civilizados de pertinência técnica nunca chegaria a se realizar, caso os pais fundadores e seus descendentes não tivessem tomado algumas providências drásticas, como por exemplo cortar relações com o passado amadorístico local. [...] Era então natural que dessemos as costas ao ambiente acanhado em que evoluíam os diletantes, no geral vítimas das leituras da véspera, ocasião de conversões fulminantes. [...] Agravando o futuro desencontro, é preciso lembrar que os novos técnicos da inteligência filosófica eram de esquerda, na acepção radical-uspiana do termo, enquanto as "capacidades" filosofantes locais preteridas no geral eram de direita. E, como tal, patriotas. [...] Confirmado o divórcio por evidente incompatibilidade de gênios, ficava estabelecido que qualquer interesse filosófico pela marcha inexistente das idéias no Brasil era politicamente suspeito e, além do mais, epistemologicamente nulo. Sobre este ponto sem dúvida tínhamos razão, mas era uma razão mortal. (ARANTES, 1996, p. 92-3).

Para não recair em blábláblá ideológico por demais concessivo ao mercado ou ao sistema, era preciso torcer o nariz, por um lado, para os outros intelectuais que atuavam no Brasil, o "resto" caipira do que passarão a chamar de periferia identificado segundo determinados hábitos, retóricas, trejeitos ou gostos que passariam a indicar "em geral" inferioridade, conservadorismo ou simplicidade. Não importa o caso a caso, ou que gente como Oswald de Andrade e Flusser fugissem à regra generalista do "passado [ou margem] amadorístico [nem tão] local". Aqui, a periferia seria uma só, adjetivada como do capitalismo. Por outro lado, era preciso também que se compreendesse que o modelo europeu era impossível de ser seguido por um intelectual da periferia, mesmo se se fizesse parte de um projeto de poder de uma elite então em decadência. Como ao mesmo tempo escapar da caipirice e da idealização de um centro do qual seriam subalternos? Um dilema existencial crioulo, ao mesmo tempo subalterno e subalternizante, que logo passaria a ver

² O que acabariam por concordar, insinuando como motivo para tanto a mudança no capitalismo global a partir do fim da década de 1980.

como sua originalidade a manutenção obsessiva e obcecada de uma prática e um sistema filosóficos que passavam a ser abandonados na Europa. Como os judeus ortodoxos ou certas colônias alemãs pela América Latina, que se vestem à moda do século 18 e 19 europeus, a saída de PA era uma aposta em um sistema obsoleto como se com ele a filosofia brasileira passasse a ser aquilo que ela é, quer dizer, “se formasse” e se tornasse uma ameaça à cultura e à filosofia europeias como um todo:

[...] de fato, estava se dando um caso singular de dependência cultural bem sucedida [...], pois a decantação na filial confere um direito inesperado e muito específico de opinar sobre as mazelas da matriz. Ora, custa a crer que esta inversão de perspectiva por via comparativa ainda possa ser confundida com a via de mão única do reboquismo característico do ofuscamento provinciano. A graça involuntária do trocadilho de Foucault estava na sua cegueira para o fato novo: nossa colonização estava aos poucos nos desprovincianizando, e mais, o cotejo entre metrópole e periferia, em princípio desfavorável a esta última, poderia no limite implicar uma certa [sic] desqualificação das duas. Por exemplo: graças à nossa providencial incompetência criativa em copiar, a existência paródica que vem levando o Desconstrucionismo no Brasil, depõe menos contra o apêndice local, do que contribui de forma demolidora na revelação do fundo falso do original prestigioso. Enfim, um Departamento Francês de Ultramar, visto de perto pode fazer sorrir, recuando-se alguns passos, é uma ameaça (ARANTES, 1996, p. 274).

Assim, o “desejo dos paulistas de ter uma filosofia finalmente se realizou” (ARANTES, 1996, p. 276), o bonde da filosofia, seja qual for seu destino “vai na mesma direção dos demais bondes estrangeiros de primeira linha, o circuito já é o mesmo”. Não à toa Foucault preferiria ir para o Rio de Janeiro nas próximas viagens, e Rancière “assustadíssimo”, se tornaria “a primeira vítima da maioria da filosofia uspiana que madrugava” (ARANTES, 1996, p. 282). Não seria essa a única vez que PA compararia o desenvolvimento da filosofia em terras paulistanas ao desenvolvimento de uma pessoa – isso quando não está usando metáforas da área de higiene e saúde (como veremos, adiante, Bento Prado Jr. usar) –, como se o ato de violência contra Rancière se equiparasse à perda da virgindade, que caracteriza a entrada na maioria. Vale também ressaltar como não apenas era obsoleta a tecnologia do bonde ali nos anos 60 a qual está apegado, como pode se falar o mesmo a respeito dos aparatos teóricos oriundos de certa sociologia e geografia na qual seu pensamento está estruturado. Recusando o culturalismo e, por consequência, a antropologia e sua provocação para todas as áreas do saber, não teve ouvidos ao “topete” dos modernistas paulistanos que passará a ser a língua dos europeus que desejavam ameaçar no momento mesmo em que a instituição filosofia se consolida entre os paulistas.

Ocorre, então, que o próprio conceito de filosofia oscila no interior desse pensamento entre duas concepções que nunca entram em conflito, embora haja certa consciência da própria contradição. Por vezes, a filosofia é concebida como um bem civilizacional, um *soft power* nacional capaz de ser exportado, produzido apenas por nações civilizadas “de primeira linha”, equiparável ao bonde ou à locomotiva (da história), que segue, provavelmente sem os freios que seriam a revolução para W. Benjamin. Um ideal de salão, de poder, portanto, a guiar o para onde se desenvolver e baseado numa concepção de desenvolvimento por demais oitocentista. Já que “no momento mesmo” em que “a engrenagem” do bonde da filosofia “se azeitava”, na Europa

se andava de avião ou já se fazia críticas ao desenvolvimentismo, e como se fosse de propósito passavam a imitar (à esquerda, "detalhe" que PA esquece de tecer comentário) os brasileiros de antigamente, os caipiras ou provincianos, vale lembrar. Aqui, uma fala de PA para Ricardo Musse, na qual tudo isso fica ainda mais explícito:

Não é que no momento mesmo em que finalmente os filósofos paulistas emparelhavam com o ideal europeu da continuidade orgânica na marcha das idéias, os ideólogos franceses se punham a imitar os brasileiros de antigamente? Se fosse o caso de extrapolar um pouco, está aí uma boa ocasião para se reconsiderar o destino e o caráter de nossas modernizações tardias. Assim – para dar um exemplo bem enfático -, nosso capitalismo periférico demorou quase cem anos para alcançar a Segunda Revolução Industrial, quando sobreveio a Terceira, sem que no entanto o capital nesse meio tempo mundializado dê a entender desta vez que as fronteiras tecnológicas serão estáveis o suficiente para esperar mais uma vez por nós. Ora, a engrenagem bem azeitada de um Departamento de Filosofia não era precisamente um dos últimos melhoramentos no concerto internacional da cultura? (ARANTES, 1996, p. 282-3)

Essa a lógica de professarem a impossibilidade de existência da filosofia propriamente dita no Brasil antes das universidades, o que quer dizer, para bom entendedor, antes do surgimento por implante “bem-sucedido” da tecnologia filosófica da qual se formavam tecnólogos:

Ocorre que a leitura filosófica dos brasileiros não podia mesmo formar tecido, não só por evidente falta de lastro social e objeto local identificável, mas porque fazia tempo, pelo menos desde a segunda metade do século passado [19], era coisa de profissional, matéria que se ensina e se aprende em colégio [...] O fato é que a cultura filosófica para funcionar tem que viver no circuito fechado de uma instituição especializada. Ora, a cadeira de Filosofia regida por um professor europeu na recém fundada Universidade de São Paulo era justamente a estufa de que tanto carecíamos. Deu-se então um disparate a que devemos nosso ganha-pão: a formação que não houve enquanto nossas cogitações filosóficas levavam vida pública porém arrevesada, subitamente engrenou graças a um transplante organizado (um detalhe decisivo). Não de um corpo doutrinário (a ser assim, continuaríamos na mesma, na eterna ciranda da doutrina-contra-doutrina das polêmicas no Brasil velho), mas de um conjunto de métodos e técnicas intelectuais cristalizado na tradicionalíssima cultura filosófica universitária francesa (ARANTES, 1996).

Outras vezes, contudo, e às vezes nas mesmas vezes, fala-se da filosofia como uma atividade que teria que lidar com as estratégias do poder de neutralizar seu potencial disruptivo ao se tornar uma profissão após 1848 e, assim, fazer parte da ordem social e da própria estrutura de poder do sistema econômico e político.

É assim que o argumento se desenvolve em duas direções. Ao mesmo tempo inserindo o fazer filosófico brasileiro, ou melhor, uspiano, na grande história “concreta” da filosofia “mundial”, ou melhor, europeia, e comparando seus estágios aos estágios anteriores desse mesmo desenvolvimento nesse mesmo centro do mundo mais desenvolvido, PA (1996, p. 31) está preocupado em datar o que chama de “eclipse da filosofia” “entre a morte de Hegel em 31 [sem colocar o século, é claro] e, justamente, o monumental contravapor de 1848”, o triunfo da burguesia sobre o povo, massacrando “o campo popular já derrotado em todos os terrenos” que levaria a um “estado de sítio moral em que se encontram desde então as classes proprietárias (e massacradoras)”. Seguindo

a análise de Lukács e a provocação anti-heideggeriana de Lebrun sobre o fim da metafísica em Kant (e, ao menos neste momento, PA parece não diferenciar metafísica de filosofia), a analogia se constrói do seguinte modo: se o romance a partir de então teve que perder sua dimensão épica, tendo de se tornar “tão exigente quanto uma construção poética sem resto [...], incorporando à pureza da forma o *bas fond* ideológico da luta de classes”, à filosofia, “reinventada não fazia muito por Kant”, por sua vez “aconteceu o pior”, quer dizer, “ela literalmente ficou sem assunto, perdeu de vez o seu objeto, a integridade do processo”. O desenvolvimento do assim chamado Ocidente faz o filho pródigo do tecnicismo filosófico paulistano confundir o desenvolvimento do capitalismo com o desenvolvimento da filosofia, como se a filosofia ao mesmo tempo só pudesse existir em civilizações mais avançadas, i.e. mais capitalistas, e tivesse que ser abandonada nessas mesmas civilizações por quem compreendesse a sua “verdade”, qual seja, a continuação da Revolução Francesa para além da burguesia. Para isso, falar de filosofia oriental ou mesmo ameríndia não seria apenas um contrasenso, mas seria sobretudo inconcebível. Além disso, aqui filosofia precisa ser confundida com o desenvolvimento moderno da metafísica de Descartes a Kant e Hegel. Que posteriormente se fale em metafísicas canibais é um outro problema relacionado a outro tipo de elogio à filosofia, aqui se trata de uma postura filosófica pródiga de elogio da filosofia por uma postura cinicamente antifilosófica. Tendo o mundo já sido interpretado e impondo-se a necessidade de modificá-lo, quem ainda se mantivesse no time dos contemplativos só poderia mesmo estar fazendo o jogo dos adversários.

Sem levar adiante uma reflexão sobre as consequências das crises do final do século 19 na Europa para a relação entre a filosofia e outras áreas do saber, e em específico para o surgimento da teoria literária ou para autores como Valéry e Bakhtin, Paulo Arantes (1996, p. 30-1) tornado PA na conversa-entrevista transcrita faz uma espécie de crítica à instituição filosofia por ter se profissionalizado sob domínio da burguesia. Que a filosofia tenha morrido nessas condições significa que ela deixou de responder às demandas sociais. Ela passa à irrelevância, à tagarelice, a uma mera aparência de distinção ligada a um fetichismo pouco ruminante como forma de ganha-pão desses profissionais em má-consciência. Este o sentido da crítica que se pretende radical e do desprezo em bloco do que na conversa-entrevista fiada chamam de “ideologia francesa” dos anos 60, do “Frère Jacques” e sua “diferença pela diferença” - esse “lixão ideológico internacional” (ARANTES, 1996, p. 199), mas também das teorizações em torno do sublime perpetradas por Lyotard e das correntes de reflexão pós-coloniais (ainda não conheciam a des-colonial, na qual poderiam encontrar alguma recepção e repercussão): não passariam de vogas entre tantas, serviriam para vender livros e justificar o honorário por demais honesto do profissional, deixariam de lado o principal, aquilo que, é claro, os envolvidos na conversa-conspiratória, esta sociedade secreta depois transcrita e publicizada, seriam os últimos e únicos guardiões. Quando formulada uma implicação autorreferente por uma das participantes, como se eles também pudessem fazer parte dessa pantomima e merecessem participar como objetos da crítica que endereçavam aos outros, a reação só pode ser, como visto, “Ina, que horror! Você simplesmente não en-ten-deu na-da!”.

Não entendeu nada talvez porque sua fala parece renunciar a dar corda à engrenagem do escape ou do elogio da filosofia. Colocando todos indistintamente no mesmo bonde ou locomotiva, puxa o freio de mão dos desejos de potência dos paulistas que passava pelo domínio do saber fazer filosófico. Não entendeu nada, então, porque a tentativa de escape era ao mesmo tempo um ir ao encontro – PA abandona o projeto de uma *Mimesis* auerbachiana da filosofia que pensasse seu desenvolvimento dialético em relação ao real para adotar uma anti-filosofia ao molde das anti-poesias, professando um escape para a prática que se tornaria seu ganha-pão e o alçaria a autor, e não mais tecnólogo da filosofia.

É a esta mesma conclusão que chega Rui Fausto em um artigo de jornal da época do lançamento do livro, que depois viraria artigo. Seu ponto de partida, contudo, é outro, embora próximo: a passagem de *Ressentimento da dialética* para *O fio da meada é* também a história do abandono de uma perspectiva adorniana – que se mantém no terreno ambíguo contra e à favor da filosofia, já que preocupado em pensar o pós-Auschwitz –, mas não marxista-lukacsiana por parte de Paulo Arantes que teria como consequência uma negatividade em nada negativa (já que não critica todas as filosofias, mas resguarda uma), uma crítica em nada crítica. Adiante, ao tratarmos rapidamente do problema da voz no livro que analisamos, chegaremos a termos semelhantes a partir de outro aparato teórico. A passagem a seguir se perde no texto de maior fôlego e a escolho pelo seu caráter sucinto:

A tendência antifilosófica, que se desenhava apenas, se radicaliza ao extremo. A filosofia seria "coisa do passado" (cf. a "falência do gênero filosofia em geral"). O tom é de novo o de "A Ideologia Alemã", de Marx, mas para pior. Como assinalei em outro lugar, se Arantes não deixa espaço para a filosofia, é porque também não deixa para a crítica do marxismo. As duas coisas vão juntas, e essa ligação se revela se refletirmos sobre o que ele escreve a respeito de Theodor Adorno, tanto no plano político (a propósito de 68) quanto no plano teórico.

Nesse último registro, Arantes se pergunta: "Por que diabos um tipo como Adorno continuou a falar em filosofia?". Na realidade, se Adorno se indispôs com um certo "fascismo vermelho", que teve curso no interior do movimento de 68, é porque sabia que também a partir do anticapitalismo podem surgir formas brutais de exploração e dominação. Mas, para levar esses fenômenos a sério, é preciso tomar alguma distância em relação ao marxismo e pensar de maneira crítica a história da esquerda neste século, o que, apesar de algumas referências ao stalinismo, Arantes não faz (o livro é "fixado" na derrota de... 1848). Inversamente, se Adorno "continua a falar em filosofia", é porque sabe que, para pensar Auschwitz, e mais ainda o Gulag, isto é, as sociedades burocráticas, o marxismo não basta. E o recurso à "história" (não estou citando) não nos tira da dificuldade, como Arantes parece pressupor sem inteiramente pressupor (esta ambiguidade está por trás da sua análise da intelectualidade) (FAUSTO, 1997a)³.

³ Ou ver ainda a lúcida e esclarecedora nota 2 em que Rui Fausto (1997b, 206-7) argumenta que o adeus à filosofia se estendendo também à dialética negativa de Adorno significa aqui um "adeus à análise crítica do marxismo": Aqui se toca no segredo dos textos anti-filosóficos de Arantes. Arantes não pensa o marxismo: pensa *no interior* do marxismo, o que é outra coisa. [...] Mas *pensar para além do marxismo* – eis o que realmente está em jogo – não entra no seu projeto nem no seu universo. Observemos que uma perspectiva mais heterodoxa não excluiria – pelo contrário reforçaria – a projetada crítica do pensamento francês-alemão-americano, trabalho importante que uma visão muito ortodoxa pode em parte comprometer". Resumido assim, em uma nota de rodapé que cita uma nota de rodapé (como se pudesse ser um acontecimento desse texto), toda uma parte essencial do percurso argumentativo da tese que temos tentado defender no horizonte da qual este artigo se insere.

Repisemos, partindo de onde paramos: o projeto de uma *Mimesis* filosófica. Não seria exagerada a afirmação de que o projeto de realizar, com suas variações de contexto e alguns reformismos, ou de se igualar a *Mimesis* de Auerbach no Brasil paira como uma sombra sobre as tentativas de desenvolvimento das mais autorais teorias desenvolvidas por certo núcleo duro uspiano. A afirmação não é novidade, nem motivo de muita contenta, já Leopoldo Waizbord, no visceral *A passagem do três ao um* (2007), aponta e analisa como isso se dá em Antônio Cândido – que, caso pudesse ser quem quisesse, queria ser Auerbach para ter carro conversível e paquerar⁴ – e Roberto Schwarz. Se Waizbord é bem competente em traçar as origens teóricas dos críticos literários que procuravam pensar o Brasil a partir da tríade literatura, realidade e sociologia, em nenhum momento de seu texto de fôlego há espaço para questionamentos (por demais metafísicos?) da noção de real ou de realismo herdada de Auerbach e, sobretudo, de Lukács, leitor de Hegel e Marx.

É dessa falta de questionamento que surgiram recentemente questões como o "sequestro do gótico no Brasil" (FRANÇA, 2017), apenas para citar exemplo de tradições literárias (e críticas também, por que não?) que teriam sido escanteadas pelo núcleo duro daqueles que se colocavam a si mesmos a tarefa de pensar o Brasil. Tão árdua que também esqueceram, em geral, de se perguntar qual o sentido de tal nacionalismo para um pensamento que se pretendesse crítico – e a espacialização do tempo, ou a temporalização da espacialização, ou, ainda mais, a espacialização do espaço, quando reduzido à formação do Brasil, especificamente do Brasil, se assemelha, mais do que gostariam seus autores, ao misticismo que acusam provir da floresta negra (com razão, embora por vias tortas). Ou seja, o espaço abstraído ao gosto hegeliano e pensado em termos nacionais, aproxima-se por demais de uma retomada da metafísica da pior maneira, pelas portas do fundo, o que é o mesmo que dizer que de maneira impensada. Daí que não seria "regressiva" (para falar com tais jargões) a bandeira da reflexão metafísica, já que tal dimensão permanece em geral de modo acrítico determinando a crítica que se põe a fazer e publicar com seus nomes como Autores não de Quixote, como Pierre Menard, mas de *Mimesis* – já Rui Fausto apontava para isso ao ficar do lado de Adorno, como vimos.

Mas aqui já vamos nos adiantando ou mesmo nos perdendo e será preciso acalmar o passo: não apenas permanece inquestionada a noção de nação, como também as de real e realidade. Uma boa pergunta seria como pensar a partir da noção de real lacaniana a *formação* brasileira – se quisermos, podemos ficar apenas com a *formação* da literatura brasileira a título de argumento. Mesmo na superfície do que quer que se entenda por "real lacaniano" – o real que não se deixa entrever senão por acontecimento traumático – , um projeto crítico que visa pensar sobre a formação brasileira em sentido forte teria que ser modificado em suas estruturas mais íntimas, a começar, talvez, pelo mantra basilar trotskista do mesmo processo de modernidade que ocorre de maneira desigual em diferentes partes do mundo (o centro e a periferia). Não que se tenha qualquer predileção especial pela teoria lacaniana de modo geral: o que se queria demonstrar é a fragilidade metafísica – para não dizer teórica – do pensamento da formação. Se pensarmos na

⁴ Waizburg faz pouco caso dessa revelação desastrosa de Antônio Cândido, sugerindo que a maior revelação seria a de querer ser Auerbach, e que Cândido lança mão dessa "tirada" apenas como modo de esconder seu íntimo. Já eu prefiro pensar que a derrapada é dupla e a ementa é ainda pior que o soneto. A falta de atenção à ementa seria imperdoável, não dissesse pelo que cala – e consente.

filosofia como uma máquina (nenhuma novidade), o entendimento de real aqui está por demais preso ao horizonte de expectativas de filosofias do século 19 na Europa.

Seria possível ainda falar como a ideia de "acabamento" (finalizou ou não a formação do Brasil? É uma questão que já até mesmo foi respondida, sem sequer haver qualquer questionamento sobre ela enquanto tal. Seria mais uma das determinações metafísicas dessa teoria, mas o que interessa aqui é antes propor um motivo pelo qual o projeto de transpassar a *Mimesis* para o Brasil pode até funcionar em alguma medida – o *Formação e o Mestre na periferia do capitalismo* estão aí para provar –, mas uma transposição nos mesmos termos para o terreno da filosofia, mesmo que como "só raciocinando para efeito programático-demonstrativo" (ARANTES, 1996, p. 100), como a que queria PA (que se mantém para todos os efeitos em geral acrítico dos ídolos de seus ídolos, será que a ele também interessaria um carro conversível?), teria que se manter inacabada.

"Ora, ora ora": para "exibir o nexo interno à armação filosófica dos conceitos e processo social" – o "pecado sem remissão segundo o evangelho da casa", quer dizer "[re]juntar] filosofia e sociedade" – em "livre trânsito" com "o que Auerbach entendia por representação literária da realidade", PA diz ter se enroscado com as questões "o que poderia ser 'realismo sério' em filosofia? O que poderia ser enfim o equivalente filosófico da idéia de 'imitação' literária da realidade, descartada [...] a noção corriqueira de realismo filosófico?" (ARANTES, 1996, p. 101-2). Questões, pode-se ver, de perspectiva: o que seria da perspectiva da filosofia a *Mimesis*, o realismo, a adjetivado como "sério" (o "autêntico" do "materialista vulgar assumido"?)?

O último dos Menards e "[suas] veleidades em torno de uma *Mimesis* filosófica", o "apêndice muito lateral" do "capítulo Auerbach/Antônio Cândido" (ARANTES, 1996, p.115), não veria, é claro, segundo essa perspectiva. Também desconsideraria Bakhtin e sua outra história Ocidental da relação entre filosofia e literatura a partir de suas considerações da sátira menipeia – uma história, se quisermos do gênero na periferia eslávica-oriental da formação do Ocidente. Para "nosso herói", Filosofia e Literatura, com F e L maiúsculos, na transcrição, só teriam passado a se imiscuir (ou "se [cruzar] com algum conhecimento de causa", e se "algum conhecimento de causa" não for ou purismo ou autenticidade...) após a filosofia ter passado de "ingênua" para "sentimental", a partir de Kant, e a consciência histórica da literatura ter se cristalizado de Mallarmé para frente.

Agora é só ligar os pontos, o que, na conversa, faz a voz transcrita de MEC, seguindo sua vocação de encenação de aluna modelo que de fato é:

MEC: Ora, ora, ora. Deixe que eu anticipo seu próximo passo, livrando-o do constrangimento de se repetir. A seguir viria, segundo as minhas anotações: fica cancelada no berço qualquer *Mimesis* filosófica, pela simples razão de que o arco Platão/Heidegger é uma construção ideológica, aliás habilmente alimentada não só pela paranóia do alemão aí (gente: só pode ser coisa de paranóico um negócio chamado "Platão e Eu sobre a Verdade", né?), mas também pela atual voga desconstrucionista, com todo mundo formando lisonjeiramente na linha de frente do combate ao Cânon. No caso dos filósofos, aliás incorporados pelos profissionais dos estudos literários (estou pensando, é claro, nos americanos e sua imensa colônia multinacional), combate à herança logocêntrica, da onipresente Metafísica do Ocidente, como prega o *Frère Jacques*. Nesse entrevero, o pobre Auerbach deve sair com fama de onto-teólogo-da-Presença-da-Origem, etc. Porque, como eles ensinam, realismo sério é coisa de cristão, macho, branco, ocidental, etc (ARANTES, 1996, p. 104-5).

A entrevista-conversa fiada poderia ser, por sua vez, a versão "franco-uspiana" (e etflica) do episódio fáustico da tradução da Bíblia: pois não é que tudo na *Mimesis* filosófica soa *heideggeriano* demais? – E, como que aterrorizados com a sagacidade do diabo, passam a chamá-lo de "paranoico". Como o cão que late enquanto Fausto procura silêncio para a tradução do Logos bíblico "para além de toda diferencialidade" (KITTLER, 2003, p. 19, tradução do autor), Heidegger e *Frère Jacques* assomam à cena da tragédia não dos eruditos paulistas "vencidos" por eles, mas dos tecnólogos que procuravam escapar e conspirar contra a própria sina não abandonando a hermenêutica, mas radicalizando-a de modo fetichista. Quem é o cão e quem são os espíritos que habitam o quarto de estudos-bar do Autor em solilóquio ecoante?⁵.

A pergunta pode ser que ecoe ao leitor, enquanto aquela voz feminina continua, reforçando o bloqueio de via, a sublimação, que poderia levar o monólogo conversado a uma outra direção:

[MEC:] Além do mais, a classe aqui presente, não sendo propriamente tapada (nunca se sabe...), manda avisar que entendeu muito bem que você *não* quis dizer pra gente prestar atenção no fato de que filosofia se diz em muitos sentidos: uma coisa é um filósofo, grego; outra, um teólogo medieval; outra, um *philosophie* iluminista; outra, um idealista alemão ou a sua anêmica descendência profissional no fim do século passado; outra, enfim, alguém da espécie brasileira, tipo franco-uspiano, etc. (ARANTES, 1996, p. 104-5).

Uma das contradições performativas, em suma, que assolam a peça. De uma conversa-entrevista transcrita que se mostra aula de uma só voz em quatro bocas a uma afirmação de autocrítica à lukácsiana, mas que silencia sobre aqueles pontos mais desconcertantes dessa estranha fuga da filosofia composta em uníssono, passando por uma "alergia sincera" (ARANTES, 1996, p. 87) à ideologia francesa transformada em argumento. Por aqui já se vai alguns passos à frente do que se queria demonstrar, mas aproveitemos a deixa. Para dizer com todas as letras: encontra-se um paralelismo evidente entre o *heideggerianismo* e o "combate ao Cânon", por um lado, e o *Fio da meada*, por outro, no sentido de um interdito desejado, uma negação daquilo que se faz: "PA: [...] meu dever socrático: esconder o leite sempre" (ARANTES, 1996, p. 65).

Mas PA não se faz de rogado e, embora sua aluna tenha procurado lhe poupar o esforço, após se dizer provocado pela própria 15 páginas adiante, se põe ele mesmo a apresentar as ligações entre seu projeto de *Mimesis* e Heidegger, percebendo como aquele projeto em tal momento histórico de profissionalização da filosofia só poderia ser tão alienado quanto o "*revival*" impossível, fetichista e estilizado da filosofia operado por este último:

⁵ "*O fio da meada* se apresenta como uma conversa que reúne o autor e três interlocutoras, e que segue o curso do itinerário intelectual de Arantes; mas até onde as interlocutoras falam em seu nome próprio ou funcionam simplesmente como 'heterônimos' do autor não fica bem claro. [...] Se o hábito de dar entrevistas que são na realidade auto-entrevistas se tornou corrente, confesso que o procedimento de *Fio da Meada* me incomoda, porque é de outra ordem. Nas pseudo entrevistas, o interlocutor é uma figura anônima que representa o jornal; e quando não é anônima, é a de um jornalista que, perguntando sobre aquilo que o entrevistado X quer falar, faz pouco mais do que facilitar o andamento do texto. No *Fio da Meada*, as interlocutoras têm nome, obra, e fazem longas intervenções de importância substancial, que vão no sentido dos seus trabalhos. Mas ao mesmo tempo há indicações de que quem fala é sempre o autor [...]. O autor se permite mesmo certos efeitos dramáticos, de gosto duvidoso. Assim, ele desaparece nas últimas páginas, as interlocutoras – abandonadas a elas mesmas – se perguntando onde ele está" (FAUSTO, 1997b, p. 204). Comentário de Rui Fausto no ponto, com exceção de que, preocupado em analisar a teoria do texto, não aprofunda as consequências da forma, limitando-se a uma questão de gosto. Aproveito para dizer que sua consideração sobre "sua" predileção sobre filosofia ou anti-filosofia é o ponto baixo de um texto que, no geral, como se disse, vai ao ponto. Ali, bem como na sua consideração também em tom personalista, do grupo Clima, muito mais fica dito do que o próprio Autor considerou.

P.A.: [...] Posso tentar dizer de outro modo a mesma coisa: embora rigorosamente contemporâneas, a "representação séria da realidade cotidiana na filosofia", o que em última instância não deixa de ser o caso de uma hermenêutica da existência como a do Heidegger dos anos 20, por assim dizer, dado o desnível histórico assinalado, reduplica a alienação que sai engrandecida com a chancela da experiência-limite incontornável (ARANTES, 1996, p. 120-1).

É que para PA, autor de uma tentativa de uma *Mimesis* filosófica "séria" e não fetichizada, esta só poderia ter um capítulo, uma vez que, já vimos, a tentativa da "finada filosofia" de ser "guardiã da integridade do processo" teria nascido "com Hegel e [morrido] em 48" (ARANTES, 1996, p. 117).

Estamos em meio a um acontecimento da voz que se coloca ao mesmo tempo dentro e fora da lei, dentro e fora da profissão filosófica e daquilo que define o que a filosofia é ou pode ser. O lugar paradoxal da voz que se propaga pelas bocas de um sistema universitário como afirmava Nietzsche – uma boca, muitos ouvidos, metade de mãos anotando a penas (e uma transcrição). O excesso e a exceção estão aqui, assim como fica confundida, por negação do que é igual, aquela "banalidade paradoxal do cruzamento entre público e o privado" (ZULAR, 2019, p. 375). "Temos ao mesmo tempo a afirmação da lei e seu escamoteamento pela voz e a afirmação da voz e sua negação da lei", escreve Zular (1996, p. 374-5) sobre o discurso de Bolsonaro na Av. Paulista de 2018, o que não poderia ser mais preciso para dar conta do que está em jogo aqui – se o que foi dito até agora não for suficiente, frases como a seguir abundam o texto: “[PA:] Não custa repetir, pois pode acontecer desta conversa chegar aos ouvidos dos menores de trinta anos” (ARANTES, 1996, p. 93).

Se tudo não lembrasse, assim, um jogo de cena, a entrevista pareceria se tornar aula expositiva à moda francesa que repete (repetindo-se), com outras palavras, o que escrevera em seu texto que estava sendo publicado, *Departamento francês de ultramar*. Enquanto PA fala pelos cotovelos, as alunas-entrevistadoras ouvem e anotam segundo uma pedagogia conteudística os monólogos do professor interrompidos apenas para que elas se gabem (em tom de joça que blefa o apreço em se fingir ser quem se é) das boas alunas que são:

MEC: Até aqui está certa a lição de casa, professor?

PA: Parece...

CR: Mas, afinal, o que foi que nós entendemos, mesmo?

MEC: Bom, aí a gente pode negociar. Basicamente, só para repisar o ponto da prova: [...].

ICC: Nossa! Ela fez direitinho a lição de casa! (ARANTES, 1996, p. 105)

O tom cômico-irônico parece procurar encenar um extremo domínio técnico e do conteúdo do que se fala, mas mal esconde nem os pressupostos sociais no qual isso pode se dar – o “nós”, transcrito por uma delas posteriormente em itálico –, nem os aspectos acentuadamente sádicos da paródia da sala de aula e da sala de defesa que dão à entrevista, o que naturalmente revela por repetição realística a violência do real e o real violento. Mas o trauma aí de fundo não é neutralizado ou ressignificado, como o laciano Hal Foster (2014) sugere que é o caso em Andy Wahrol. Ao contrário, é aprofundado,

desejado, perpetrado e repetido, quase como se fosse impossível haver outro modo de comportamento e de relações sociais entre pares universitários. Do trote às defesas, passando por qualificações, seminários e situações constrangedoras – sem falar de assédios e racismo –, a universidade parece introjetar e repetir rituais violentos, traumas que, de geração a geração, vão sendo passados como se fossem parte essencial desse universo, como se fossem necessários e benéficos ao processo de amadurecimento da pesquisa e de formação. E, aqui, esses personagens não apenas fazem pouco caso, como têm prazer nessa encenação da violência que de fato se exerce.

É o tom irônico que faz com que as vozes femininas finjam ver o que não veem – PA, o guru que foram procurar: "saímos à procura do último dos marxistas – pelo menos consta que assim seja – e encontramos um senhor conformado com a divisão social do trabalho intelectual" (ARANTES, id., p.61) afirma lá pelas tantas ICC, como que reencenando cinicamente (mais uma vez, sem perceber, com o mesmo fetiche que acusam Heidegger de ter com a filosofia) o fragmento de Heráclito em que este é encontrado abrigado no forno de um padeiro, e diz: "também aqui, junto ao forno, os deuses estão presentes".

"Também aqui, junto aos técnicos da filosofia, há Revolução", parece querer ser o sentido geral da tentativa de escape de PA de sua má-consciência enquanto funcionário do Estado que nunca deixou de ser. Há, de fato, alguma ironia, i.e. distância (ou tentativa de se distanciar) da atividade da filosofia transformada em profissão (uma crítica-elogio da filosofia profissionalizada, como procuramos mostrar, um elogio velado na forma de uma crítica, bem ao gosto dos dialéticos): esse capítulo não de *Politik* ou *Wissenschaft*, mas de *Philosophie als Beruf*, no entanto, se mantém conservando algo que Weber não fazia: a instituição, como aquilo que media a sua própria relação com o poder. Sem ela, a "autocrítica", que se insere no quadro que analisa como objeto, só pode ser cínica, como aponta Rui Fausto ao perceber que falta atenção às estruturas:

Um advogado do diabo poderia dizer ainda outras coisas: por exemplo, que a análise sociológica da cultura é atenta às classes mas não propriamente às estruturas (mesmo se as primeiras pressupõem as últimas). Isto é, é atenta à consciência que os agentes têm (ou não têm) da sua situação e dos seus interesses, mais do que à emergência de objetos sociais que induzam o desenvolvimento de tal ou qual forma de pensamento (FAUSTO, 1997b, p. 203).

É assim que pode afirmar, comentando artigo de Bento Prado Jr. sobre a "profissão filósofo", um "efeito cômico da fala de Derrida sobre as relações perigosas entre pensamento e instituição", já que "em nosso meio devíamos tudo ao artifício do transplante que produzira a instituição esperando que o tempo se encarregasse de fornecer-lhe o recheio". Mas ambos concordam, PA e Bento Prado Jr. que foi preciso "cauterizar feridas do pensamento que prometiam virulência maior" (PRADO JR., 1980, p. 24), ou seja, que já havia "recheio" filosófico anterior ou às margens. Em outras palavras: PA quer restaurar alguma virulência à filosofia assim institucionalizada, mas sem questionar mesmo o processo de institucionalização – pelo contrário, elogiando-o (LUCAS, PHILIPSON, 2019, p. 174-5). Mas não servia, contudo, para uma *Mimesis* filosófica, já que o real que procurava – o processo histórico, a Revolução ou o trauma –, talvez pudesse ser encontrada naquele abalo sísmico ou freio de mão do bonde, sem o

qual instalaram o bonde da filosofia nas terras tupiniquins. Nesse sentido, "o fenômeno Paulo Arantes" não estaria mais para terremoto do que para emplastro, como escrevia Rui Fausto (1997b), mas ficaria entre os dois: não seria, digamos assim, um espécime, bem típica das florestas de pedras subtropicais sul-americanas, de um emplastro sísmico?

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo E. *O fio da meada*. Uma conversa e quatro entrevistas sobre Filosofia e vida nacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FAUSTO, Ruy. A política do fio da meada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 de julho de 1997a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010625.htm>. Acesso em janeiro de 2020.
- FAUSTO, Ruy. Entre Adorno e Lukács: dois livros de Paulo Arantes. *Lua Nova*, São Paulo, n. 42, p. 201-213, 1997b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451997000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em janeiro de 2020.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, J, COLUCCI, L. (Org.). *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017.
- KITTLER, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink Verlag, 2003.
- LUCAS, Fábio Roberto; PHILIPSON, Gabriel S. A crise do ensino filosófico de J. Derrida. *Ipseitas*, v. 5, n. 2, dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/309>. Acesso em janeiro de 2020.
- PHILIPSON, Gabriel. Cidades brasileiras (selecionadas). *Magma*. São Paulo, 13, 277-292, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/125388>. Acesso em janeiro de 2020.
- PRADO JR., Bento. Profissão: Filósofo. *Cadernos PUC - EDUC/Cortez Editora*, nº1, março de 1980, págs. 15 a 44.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZULAR, Roberto. O núcleo pivotante da voz. *Cadernos de tradução*. Florianópolis, v. 39, p.372-402, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp372/42154>. Acesso em janeiro de 2020.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020167-190>

TERMODINÂMICAS DO ATO POÉTICO: MODULAÇÕES DO (FIM DO) POEMA NA DÉCADA PERDIDA THERMODYNAMICS OF THE POETIC ACT: MODULATIONS OF THE (END OF) POEM IN THE LOST DECADE

Fábio Roberto Lucas¹

Resumo: Observando as transformações do campo literário ocorridas durante os anos 1980, o artigo procura algumas das inflexões iniciais do debate contemporâneo sobre a situação do verso e sua relação com a prosa, em um momento de crise na delimitação dos gêneros poéticos e de perda do lastro discursivo (Provase). Para tanto, analisam-se duas poéticas, de Paulo Leminski e de Sebastião Uchoa Leite, desdobradas durante a chamada década perdida e que trazem diferentes consequências para três questões interligadas: a) o estatuto da equivocidade e da modulação poética diante da fluidez das sociedades de controle (Deleuze) e da historicidade presentista (Hartog); b) a soberania artística e sua atuação específica na esfera pública hipersemiotizada da redemocratização; c) os passos iniciais de aproximação entre dilemas da poesia e da ecologia, legíveis na termodinâmica da enunciação literária, ou seja, em suas diferentes práticas de equivocação e modulação de corpos, materiais e linguagens.

Palavras-chave: Poesia contemporânea brasileira. Anos 1980. Modulação. Termodinâmica

Abstract: Observing the transformations of the literary field occurred during the 1980s, the article searches for some of the initial inflections in the contemporary debate on the verse's situation and its relationship with prose, at a time of lost discursive ballast (Provase) and of crisis in the poetic genres delimitations. To this end, two poetics are analyzed, that of Paulo Leminski's and that of Sebastião Uchoa Leite, both of which were unfolded during the so-called lost decade and having with different consequences to three interconnected questions: a) the status of equivocity and of the poetic modulation with regard to the societies of control's fluidity (Deleuze) and to the presentist historicity (Hartog); b) the artistic sovereignty and its specific performance in the hypersemiotized public sphere of the Brazilian redemocratization; c) the initial steps of the approximation between poetry and ecology dilemmas, as it is legible in the thermodynamics of literary enunciation, that is, in their different practices of equivocation and modulation of bodies, materials and languages.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. 1980s. Modulation. Thermodynamics

Recebido em 11/05/2020. Aprovado em 24/05/2020

INTRODUÇÃO: A DÉCADA PERDIDA E O POEMA

Quando voltamos os olhos para os anos 1980 – a famosa “década perdida” em razão das crises econômicas em série e da convivência rotineira com altos índices de inflação – encontramos um redemoinho complexo, que em um braço espiral recolhe os dilemas sociais, políticos, econômicos e artísticos das décadas anteriores para trazê-los ao centro,

¹ Realiza Pós-doutorado em Estudos Literários (UFPR). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). E-mail: fabio.lucas@usp.br

processá-los e dispersá-los numa nova configuração, por outro braço espiral. No plano político, o pacto militarismo-industrialização – que sustentara a ditadura civil-militar nos anos de chumbo – mostrava-se plenamente arruinado pelas crises financeiras contínuas que se seguiram após a quebra do tratado de Bretton-Woods, no início da década de 1970. O efeito dessa situação crítica era ambíguo, pois ela abreviava o fim do regime militar, mas também deixava como herança para a democracia nascente uma mescla violenta de autoritarismo político, instabilidade econômica e alta dívida pública (ARAUJO, 2013)².

O fim do lastro financeiro – decorrente da quebra, por parte dos Estados Unidos, do citado tratado de Bretton-Woods, que até então lastreava com reservas de ouro a circulação do dólar, papel-moeda da economia internacional – adquiria, no plano cultural acelerado e hipersemiotizado, um correlato na ruína do *lastro discursivo*. Afinal, como notou Lucius Provasse, desde os anos 1970, uma nova experiência do tempo passa a ganhar corpo, chamada por François Hartog de *presentismo*, que, em resumo, poderíamos descrever como o ponto a partir do qual a aceleração vertiginosa da modernidade passa a obscurecer o futuro, dissolver os pactos que nele se sustentavam, separando-nos de uma frequência comum do tempo e nos detendo num presente cada vez mais atomizado. Corolário dessa atomização do presente seria, segundo Provasse, a corrosão do que ele chama de *lastro discursivo*, a partilha de referenciais comuns que estabilizassem a circulação de discursos (2016, p. 9-15 e 43-60). Nesse ponto, se a violência da ditadura civil-militar poderia ser concebida como uma tentativa de sustentar *a forceps* as ruínas do lastro da modernização, o estouro da inflação econômica nos anos 1980 poderia talvez ser visto como uma espécie de descompressão abrupta dessa dinâmica de esvaziamento do lastro e de redução do horizonte temporal ao presente.

Como diz Paulo Leminski em um de seus ensaios *Anseios Críticos* (1986, p. 137-141), o Brasil da década de 1980 será um país acossado entre duas ditaduras, entre a explícita repressão militar, que saía de cena deixando pesados rastros mal resolvidos, e as coerções ubíquas e intangíveis da ditadura da inflação, que acelerava o estreitamento do horizonte temporal e espremia a criação poética acentuando a sensação de um presentismo cada vez mais cerrado. Nesse contexto denso de complicações – esfera pública hipersemiotizada e desprovida de lastro discursivo, e economia pressionada pelo sufoco inflacionário – o próprio tecido do debate cultural e político se transformava. Por um lado, a distensão do autoritarismo dava emergência a tensões e desacordos entre diferentes expectativas, avaliações e frustrações em torno da redemocratização, despertando ressentimentos acumulados durante o período em que muitas dessas diferenças foram mascaradas pela união na oposição à ditadura (SANTIAGO, 2004, p. 137; GASPARI, 2000, p. 12-37). Por outro lado, a descompressão de tensões e diferenças tinha lugar em uma sociedade civil transfigurada por avanços tecnológicos dos meios comunicativos – o que, como notou Silviano Santiago, começou a permitir uma ligação direta entre as demandas dos grupos marginalizados de processos históricos de formação nacional e os discursos cosmopolitas da globalização e direitos humanos, não mais necessariamente mediados por instituições políticas estatais tradicionais. Se antes o imaginário do estado-nação pressionava com demandas supostamente cosmopolitas a

² Para uma discussão mais detalhada sobre essa passagem entre os anos 1970 e 1980, cf. GOLDFEDER, LUCAS, PROVASE e ZULAR, 2018, p. 320-330; cf. também LUCAS e ZULAR, 2016, p. 41-48.

modernização das diferentes formas de vida ou grupos populacionais (que se adequavam ou eram banidos), agora o multiculturalismo começava a se fixar como exigência cosmopolita internacional, a ser brandida por grupos periféricos locais contra o particularismo e as exclusões do estado-nação. No campo cultural, a crise das vanguardas e o presentismo cediam à pluralidade não polarizada de poéticas possíveis o estatuto de narrativa hegemônica, mas não sem deslocar a disputa em torno da noção de soberania poética para além da forma-estado do pensamento e da política (cf. SISCAR, 2010, p. 169-181; SANTIAGO, 2004, p. 45-63).

Por certo, como observou Wai Chee Dimock a respeito da literatura norte-americana do mesmo período, isso não significava que o elo entre literatura e nação se veria a partir dali desprovido de toda pertinência, mas sim que o processo de modernização pautado em torno da figura do estado nacional perdia o estatuto de quadro global de interpretação da experiência literária para então se tornar uma moldura entre outras, em um ambiente coabitado por diferentes tipos de elo comunitário³. Como veremos mais detalhadamente nas seções finais do artigo, nesse ambiente, a intervenção poética lidará não tanto com o desafio de sintetizar transformações estruturais necessárias para que *o sistema de relações* supostamente englobante (“processo histórico de modernização”, “formação nacional”, etc.) integre resíduos irreduzíveis (“o não-idêntico no fenômeno”) ao seu estado atual, mas sim com a tarefa de *modular* e pôr em variação *as relações entre diferentes sistemas e comunidades parciais* em coabitação. Para Dimock, isso permitiria dialogar com formas de vida, historicidades e escalas espaço-temporais de significação talvez mais capazes de responder aos dilemas da ecologia e do antropoceno – que começam timidamente a surgir nesse período e ganham cada vez mais importância nas décadas seguintes (cf. infra) – ali onde as medidas e grandezas de percepção e apropriação de terra e de história pelo estado moderno e pelo capitalismo global simplesmente fracassam (DIMOCK, 2007).

Por outro lado, não seria menos verdade que, parcialmente condicionada ou possibilitada pelo ímpeto multiculturalista dos organismos internacionais sob o pacto da globalização neoliberal, essa explosão comunitarista dos anos 1980 não poderia estar desacompanhada de formas específicas de institucionalização e controle, cujo sinal mais emblemático seria talvez a mudança do próprio conceito de cultura por parte da UNESCO, conceito antes orientado em torno das instituições do estado-nação (arte acadêmica ou de vanguarda) e que então passa a abranger formas culturais populares e tradicionais. Se tal gesto intentava salvaguardar as diferenças em uma economia global cada vez mais homogênea (ABREU, 2015), por outro lado, seus instrumentos de proteção – patrimonialização, museificação – terminariam, com o tempo, por reintegrá-las cada vez mais à ordem discursiva e à lógica econômica hegemônicas do turismo e do espetáculo, hoje componentes de importância já considerável para o PIB de países desenvolvidos e tidos como meios indispensáveis para o crescimento econômico das nações tidas como “em desenvolvimento”.

³ Com essas mudanças, a noção de *comunidade*, abandonada e estigmatizada desde a *Gemeinschaft* nazista, volta ao debate de filosofia política nos anos 1980, seja com o comunitarismo de Charles Taylor na filosofia anglo-saxã ou nas inquietações da filosofia continental (Nancy, Blanchot, Agamben) a respeito do tema.

Em outras palavras, os anos 1980 constituem um ponto de inflexão importante para aquilo que Michel Deguy chamará, nas décadas seguintes, de “o cultural” – fenômeno social total que absorve essa virada antropológica da cultura – que, com efeito, pode englobar virtualmente todo e qualquer aspecto da existência – e a inclui em um estado de coisas no qual as próprias diferenças culturais se tornam valor dentro do regime de troca; tendem a se tornar representação e espetáculo; e são obtidas como informação-capital por meio de uma exploração extrativista do “passado”, numa operação que resgata *dados* sobre *dado* acontecimento em *dado* lugar em *dado* momento (DEGUY, 2000, p. 140-145).

Notar essas inflexões nos modos de instituição e patrimonialização cultural nos anos 1980 constitui um dos eixos de uma hipótese que orienta a leitura que fazemos desse período: é como se a perda do lastro discursivo, *acontecimento* que atravessara a criação poética na década de 1970 (PROVASE, 2016), agora se tornasse *uma estrutura incipiente em vias de consolidação*: essa transformação seria visível nas experiências de institucionalização dessa época, tal como no surgimento das várias instâncias de gestão do “cultural”; ou na informatização da economia global na esteira do estabelecimento das sociedades de controle (DELEUZE, 1992); ou ainda, no caso da política e da economia brasileiras, na própria Constituição de 1988, que, como veremos, sutura as exigências contraditórias da redemocratização, buscando integrar a vida política nacional (até então orientada, como vimos, pelo pacto nacional-desenvolvimentista, com seu arco histórico desde as primeiras décadas do século XX) ao *Zeitgeist* liberal do período (cf. NOBRE, 2013), um processo completado apenas com o Plano Real, em 1994 – marco da estabilização da moeda brasileira dentro do regime financeiro sem lastro da economia global e do consenso liberalizante ainda mais forte após a queda do muro de Berlim (GOULART, 2013). Por sua vez, o campo literário também se verá lançado à tarefa de instituir um lugar de enunciação, confrontando-se com o legado e os impasses dos debates artísticos anteriores bem com as exigências e possibilidades inexploradas de um novo ambiente transformado e transformador (SISCAR, 2010, p. 153-162).

EM VERSO, EM PROSA, SEM LASTRO

Em contato com essas transformações, a escrita poética de Paulo Leminski e Sebastião Uchoa Leite apresentarão guinadas específicas em seus trajetos poéticos respectivos: o primeiro, sem perder o zelo herdado da poesia concreta com a disposição no espaço branco da página, escreverá versos prenhos de rimas, assonâncias, aliterações, que serão célebres pelo apurado cultivo do *métier*, mesmo quando cheios de humor ou radicados no cotidiano (DICK & CALIXTO, 2004, p. 57-58; 141-170); Uchoa Leite, por sua vez, adentrará a década perdida prolongando o mencionado ímpeto antilírico herdado de Corbière que, articulado à contínua influência cabralina, produzirá seus versos atonais, sempre econômicos no que concerne os artifícios sonoros e metafóricos, versos muitas vezes resumidos ao simples *enjambement*, que corta e sobrepõe metonimicamente o fluxo semântico e incorpóreo das imagens, ali explorado como uma serpente *antiphysis* insinuada e ubíqua (1988, p. 101)⁴.

⁴ Cf. também LEMINSKI, 2013, p. 80, 181, 189 e UCHOA LEITE, 1988, p. 112, 113, 118, 119 para alguns poemas que encenam essas tensões poéticas ora de modo mais explícito, ora com mais humor ou ironia.

Para compreender as consequências implicadas nessas duas estratégias poéticas e poder apreciar suas afinidades e diferenças, parece-nos indispensável ter em mente como essa distensão cultural que marcou a década de 1980 – e questionou, dentre outros aspectos, o elo entre literatura, nação e modernização, abrindo-se à pluralidade de poéticas possíveis – problematiza as próprias bases daquela *estranha instituição* que adquiriu seus contornos ainda mais ou menos atuais no final do século XVIII (DERRIDA, 2004). Um elemento que nos parece fundamental dessa problematização concerne o modo de acoplagem entre ser e linguagem acionado pela experiência literária. Afinal, a literatura tem sido tanto uma peça-chave quanto um ponto crítico – com tudo que há de cumplicidade e oposição entre esses dois papéis – do intento moderno de absorver, introjetar o real nas malhas de uma discursividade expansionista, prosa da história unívoca e globalizante agigantando-se até coincidir com os limites e o fim de um único e mesmo mundo, homogeneizando-se.

Para enfrentar essa subsunção da experiência literária em verso e prosa às pressuposições formais de uma *revelação* legível apenas no espaço homogêneo de uma clareza discursiva unívoca, diferentes modos de articular a linguagem comum, cotidiana, e a enunciação literária foram propostos. Nesse sentido, ganha destaque, a partir da década de 1980, o debate que trata do fim do poema e sua relação com a prosa, uma conversa iniciada por Giorgio Agamben (1985, 1996) e com muitas veredas abertas na décadas seguintes, seja por Michel Deguy e Jean-Marie Gleize, na França, ou por Marcos Siscar e Masé Lemos, no Brasil, dentre outros (GLEIZE, 2007; DEGUY, 2007; SISCAR, 2016; LEMOS, 2014).

Com o tempo, esse debate adquiriu uma complexidade de nuances, meandros e contextos que dificilmente permitiria resumi-lo. Seria possível, contudo, afirmar que dois vetores nele se destacam: o primeiro, tendo por guias Valéry e Mallarmé, propõe re-poetizar o *lógos*, ou seja, pensar a experiência da revelação ou desvelamento do ser não mais num discurso unidimensional e prosaico, mas num espaço discursivo hesitante entre poema-e-prosa. Se não há enunciado que não esteja atravessado pelo tom, ritmo, dicção de sua enunciação, então, o que se revelaria para além do ato literário, e que o evocaria, não é a sedimentação unívoca de uma prosa do mundo ou da história, mas uma hesitante língua prosaica e poética, comum e vernacular, como propõe Deguy (2007).

A segunda vereda, por sua vez, seguirá, com Ponge e o Baudelaire de *Spleen de Paris*, uma via aparentemente inversa: assumir a tendência à prosaicização e intensificá-la até um ponto em que o desejo mesmo de revelação ou *iluminação* dê lugar a um *solapamento*, que recusa toda sublimação para atuar num plano de imanência que tem por espaço não a língua vernacular, mas um campo radicalmente cotidiano de misturas entre muitas línguas e práticas discursivas. Trata-se de pôr a vida “à plat”, de explorar a platitude neutral das prosas para assim remontar e reciclar as coisas, diz Gleize (2007).

Por certo, essa discussão mais recente acerca dos limites e das virtudes do prosaico e da poético se desdobra a partir dos dilemas herdados da contínua crise dos gêneros literários, que atravessara todo o século XX (DEGUY, 2007, p. 120). Mais especificamente, porém, ela nos parece articular tais dilemas e tal crise dentro do amplo arco de transformações e redefinições pelas quais passa a própria experiência literária diante da perda do lastro discursivo, da pluralização das poéticas possíveis e demais fatores abordados na primeira parte deste artigo.

Quem escreve, vive hoje um ofício sem definições. A literatura, mãe de todas as técnicas de escrever, morreu: foi atropelada por um trocadilho. A divisão da literatura em gêneros (poesia/prosa) está agora com seus limites borrados: já não se sabe, na prática do texto novo, o que é prosa, o que é poesia. Parece que a extensão de um texto define seu caráter de “prosa” e a brevidade seu caráter de “poesia”. Mas não há mais certeza (LEMINSKI, 1975).

Diante desse quadro, ganha destaque a contribuição que poderá dar ao debate o trabalho de Patrice Maniglier, que relê a linguística de Ferdinand de Saussure levando em conta os textos do escritor suíço postumamente encontrados no fim dos anos 1990. Retomando o caráter evanescente, quasi-matérico, corpóreo e incorpóreo, da ontologia do signo na tradição simbolista da qual Saussure fez parte, Maniglier questiona a imprecisão de boa parte da vulgata da linguística estruturalista, principalmente no que diz respeito ao arbitrário do signo e sua suposta natureza puramente negativa e diferencial no campo homogêneo de diferenças reversíveis. Afinal, tal campo de posições diferenciais só se estabilizaria por se associar com redes de acontecimentos qualitativos heterogêneos, que *sobredeterminam* o signo, dando-lhe uma positividade equívoca, parcial e ir/reversível, conduzindo-o *não mais apenas no interior da cadeia homogênea de um sistema de diferenças, mas através da diferença entre os sistemas heterogêneos correlacionados*.

Nesse sentido, diz Maniglier, a língua mesma é feita por e de séries de variações qualitativas que se correlacionam e vão adquirindo regularidade, o que mostra como a ontologia do signo é radicalmente equívoca, pois materialmente constituída dos mesmos elementos que exprime: detalhes, nuances, matizes de ser. Se falar uma língua não é só internalizar indexações entre palavras e coisas, mas partilhar experiências qualitativas, então, como notaram os poetas simbolistas, a relação entre linguagem e mundo não é de designação ou referenciação, mas de e(qui)vocação: *o signo consiste de ser*, ele produz-partilha experiências qualitativas reais (MANIGLIER, 2006, p. 250-333).

Por um lado, essa equivocidade do signo se desdobra numa ontologia plana, o que implica friccionar seres e signos na mesma superfície e recusar todo tipo de posição elevada hilemórfica. Por outro, implica também recusar todo monismo: “não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los”, dirá Viveiros de Castro (2015, p. 28), habitar mil ranhuras entre signos-ser e seres-signo heterogêneos equivocados, modulando limiares entre prosaico e sublime, permutável e categórico, o reversível e o irreversível. *Em outras palavras: uma possível travessia oblíqua à dicotomia entre verso solene e prosa mundana, tal como é debatida por Deguy e Gleize* (cf. SISCAR, 2016, p. 159-187).

Afinal, diz Maniglier, se a ontologia equívoca do signo é irrepresentável, ela é, porém, *efetuável* na experiência literária. Essa efetuação, por sua vez, implica um modo de agenciamento específico da enunciação cujo enunciado toque, em alguma medida, o seu próprio ser como ato enunciativo. Uma *contradição* enunciativa, em suma, capaz de friccionar o discurso e sua dicção, de provocar variações na acoplagem entre corpo, linguagem e mundo, habitando a vibração dos limiares entre enunciação e enunciado, voz e pensamento, presença e ausência, dado e construído, corpóreo e incorpóreo (cf. LUCAS, 2018, p. 73-77; MANIGLIER, 2016). Nem revelação sublime ou transcendental, nem imanência mundana e unívoca, a literatura aqui acontecerá “tão logo se acentue a contradição”, para modularmos a frase célebre de Mallarmé retomada por Marcos Siscar

no intento de evocar procedimentos literários – em verso, em prosa, visuais, sonoros, táteis etc. – *versados* sobre o intervalo, o vaivém entre heterologia e tautologia, sobre o interregno entre aquilo que o enunciado *diz* e aquilo que a enunciação *é* (2010, p. 110).

Por outro lado, se a *contradição* literária evoca as qualidades heterogêneas dos materiais e discursos friccionados nesse intervalo, com certa *distinção* que, como vimos, sobreleva toda equidade homogênea, como a equivalência da mercadoria ou a igualdade formal da democracia representativa, não é menos verdade que a *equivocidade* do signo efetuada pelo ato literário desdobra os heterogêneos num plano ‘comum’ de ‘igualdade’, exigindo repensar essas duas noções *políticas*: como dirá Viveiros de Castro, ‘igual’ ou ‘comum’ deixam aqui de ser identidades genéricas para se tornarem uma comunicação “transversal e sem hierarquia entre seres que simplesmente diferem. A medida [deste ‘igual’]... não é mais a medida externas dos seres em relação a um padrão, mas a medida interior a cada ser em sua relação com os próprios limites” (2015, p. 112). Vale notar, diz Maniglier, que a *equivocidade* deste ser-signo não se opõe à univocidade do ser, à síntese imediata do múltiplo que define a ontologia plana, pois ela é o próprio elo *não hierarquizado* que partilha tal univocidade entre existências tão heterogêneas quanto fonemas e romances (MANIGLIER, 2015, p. 26-27).

A enunciação literária participaria, assim, de uma cosmopolítica radicalmente equívoca, onde a sensação linguodental de um “d” pode talvez ter tanta importância e reverberação quanto o substantivo “deus”, na qual perde pertinência toda hierarquia a priori entre sistemas simbólicos (capazes de representar), sistemas não simbólicos (subunidades discretas) e outras práticas semióticas não discursivas ou não vernáculas, os “objetos verbais não identificados” compostos de misturas e cruzamentos linguísticos encontrados em meio ao cotidiano entrópico prosaico da vida contemporânea, como diz Masé Lemos em diálogo com Pierre Alfieri e Olivier Cadiot (LEMOS, 2014; cf. SÜSSEKIND, 2013) – ainda que, vale insistir, essa experiência só ganhe força ao equivocar tais práticas heterogêneas em *contradição*, ensejando seus detalhes e nuances mais sutis. Em outras palavras, nessa travessia oblíqua que realizamos em meio à questão do verso, da prosa e do [fim do] poema, diríamos que se trata de vaguear pelo entremeio sublime-e-cotidiano do signo equivocado pela enunciação literária, ora compreendida tanto como ponto crítico de uma discursividade vernacular que se descobre ligada a um corpo que fala, come e respira (DEGUY, 2007, p. 247), quanto como experiência de sobredeterminação do encontro entre seres, práticas, linguagens e materiais heterogêneos.

MODULAÇÃO E EQUIVOCIDADE

Portanto, a análise detida da equivocação do signo e da sobredeterminação da enunciação literária nos ajudará a refinar a leitura das estratégias poéticas de Leminski e de Uchoa Leite no solo literário da década de 1980 – um terreno marcado, como vimos, pela crise de vanguardas, dos projetos de modernização, pela pluralização de poéticas e identidades culturais, ou seja, a emergência de múltiplas vozes no espaço social, que não organizam o campo literário em polarizações e tensões específicas, mas muitas vezes se dispersam como que em átomos de experiência e demandam reconhecimento sem propor meios de conversar entre si (cf. SISCAR, 2016, p. 19-42). Trata-se, portanto, de, por meio

dos poemas que serão analisados, compreender a fundo esse diagnóstico, especificamente marcado, no caso brasileiro, pelos remendos de nosso processo de redemocratização e pelo processo correspondente de descompressão das possibilidades de discursos literários e históricos. Seria possível encontrar nos textos desses dois poetas um modo de relação específico com essa multiplicidade de elementos contextuais e interdiscursivos, que confronte a entropia da dispersiva pluralidade nominalista sem recair em formas excludentes de polarização ou dicotomização do debate?

Busca-se, desse modo, acompanhar como diferentes vozes – a de Leminski e Uchoa Leite – lidam com essa risco de dispersão, respondem ao desafio da soberania poética, ou seja, à tarefa de reexaminar os modos de constituição dos elos sociais e comunitários, não por meio da recuperação de antigos modos de pactuação em torno de polarizações estanques e agora desprovidas de todo caráter histórico de evidência, mas por meio de enunciações literárias que saibam reagenciar linguagens, corpos e mundos em circulação homogênea no espaço midiático redemocratizado, de modo a suscitar a heterogeneidade de seus materiais e de sua historicidade numa experiência de modulações e metamorfoses recíprocas irredutível a equivalências abstratas, sejam elas vigentes em mercadorias, hábitos discursivos, pactos políticos etc. Em resumo, trata-se de analisar quando e como a experiência poética se constitui como agenciadora de vozes intrinsecamente múltiplas, diferentes de si mesmas, mais do que como portadora de múltiplas vozes dentro de um espaço homogêneo. Com isso em mente, propomos a leitura de dois poemas:

de vez em quando
ando ando ando
a voz ecoando
quando quando quando
(LEMINSKI, 2013, p. 321; in: *la vie en close*, 1991, p. 170)

Precisamos
de inteligências radar
e sonar
para captação de formas.
A poesia é um repto.
Não
(necessariamente)
um conceito.
Uma identificação de ecos
por onde o ininteligível
se entende.
(UCHOA LEITE, *Cortes/Toques*, 1988, p. 30).

O primeiro poema, com seus versos trabalhados sobre microatritos sonoros e dispostos graficamente em um vaivém que reforça a alternância dos pares *vez-voz* e *ando-quando*; o segundo, com seu verso atonal, utilizando-se do *enjambement* e de seus deslocamentos semanticamente metonímicos para sobrepôr (fazer ecoar) imagens e significações. Ainda no caso de Uchoa Leite, diríamos que esse eco imagético diz respeito

ao próprio modo de existência que o verso tem para o poeta em um mundo *post-mortem* mais do que pós-moderno, mundo “pós- / qualquer coisa”, que “está mais para o pó... resíduos de varredura” (1988, p. 26, 38), em que “os poemas são um eco? de uma cisterna sem fundo ou / erupções sem larva e ejaculações sem esperma / ou canhões que detonam em silêncio” (p. 115), uma persistência fantasmática, comparável a um membro recentemente amputado (UCHOA LEITE, 1988, p. 66; cf. COSTA LIMA, 1991, p. 183).

Os versos assimetricamente recortados, linhas desiguais de enquadramentos irregulares, buscam aquele ponto antilírico ao mesmo tempo “trop réussi” e “*comme raté*” – para lembrar o “Epitáfio” de Corbière na epígrafe de *Antilogia* (1979) – no qual a sobreposição metonímica das imagens se desdobra em um espelhamento em abismo, buscando, pelos cortes e mudanças de emolduramento do verso e da significação, aproximar o próprio lugar de enunciação do poema ao modo de existência do nem vivo nem morto, da anti-matéria, de uma “antiphysis do universo” (SÜSSEKIND, 1985, p. 142; cf. UCHOA LEITE, 1988, p. 97, 101).

Eco ele mesmo em deslocamento, submetido à assimetria do corte dos versos, como em “... radar / sonar” – e veremos o objeto técnico ter uma presença complexa na poética de Uchoa Leite, principalmente na lida com as hesitações termodinâmicas da des/ordem (cf. ANDRADE, 2006, p. 92) –, ou ainda, na rima “repto / ecos” do quinto e do nono versos, atravessando não só inesperadamente o material sonoro, mas também o semântico, já que “repto” (desafio, provocação) não deixa de soar semanticamente como “rpto”, em razão da proximidade com “sonar / para captação de formas”, essa inteligência radar que rouba e se arrouba, arrebata, como sonares e radares, ao mesmo tempo figurações de um saber premonitório e ainda impreciso, não (necessariamente) conceitual, e também arautos de um saber que vem colonizar o território, esquadrinhá-lo, identificar os ecos que retornam, raptá-los com seus esquemas de compreensão, rasurando o que neles resta de ininteligível, como sabem as espécies marinhas mortalmente afetadas pela barulheira infernal emitida pelos sonares de barcos e navios em suas proximidades (cf. BBC Brasil, 2002).

O poema parece assim chegar a um impasse, ambiguidade irreduzível, diríamos, entre, de um lado, um repto *não necessariamente conceitual*, mas, por fim, instrumentalizável pelo entendimento, a literatura aqui compreendida como linguagem de abertura de mundos, um empreendimento colonizador, que *sonda* o ininteligível, em um primeiro contato com o desconhecido que visa torná-lo posteriormente familiar, *habitável*; e, por outro lado, um repto *necessariamente não conceitual*, como não deixa de fazer ecoar os *enjambements* entre o quinto e o sétimo verso, bem como os parênteses isolando o sexto. Assim, projeta-se sobre o fecho do poema um entendimento, justamente, diverso, outro modo de saber, que perceba, traduza o ininteligível que pulsa, se *estende*, se escuta nessa repetição de ecos, mas isso ao preço de se desviar do chamado inicial do texto, de abrir um hiato intransponível entre repto e rpto, o quarto e o quinto verso, desembocando novamente em aporia. Com isso, somos lançados de volta ao espelhamento em abismo e assim por diante etc: “as idéias são/não são o forte dos poetas / idéias-dentes que mordem e se remordem” (1988, p. 115, in: *Antilogia*, 1979).

Muito diferente é o eco no poema de Leminski. Alentando a metamorfose do material fonético – *e/koã/du* sendo uma transição delongada de *ã/du* a *kwã/du* – ele

retarda a passagem da repetição *ãdoãdoãdoã...*, com seu ritmo poético talvez entre monossilábico (*duã/duã...*) e dissilábico (*ãdu|ãdu|...*) – mais que um e menos que dois – até a repetição *kwãdu-kwãdu-kwãdu...* Nesse delongamento, estaria em jogo uma apreciação detida nos detalhes da lida de Leminski com o fonema, reverberando assonâncias, aliterações e rimas múltiplas, sem deixar de agenciá-las e de tensioná-las com o legado concretista e com sua elaboração visual e gráfica do verso escrito sobre a página (cf. LUCAS & ZULAR, 2016). Como diz o poema “rimo e rimos”, publicado postumamente em *O ex-estranho*, “nunca rimo tanto como faz. / Rimo logo *ando com quando*, / mirando menos com mais”, rima que exige deter, retardar o fluxo semântico, “parar, parar para ver e escutar / remexer lá no fundo do búzio / aquele murmúrio inconcluso” (2013, p. 331).

Porém, nessa parada, abre-se aquela defasagem entre a série semântica e a série semiótica, sobre a qual fala Agamben no célebre “O fim do poema” (2006, p. 171). Afinal, a espera monotonamente repetida no enunciado do último verso – quando quando quando – porta, no plano fonético da enunciação, o próprio acontecimento que vem acrescentar a oclusiva *k* à série já integrada pela oclusiva *d*, separando assim os sons vocálicos e nasais, antes contíguos, mas não (necessariamente) contínuos (*duã*), em grupos discretos (*kuã/du*). Nessa oscilação irreduzível entre espera e acontecimento, a voz e a vez, o canto atento e o choque do tempo (VALÉRY, 1957, p. 669), o eco leminskiano, internalizado na própria constituição formal da rima e do material sonoro, apresenta-se não tanto como um resíduo – aquilo que resta da forma após o esgotamento das forças (as “erupções sem larva, ejaculações sem esperma” mencionadas por Uchoa Leite) – mas sim como uma dobra, uma espécie de *modulador* entre diferentes forças e formas da experiência: “isso sim me assombra e deslumbra / como é que o som penetra na sombra / e a pena sai da penumbra?” (2013, p. 285, in: *la vie en close*, 1991).

Ora, com seu vaivém arredio a toda síntese interpretativa, a todo posicionamento unívoco diante de discursos (voz) e experiências (vez), o eco rímico de Leminski talvez fosse lido como uma tergiversação das expectativas e projetos que protagonizaram o campo literário durante o século XX, uma espécie de feitiço palavroso conjurado para evitar ajustes de conta e suturar as dores – existenciais e políticas – de uma geração que, após a revolução dos costumes e a luta contra a ditadura, vê-se entregue à carestia inflacionária e a uma redemocratização decepcionante: “longo o caminho / até uma flor / só de espinho” (2013, p. 313, in: *la vie en close*, 1991; cf. DANTAS, 1986, p. 50). Sendo assim, o eco seria uma diluição e a rima, um refúgio, o abrigo de um poeta que sabe usar os artifícios do *métier* para se colocar à distância da realidade, “esse baixo-astral / em que tudo entra pelo cano”, (2013, p. 200, in: *distraídos venceremos*, 1987), submetendo contradições discursivas e materiais a rodopios rítmicos e expressivos cuja ambiguidade homogeneiza antagonismos, identifica opostos, *torna intercambiável e reversível na estrutura formal* do poema aquilo que no real seria conflitante e desigual: “nada que eu faço / altera este fato // a folha de alface / é a última do prato” (2013, p. 117, in: *caprichos & relaxos*, 1983).

Ainda dentro desse vetor de leitura, os ecos em abismo de Uchoa Leite, de ambivalência igualmente insubsumível a toda interpretação não equívoca, seriam talvez percebidos de outro modo, uma vez que assumem a reversibilidade entrópica em seu

próprio modo de existência residual, vampiresco⁵: “a poesia é o perfeito vazio absoluto” e, nela, “as ideias são morcegos cegos / as palavras são caramujos / nada é claro e nem se revela / pois tudo é nada e nada é tudo” (1988, p. 51, in: *Cortes / Toques*, 1988). Diante da confusão que torna vagos os limites do real, o poeta parece responder com ironia – “o que é mais real: a leitura do jornal / ou as aventuras de indiana jones?” (1988, p. 93, in: *Isso não é aquilo*, 1982) ou resignação – “fingimos que NADA aqui é real. / Conversa e civilização /no meio do burburinho. Corta” (p. 44), como se, deslocado para um ponto de vista *post-mortem*, em que tudo foi reduzido a pó, tudo que restasse à poesia fosse uma denúncia melancólica da entropia, que aciona o remorso dos códigos, as ideias que mordem e remordem a inexorável tendência à desordem (1988, p. 115; 1991, p. 28-29).

Parece-nos, contudo, que essa leitura especulativa a respeito do eco em Leminski e em Uchoa Leite, tal como elaborada nos dois parágrafos acima, não estaria levando em conta com a devida intensidade as transformações do campo literário que, como vimos antes, marcam fortemente os anos 1970 e vão se consolidando na década de 1980. Afinal, em diálogo com Dimock (2007) e outros, notamos como tais transformações exigem repensar a equivocidade da enunciação literária, com efeitos historicamente retroprospectivos. Em meio à distensão cultural e à pluralização das poéticas possíveis, ajuizar criticamente o poema a partir da perspectiva de projetos poético-políticos desimbuídos de teor histórico de evidência dificilmente fará mais do que girar no vazio a roda de suas ambiguidades e impasses. Por outro lado, frente à perda do lastro discursivo, condescender simplesmente com a pluralidade nominalista é não só aceitar a circunscrição do poema dentro do espaço homogeneizador da distensão cultural, mas também desconsiderar o caráter constitutivo da equivocidade nos poemas analisados. É nesse ponto que a ideia de *modulação*⁶ abre a possibilidade de agenciar tal constituição equívoca, com seus contínuos deslocamentos de sentido, não como uma *interpretação* presa à expectativa de síntese entre as opacidades da experiência e a *série de relações* constituintes de um modo de leitura, mas como uma *experimentação* que interroga, difere, põe em variação experimental *as relações entre os* diferentes modos de leitura e de confrontação com a experiência: “believe it or not / this very if / is everything you got” (2013, p. 317; in: *la vie en close*, 1991).

Nessa experimentação, o eco rímico leminskiano não constitui recurso expressivo de um ponto de vista particular, subjetivo, sobre um único e mesmo mundo, mas sim um ponto de atrito entre dois (ou mais) códigos, onde o discurso e sua dicção se friccionam, seres e signos se equivocam, atrito ao mesmo tempo intramundano, sem distância

⁵ Sobre a horda de zumbis, vampiros e canibais que povoam a cultura contemporânea, em sua relação com as questões políticas e ecológicas de que trataremos a seguir, cf. CERA & NODARI (2013).

⁶ O conceito de *modulação* é aqui concebido em dois eixos: o primeiro, valeryano, concerne o refinamento contínuo das combinações hesitantes entre recursos materiais, significativos e formais do ato poético (cf. LUCAS, 2018, p. 120-162); o segundo, mais filosófico, articula-se entre Gilbert Simondon e Gilles Deleuze (embora também seja utilizado pela crítica Silvína Rodrigues Lopes, leitora de Herberto Helder), recusa a separação categorial entre forma e matéria, e pensa as variações intensivas de formas, forças e materiais. Vale notar que as mutações consolidadas nos anos 1980 levam Deleuze a pensar outra modulação, não mais acionadora de *individações relacionais heterogêneas*, mas de *desindividuações homogêneas*, gerenciáveis por códigos móveis de administração da vida (1992, p. 219-226; cf. HUI, 2015). Nesse sentido, a disputa entre diferentes modos de acoplagem entre agência e objeto técnico, de que trataremos a seguir, implicaria um conflito entre diferentes tipos de modulação, com consequências para a relação entre ser e linguagem.

hilemórfica, e intermundos, pela equivocação dos códigos e sistemas com seus diferentes modos de vida e de co/abitação do mundo (“nu como um grego / ouço um músico negro / e me desagrego; cf. LUCAS & ZULAR, 2016). À escuta da passagem entre *ekoãdu* e *kwãdu*, a voz não se coloca como núcleo subjetivo à distância do que emite e do mundo sobre o qual se emite, não se omite do ajuste de contas entre antigas expectativas e realidade atual abrigando-se em um refúgio irônico expressivo abstrato, mas modula e fricciona ao mesmo tempo o conteúdo emitido e o material da emissão – *ekoãdu kwãdu* – prolonga-se e multiplica-se junto ao mesmo pulso que instaura, traz à tona o limiar de contato e de passagens entre o cardinalmente contíguo e o ordinalmente discreto (cf. LUCAS, 2018, p. 201, 209), as demandas heterogêneas da voz e da vez, da espera e do acontecimento, que atravessam o material verbal. Como veremos na próxima seção, esse conflito de normatividades atravessando, de um lado, os conteúdos enunciados e, de outro, os modos e materiais da enunciação configura, em pleno processo de redemocratização e refundação dos marcos institucionais e constitucionais do país, um núcleo denso de dilemas e transações entre a política do ato poético e a poética do ato político.

O eco metonímico de Uchoa Leite, mais semântico e imagético do que rímico ou sonoro, persiste como uma serpente sinuosa na virtude antimatérica, incorpórea, do verbo. Mas, com isso, não se busca a revelação ou projeção sublime de outro mundo, historicamente utópico, transcendentalmente regulador ou escatologicamente transcendente, nem mesmo aquele ponto de atrito entre códigos e mundos auscultado no eco leminskiano, mas sim algo aparentemente mais próximo àquele solapamento de que fala Masé Lemos, aqui não só intramundano, mas até mesmo antimundano, uma espécie de resto de mundo, que não deixa de assombrar fantasmaticamente o presente⁷.

Por outro lado, talvez esse eco tome outra amplitude se for inserido no diálogo que Uchoa Leite estabelece entre seus verso atonais e a poética do cinema e, talvez mais fortemente, com os quadrinhos (1986; SÜSSEKIND, 2014; DASSIE, 2010). Nessa relação entre poesia e imagem, pode-se notar como a questão da distribuição do espaço dentro e entre os quadros é transposta para o modo como se elabora a versificação. Se isso fica ainda mais nítido em poemas como “Um olho que olha para dentro”, “Já vimos esse filme”, “Receita de drama na sala 16” (1988, p. 9, 11, 46, in: *Cortes / Toques*), que explicitam o diálogo entre artes da texto e do olhar, o uso do *enjambement* para produzir deslocamentos e cortes verbo-imagéticos não deixa de ser um procedimento quase constante, que leva o leitor a ler os versos como quadros que se sobrepõem em formas angulares e assimétricas (COSTA LIMA, 1991). Assim, nas variações de composição dos enquadramentos da sintaxe e do verso, a transformação dos elos entre poesia, saber, repto e conceito é agenciada por um enunciado poético reduzido assintoticamente a seu aspecto puramente semântico, antilírico, antimatérico, cujo vazio – o silêncio que se segue após o pulso do sonar também ressoa na leitura dos versos mais curtos do poema – precipita fricções entre as materialidades heterogêneas da enunciação linguística e da imagem em recortes. Com isso, mais do que simplesmente um testemunho melancólico da entropia

⁷ Como veremos em detalhe, Uchoa Leite se aproxima aqui do papel que Gunther Anders desempenha no livro *Há mundo por vir?* de Débora Danowski e Viveiros de Castro (2014; cf. ANDRADE, 2006). Para ambos, “a ausência de futuro já começou”.

feito a partir da experiência que se vê exaurida, ouve-se um verso que agencia esse esvaziamento para abrir o canal por onde a significação se desloca entre diferentes experiências e práticas artísticas, o que permite ao poeta não só fazer das ideias ruminantes que mordem e remordem uma hesitação prolongada entre ordem e desordem (cf. UCHOA LEITE, 1988, p. 45; cf. BOSI, 2014), mas também, como veremos a seguir, lidar, em pleno processo de redemocratização, com o traumático dilema colocado pela existência ausente das pessoas que estavam desaparecidas desde o período ditatorial.

Assim, nas hipóteses de leitura lançadas até aqui, observamos ser possível que as poesias de Leminski e de Uchoa Leite articulem sejam normatividades heterogêneas latejando no material verbal, sejam materialidades heterogêneas friccionando-se no enunciado. Ora, acionadas em equivocação recíproca – um regime de sobredeterminação do signo que tem no indecível derridiano ou no curto-circuito entre ironia e autoironia apenas algumas de suas formas reincidentes nos anos 1980 – tais demandas e materiais *não necessariamente* perfazem uma oscilação indiferente, homogênea e infinitamente (infinito ruim, negação abstrata) reversível de dualidades como modernidade e atraso, ordem e desordem, entre outras que marcaram a vida cultural brasileira. Ainda que isso seja provavelmente um risco constitutivo dessa aposta num atrito equívoco de códigos e matérias heterogêneas mutuamente sobredeterminados, esses poemas solicitam do leitor o agenciamento de mais de um contexto em suas articulações formais e discursivas, colocando em variação as passagens entre diferentes linguagens, corpos e mundos, não por uma suposta virtude da pluralidade em si, mas pela capacidade de tais variações se nuançarem reciprocamente, suscitando os detalhes mais sutis da experiência poética e do saber relativo às questões políticas, históricas e sociais latentes nessas sutilezas. Ao longo das diferentes/contínuas experimentações de equivocidade re/agenciadas nesses poemas, tais matizes ganham uma determinidade hesitante, nem reversível, nem irreversível, pois seu estado varia conforme sua composição heteróclita – sempre entre dois (ou mais) códigos, sistemas, linguagens, práticas, materiais – se transforma dentro do campo vibratório de modulações contínuas onde as nuances se entrecortam, se analisam, se apuram e se diferem, deslizando entre o crucial e o permutável, o solene e o cotidiano.

OS DILEMAS DA SOBERANIA ENTRE A POLÍTICA DO ATO POÉTICO E A POÉTICA DO ATO POLÍTICO

Tal campo vibratório de relações ir/reversíveis estaria talvez anunciado no “plano pirata” que Paulo Leminski, Antônio Risério e Régis Bonvicino publicam em 1977. “*Dando por encerrada coisa alguma, exceto a mediocridade*”, os poetas anunciam o que chamam de “poema possesso”, “*campo frenético do epilético perene*”, que toma “conhecimento do espaço/tempo existencial como *agente estrutural e desestrutural*” (itálicos nossos)⁸. Como mostrou Ewerton de Moraes, o texto, ao parodiar e homenagear

⁸ O “Plano Pirata” foi publicado no Diário do Paraná de 31 de julho de 1977 e pode ser acessado pelo site do acervo digital da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/docreader/761672/123176> (Acesso: 06 de maio de 2019). Por coincidência, o plano divide metade da página com o “poemontagem para agosto dos anjos”, de Uchoa Leite, texto que seria depois publicado em *Antilogia* (1979, in: 1988, p. 118) e que também

o plano piloto da poesia concreta e sua tríade outra de proponentes, condensa no humor de seus pequenos detalhes uma miríade de andamentos temporais e ritmos históricos da poesia brasileira do século XX, rearticulando e deslocando os princípios do concretismo, do poema processo, da antropofagia oswaldiana. Experimenta-se aí outro tipo de relação com a historicidade, que escapa da dicotomia infernal moderna progressismo x conservadorismo sem deixar de confrontar o presentismo pós-moderno, pois “desatualiza o atual” para expor na fratura do presente as possibilidades de transformação abertas nas defasagens entre as múltiplas temporalidades que cruzam o instante corrente e ressoam para todos os lados (MORAES, 2019). Nesse campo de estruturas e desestruturas, no qual a informação concreta se articula com a paixão tropicalista, a poesia “renuncia à disputa pelo absoluto”. O que tal renúncia implica para a questão da soberania poética?

Como temos visto desde a seção anterior, longe de indicar um derrotismo que abdica da disputa das vanguardas poético-políticas pelo *télos* e pela última palavra do processo de modernização, bem como pela escala de percepção totalizadora da representação social, abdição que tão somente se contentaria com seu lugar dentro do espaço homogêneo de circulação da pluralidade de poéticas e elos comunitários, essa renúncia critica a *hybris* fáustica dos projetos artísticos e sociais modernos e propõe enfrentar a homogeneidade equivocando, modulando e suscitando a heterogeneidade entre os diferentes sistemas de representação e escalas de percepção que a atravessam. Ali onde o poema concreto visava o mínimo múltiplo comum da linguagem, o poema processo visa o “máximo múltiplo incomum reticente”, reticência que prolonga a hesitação entre estrutural e desestrutural, o reversível e o irreversível, ao longo do qual se experimentam as nuances vibratórias, heteróclitas e espectrais da experiência.

Em muitos sentidos, essa declaração de renúncia ao absoluto não é de modo nenhum uma especificidade desse momento e desses poetas, muito pelo contrário, ela prolonga gestos já presentes na densa e perene discussão em torno das diferenças entre soberania artística e política, desde pelo menos Georges Bataille⁹. Sem deixar de ser uma postura constante e recorrente, aparentemente, a renúncia ao absoluto em favor de modulações reticentes, hesitantes, estruturantes e desestruturantes entre *soberanarquias*¹⁰ heterogêneas ganha mais pregnância quando as crises se agudizam e *o mundo volta a se mostrar finito*, alheio às promessas modernas de expansão infinita em direção a novas fronteiras de colonização e desenvolvimento, uma finitude – nos dois sentidos do termo, limitação e colapso – ora desdenhada, ora reforçada pelos ciclos econômicos de crescimento e crise, mas que terá nos dilemas do antropoceno sua declaração mais constante nas décadas seguintes.

Com suas poéticas específicas, as poesias de Leminski e Uchoa Leite acionam diferentes virtudes críticas desse gesto de distinção e deslocamento da soberania do

encena os dilemas do verso citados acima, agora por meio de um pastiche do poeta simbolista e de sua lida com o material sonoro do poema: “(...) eu perdido no cosmo inerte / de mim diverso um coveiro do verso”.

⁹ Cf. dossiê “A exceção e o excesso” (*Outra Travessia*, n. 5, 2005). O debate atravessa também Mallarmé (SISCAR, 2012), Valéry (LUCAS, 2018) e a história dos estruturalismos (MANIGLIER, 2013).

¹⁰ Intrinsecamente heteróclitas e múltiplas, atuam nesse limiar cósmico, entre ordem e desordem, em que substâncias heterogêneas se analisam reciprocamente – o som recorta de certo modo o sentido, o sentido recorta diferentemente o som, em séries que também acoplam outras substâncias e modos de existência.

poesia, ao lidar tanto com os impasses políticos na ordem do dia por conta da redemocratização quanto, como veremos na próxima seção, com os dilemas da ecologia ou do “fim do futuro”, que começavam a entrar em cena. No caso do poeta curitibano, os diferentes códigos que atravessam a linguagem e têm seu atrito modulado em uma equívoca passagem ao ato – sempre hesitante entre a voz e a vez, a espera e o acontecimento – trazem à tona as tensões entre as normatividades sedimentadas na espera e aquelas acionadas no acontecimento, as práticas correntes de enunciação e os conteúdos deliberadamente enunciados, uma questão cuja pregnância se verá ampliada justamente em um momento no qual eram reformulados os procedimentos e os teores constitucionais da vida social brasileira.

Esse dilema é constante na elaboração da rima e do material gráfico e sonoro dos versos leminskianos: se, por um lado, em “Diversonagens suspensas”, ele está totalmente diluído no decorrer mais irrefletido das conversações – “Meu verso, temo, vem do berço. / Não versejo porque quero, / versejo quando converso / e converso por conversar” (2013, p. 220; in: *distraídos venceremos*, 1987) – por outro lado, “bem no fundo”, como diz o título de outro poema do mesmo livro, “a gente gostaria / de ver nossos problemas / resolvidos por decreto”. E assim:

a partir desta data,
aquela mágoa sem remédio
é considerada nula
e sobre ela - silêncio perpétuo

extinto por lei todo o remorso,
maldito seja quem olhar pra trás,
lá pra trás não há nada,
e nada mais (...)

(Leminski, 2013, p. 195, in: *distraídos venceremos*, 1987).

Porém, diz ainda a última estrofe do poema, os problemas têm família grande e, longe de serem resolvidos, saem para passear no domingo, junto com seus filhos. Novamente, a construção do verso, agora na disposição gráfica da segunda estrofe transcrita acima, enseja justamente a prática contrária daquela que é enunciada no conteúdo, pois leva o leitor a olhar justamente cada vez mais “pra trás”, enquanto repete para si mesmo que não há mesmo “nada” e as famílias de problemas se preparam para seu passeio de domingo, na estrofe seguinte.

Entre o vício por decretos e a atenção dada aos hábitos da linguagem, chegamos ao poema “desencontrários”: “mandei a palavra rimar / ela não me obedeceu / falou em mar, em céu, em rosa, / em grego, em silêncio, em prosa [...] mandei a frase sonhar / e ela se foi num labirinto [...]”. Nele, Leminski explora uma contradição enunciativa, tensiona o que diz contra aquilo que faz, a voz e a vez. Na primeira estrofe, a ordem para a palavra rimar é seguida de uma (des)obediência que cria uma verdadeira câmara de ecos rítmicos (rimar, mar / rosa, prosa) e homofônicos (obedeceu, céu, silêncio), como se internalizasse a lei e seu conteúdo enunciado/emitido a ponto de diluir seu gesto de emissão/enunciação da ordem. Na segunda estrofe, o comando para a frase sonhar enseja uma busca deliberada

pela rima (labirinto, isso, extinto), como se, rendida à liberdade do imaginário e do sonho, ela buscasse uma ordem por si própria. Na hesitação entre um gesto e outro, abre-se um espaço de sobredeterminação recíproca entre as demandas do enunciador e do discurso, na fricção entre expectativas sedimentadas e ações deliberadas.

Ao acionar, pelo atrito entre práticas de enunciação e conteúdos enunciados, esse choque de normatividades heterogêneas em curso na linguagem, “desencontrários” tocaria em o paradoxo constitutivo da transição democrática, vigente desde o período de distensão da ditadura civil-militar e muito presente na elaboração da nova Constituição: a coexistência de dois vetores, o autoritário e o democrático, girando entre legalismo e anomia no vazio aberto entre os conteúdos institucionalizados ao longo do processo, cheios de promessas democráticas, e seus modos de institucionalização, com práticas geralmente reprodutoras do autoritarismo do período ditatorial (ARAÚJO, 2013, p. 357). Na dobra entre conteúdos democráticos enunciados e práticas autoritárias de enunciação, o poema de Leminski trata das tensões desses dois vetores, compreendendo-os não apenas em função daquilo que foi institucionalizado na letra da lei ou sedimentado na prosa dos discursos, mas também a partir da sobredeterminação recíproca entre conteúdos e modos de institucionalização. O que estaria em jogo, portanto, seria uma maneira de compreender os anos 1980 que retomasse essa fricção de normatividades, constitutiva da democracia, mas que teria sido desprezada tanto por uma visão “pessimista” – que se diz real e vê esse período como pura ruína de promessas do passado – quanto por uma idealização da reabertura política, que celebrou o *conteúdo* do texto constitucional e desprezou as suturas em suas *formas* de institucionalização (ROCHA, 2013), sob as quais aquele vetor autoritário permaneceu sempre atuante, voltando agora a se manifestar e a agir sem pudores nem meias palavras¹¹.

No caso de Uchoa Leite, é possível conceber sua poética de mundo *post-mortem* – com seu modo de existência nem vivo, nem morto, e suas serpentes semânticas antimatéria se insinuando, escavando e solapando a experiência do presente – como uma transposição do trauma deixado pela morte clandestina e pelo desaparecimento de quem lutou contra a ditadura para a dinâmica formal de seus poemas. Ainda que, como vimos desde o início, ela também se mostre estratégica na lida com outras dimensões da experiência do seu presente, é ao ceder aos mortos e desaparecidos uma forma de habitar esse presente, dar-lhes um modo de existência específico, negado no jogo de forças guiando e apressando a redemocratização, que a poética de Uchoa Leite demonstre talvez mais explicitamente a singularidade da intervenção da poesia no debate público (cf. ANDRADE, 2014a, p. 61).

Reincidentemente, o mundo invertido e espelhado do “outro lado”, território do morto-vivo, explicita o agenciamento da força antimatérica da poesia de Uchoa Leite na lida do trauma político. Por vezes, o enunciador se mantém às portas desse terreno fantasmático, marcando o pulso de uma ausência presente: “Espero uma ligação / Não ouço passos nem ecos / (Pássaros não arrancam de súbito. Nenhum rumor.) / Que não vêm do outro lado. / A vida toda por um fio. / O ar oco. Os sinais invisíveis” (1988, p. 43; in: *Cortes / Toques*). Em outros momentos, ele próprio se vê vislumbra deslocado para esse mundo de corpos esquecidos (cf. ANDRADE, 2014b):

¹¹ Para uma interpretação mais detalhada de “desencontrários”, com uma discussão mais ampla acerca de seus contatos com os dilemas da redemocratização, cf. LUCAS & ZULAR, 2016.

disseram que de repente
posso passar para o outro lado
(eu entre os desaparecidos)
ou esquecer o corpo
(a chave não girou na fechadura)
e ter de voltar
e me reintegrar
disseram que a matéria é aérea
que as paredes têm fundo falso
e posso entrar noutra mundo
de repente
que é o da sombra das ideias
(1988, p. 103; in: *Isso não é Aquilo*, 1982¹²)

No emaranhado denso de angústias e ressentimentos de uma reintegração extorquida e forçada, poetas e espiões, detetives e criminosos arriscam se engalfinhar em perseguições reversíveis, arrastando-se para uma perigosa indiferenciação. Diante desse risco, Uchoa Leite propõe incômodas inversões enunciativas, nas quais as posições de quem esquece, de quem é esquecido, de quem pune e de quem é punido variam conforme se tenha em ação o espectro de uma vítima do passado, que o presente de então teimava em esquecer, ou as ameaças de um torturador ainda latentes naquele presente, que a nova república acabaria por tolerar (com consequências desastrosas para nossos dias): “Esqueceram-se de nós? / Mas nós / continuamos de guarda: / não nos esquecemos de vocês. / Estamos sempre prontos para / *surveiller et punir*” (1988, p. 48; in: *Cortes / Toques*).

Tendo em vista o já mencionado diálogo entre o poeta de *Obra em Dobras* e as artes plásticas, o poema de abertura do livro *Cortes/Toques*, “Um olho que olha para dentro” – (Nessa história há um buraco / em círculo por onde se vê / a sala toda / e não há ninguém / Por onde o herói / espia e não vê / NINGUÉM / O artista (Roy Lichtenstein) / enquadrado a metonímia: / AND THERE’S NOBODY IN IT / o herói repete na tela”) propõe não só uma ecfrase do quadro mencionado, descrevendo-o em seus enunciados, mas também um reenquadramento, a partir do poema lido, da própria experiência do olhar proposto pelo trabalho de Lichtenstein, tal como ele mesmo o fizera reenquadrando em seu gesto uma HQ estadunidense de 1940. Cria-se desse modo um jogo de bonecas russas que se vê tensionado na partilha da referência interna do pronome inglês IT, entre a sala observada pelo herói do quadro e a própria metonímia enquadrada pelo pintor.

Desdobrando as implicações dessa partilha diferencial, os limites do dentro e do fora do poema ficam distorcidos e atravessam as posições do gesto artístico de enquadramento, do herói dentro do quadro e, principalmente, a do espectro indeterminado que olha a partir das margens – da tela e da enunciação do poema – aparentemente escapando ao olhar de dentro da diegese. Uma vez mais, vemos essas dobradas friccionarem as materialidades heterogêneas do verso, das *hqs* e da pintura, atrito por meio do qual a poesia de Uchoa Leite dá vida à existência espectral dos desaparecidos políticos e de tudo que a abertura política, em sua pressa inflacionária, varria para debaixo do tapete.

¹² Cf. “O outro lado” (1988, p. 42), que também expõe o enunciativo se deslocando para o “além túnel”, um post-mortem nem radioso, nem melancólico, mas anônimo e impessoal, cf. Costa Lima (2012, p. 387-390).

Enquanto os vetores democrático e autoritário, tragicamente suturados um ao outro desde a época da distensão planeada pelos generais, desdobravam o paradoxo legalismo-anomia em remendos apressados e extorsões silenciosas, experiências poéticas como as de Uchoa Leite e Leminski pareciam se demorar mais no intervalo entre a enunciação literária, suas múltiplas sedimentações contextuais e seus componentes materiais, no “entre-lugar da própria linguagem e o seu outro, onde ambos se ligam e se desligam, se cruzam, encravam e se encaixam, proliferando combinações”, nas palavras de Raul Antelo, ditas a respeito de Leminski e outros poetas “desencontrários” (1995, p. 15). Mais do que na disputa de planos definitivos ou na proposta de um sistema de combinação totalizante, a soberania poética encontrava sua especificidade e mesmo sua intensidade radical na experimentação de combinações equívocas, estruturais e desestruturais, entre sistemas, planos e projetos heterogêneos, que se entrecortavam e se sobredeterminavam, evocando em seu bojo os detalhes, nuances e implicações menos visíveis dos problemas – políticos, poéticos, éticos, históricos etc. – sufocados pelos limites indizíveis do espaço social da “transição”.

CONCLUSÃO: POESIA, ECOLOGIA E A TERMODINÂMICA DA ENUNCIÇÃO LITERÁRIA

Portanto, sem deixar de intervir sobre questões densas e traumáticas do debate público em torno da redemocratização e suas suturas, a experiência da soberania artística passa por inflexões que a fazem ressoar para além dos limites da forma-estado do pensamento e a constituir modulações processuais de diferentes escalas e sistemas parciais de relação e pertencimento, mais que abordar a determinação processual daquelas que supostamente totalizariam a visão de um conjunto. Longe de essas mutações indicarem necessariamente um recalque da questão do todo, elas exigem que o poema se equilibre na *contradição* entre *totalidades heterogêneas*, sob o risco de condescender com o espaço homogêneo de uma pluralização nominalista entrópica e atomizada de poéticas.

Nesse sentido, esse transbordamento da soberania artística – que vemos ser reforçado na década de 1980, mas já fora iniciado desde antes – pode ser compreendido dentro do arco histórico que vai salientar cada vez mais os elos entre a poesia e a ecologia nas décadas seguintes, sobretudo no que diz respeito aos dilemas do Antropoceno, tempo em que escalas de magnitude heterogêneas – como a da cronologia biológica, geofísica e a da história humana – se invertem e se sobrepõem (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 107). Se é apenas nos anos 1990 que se forma o consenso científico sobre as mudanças no equilíbrio termodinâmico do planeta, não é menos verdade que, pelo menos desde o fim da década de 1970, Leminski já integra às suas inquietações poéticas uma percepção bastante nítida da questão ecológica e de suas terríveis probabilidades para o futuro (2015; cf. MORAES, 2018). Uchoa Leite, por sua vez, parece escrever, como temos visto, desde um futuro já realizado como catástrofe – ambiental ou nuclear – destacando mais o declínio termodinâmico do sistema antrópico do que as possibilidades destrutivas exteriores que viriam precipitá-lo (a assim chamada “intrusão de Gaia”, DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 26): justamente quando a civilização moderna global se confirma como totalidade homogênea, com a

queda do muro de Berlim e o fim das divisões da guerra fria, sua ruína se revela inscrita na sua própria hegemonia incontestada (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, p. 12; cf. ANDRADE, 2006).

Assim, veremos, na esteira do plano pirata, a poesia de Leminski renunciar ao absoluto e à historicidade sistematicamente fechada sob o horizonte teleológico e narcísico do querer e do agir consciente de si do sujeito moderno – aquele que transfigura dialeticamente a entropia crescente em antropia triunfante (VIVEIROS DE CASTRO apud KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 21). No campo vibratório estrutural e desestrutural do frenético perene, o poeta tentará articular a heterogeneidade irreduzível dos múltiplos códigos, expectativas e formas de vida com a entropia que atravessa inexoravelmente a experiência linguística e seus materiais. Já nos poemas de Uchoa Leite, a princípio, o cosmo e a antropia surgem entrelaçados por uma mesma tendência inescapável à desordem, o que exige compreender em seguida como a própria força entrópica é agenciada para ordenar materiais heterogêneos da experiência (cf. VALENTIM, 2018, p. 266-269). Se, por um lado, um poema como “a asma e o espasmo dos orgasmos / (...) / despejos e despojos / (...) gorgulhos e borbulhos / (...) / dos gargarejos cósmicos” (1988, p. 113; in: *Antilogia*, 1979) agencia sonoramente a decrepitude enunciada no plano semântico para pulsar relações aliterantes e assonantes no material fonético – gesto um tanto atípico em uma poética tendencialmente não sonora – e vivificar o elo entre a linguagem e um corpo que fala pela acoplagem do que nele come e respira; por outro, poemas como “Consciência de Bolha” ou “Fragmentos Cósmicos” deslizam conceitualmente para uma espécie de ponto de vista transcendente, de onde é possível acompanhar o “(...) grau crescente de desordem / (...) Informação é matéria-prima / A paciência é plástica / Inflar bem lento e explodir / Como no big-bang” (1991, p. 29), ou mesmo uma não-localidade implicada pela entropia, mas resignada com a inevitável propensão “Ao Princípio de Incerteza / Esmaga-nos / A goela do Big Crunch / Em que Não-Localidade / Nos achamos? / Perplexos / Vamos todos desconexos / Nesse roldão universal” (1991, p. 28-29; cf. ANDRADE, 2006, p. 91-92). Entre um e outro momento, a poética de Uchoa Leite parece encenar paradoxalmente um conflito entre dois tipos de tecnologia, uma residualmente resistente e ancestral como suas anônimas amigas, outra ultramoderna e de ponta, com seus raios laser e miras precisas:

Símbolos?
Elas são de alguma coisa
Desorientadas
mas atentas
porque nos parecemos com elas.
Todas são paranóicas
mas
nada as destrói.
Sobreviverão:
às bombas de cobalto ou de nêutrons
às de radiação residual reduzida
às armas anti-satélite
aos lasers de raio-X e de raios gama
às armas de microondas
às armas de raios de partículas

às bombas cerebrais
a todo plano MAD.
Frequentaram a biblioteca da Babilônia.
Estiveram nas pirâmides de Quéops
Quéfrens e Miquerinos.
Grandes amigas da poesia
e do pó.
(1988, p. 24; in: *Cortes / Toques*)

Se no presente as fibras óticas, “tevês interativas-bidirecionais / sinais de vídeo e áudio / intermetropolitanos etc.” se proliferam por todos os lados, misturando sua infraestrutura ao meio ambiente em que vivemos (1988, p. 13, in: *Cortes / Toques*), se mesmo no salto antes do século XXV “Dédalos e Ícaros / riscos / metódicos leonárdicos” perdem interesse para uma “pistola / de raios desintegradores / para acertar de cima / com mira precisa / a 500 m” (p. 10), no quadro de amplíssima visão da *longue durée* cósmica de “Símbolos”, aparentemente, é por afinidade com o pó e com a resiliência de suas amigas (baratas? A pergunta ressoa em reação àquela do título) que a poesia e os seus “velhos sistemas psi / afônicos e diafônicos” buscam ainda se manter no páreo contra as tecnologias de ponta do “club dos menos de 10” (p. 13).

Esse conflito entre diferentes tipos de tecnologia, ou melhor, entre diferentes modos de acoplagem e agenciamento do objeto técnico, toca não apenas um nervo importante da questão em torno do Antropoceno, mas também se entrelaça espessamente na discussão a respeito dos limites e relações entre prosa e poesia, entre a linguagem vernacular e seus dispositivos técnicos de inscrição, armazenamento, transmissão, leitura. Por um lado, a redução do verso ao *enjambement* e a seus recortes semântico-sintáticos em defasagem sob o deslizamento da apreensão conceitual e visual do olhar, por sua própria tendência à platitude neutral antilírica e prosaicizante, parece instigar o diálogo com as múltiplas e atomizadas práticas discursivas, materialidades artísticas e suas respectivas tecnologias circulando no espaço público pós-perda do lastro. Daí o caráter tenso e paradoxal desse embate tecnológico em Uchoa Leite, pois se os velhos sistemas da voz e do pensamento ainda estão no jogo, é justamente por seu vácuo antimaterial precipitar um encontro com técnicas e materialidades heterogêneas, especialmente as da imagem, para um diálogo em torno dos dilemas do enquadramento e da significação.

A estratégia de Leminski, como temos visto, não parte de um estado assumido de entropia – de redução ao pó – para buscar escavar o agenciamento e a reciclagem de suas forças e formas poéticas, mas modula a interpenetração entre as forças estruturais e desestruturais, ordem e acaso, simetria e entropia que atravessam a experiência poética e seus materiais (VALENTIM, 2018, p. 273). Isso implica uma postura austera, que evoca e experimenta matizes tradutórios cada vez mais rigorosos e sutis nas combinações intrinsecamente heterogêneas e vibratórias entre diferentes códigos, expectativas e formas de vida¹³.

¹³ A ascese leminskiana modularia a irreversibilidade assimétrica e controversa da flecha do tempo em uma ir/reversibilidade entre as temporalidades heterogêneas articuladas (dos fonemas, do sentido, da respiração). A necessidade de o longe do equilíbrio, a exterioridade transformacional, se manter (formulação que parece já pressupor um sistema coordenadas ou escala de percepção) se transforma na necessidade de preservar a equivocação e a matização contínua das combinações vibratórias entre os diferentes sistemas e escalas, bem como do limiar transformacional (nem exterior, nem interior) que os atravessa.

Essa ascese leminskiana, como notou Ewerton Moraes, integra a postura do poeta diante da escassez futura que se aproxima: “A Era de Aquário, meu camarada, não será festival, não” (apud MORAES, 2018, p. 77), tempo em que são necessárias novas formas de vida, instigadas por um *plus intra*, não pelo *plus ultra* da exploração colonialista, intensificadas nas suas relações não-prometeicas com o mundo, não mais expandidas em direção a novas fronteiras e escalas de dominação (cf. LATOUR apud DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 129). Ainda segundo Moraes, essa postura ascética solicitaria mais a poesia do que a prosa, mais aquele tipo de máxima concentração das possibilidades de significação dentro do uso diminuto, medido e contado dos recursos da linguagem, como testemunha, dentre tantos outros haicais e poemas mínimos de Leminski, o seguinte:

confira

tudo que respira

conspira

(2013, p. 95, in: *caprichos & relaxos*, 1983)

Novamente, é um trabalho sobre microatritos fonéticos, agora estritamente consonantais, que variam sobre um substrato comum – a rima final nos três versos e o morfema inicial no primeiro e no último – obtido pela convergência entre a forma imperativa da terceira conjugação (**confira**) e a indicativa da primeira (**respira**, **conspira**). A variação fonética se afirma mediada pela respiração que, mencionada no enunciado do segundo verso, afeta a enunciação do terceiro, legando à primeira sílaba o acréscimo da consoante fricativa surda alveolar (*con + s*) e, à segunda, a substituição da fricativa labiodental surda *f* pela oclusiva bilabial surda *p*: *fira* ⇔ *pira*. Com uma espécie de diérese consonantal, o gesto de respirar alenta a passagem da primeira para a segunda sílaba do último verso, trazendo à tona as diferentes acoplagens de boca, dentes, língua e respiração. Nessa transição, a semelhança explicitamente reforçada no campo sonoro reforça a implicação de diferenças e afinidades entre os semas conferir e conspirar. A comparação, porém, é bastante difícil em ambos os lados, pois os dois verbos têm significações muito variadas e imprecisas. No geral, arriscaríamos dizer que “conferir” geralmente instituiria um distanciamento maior entre o que é conferido e o agente que confere, ao passo que, em “conspirar”, estaria em jogo a própria relação e a intencionalidade dos coagentes.

Ora, é justamente a modalização do verbo “conferir” na segunda pessoa do imperativo que marca a interlocução acionada pelo poema, aliás, reforçada pela disposição visual destacada do primeiro verso. Na obliquação das posições enunciativas (NODARI, 2017), o enunciador se vê dividido entre quem ordena conferir e quem escuta tal ordem, fazendo desse jogo interlocutório ao mesmo tempo interno e externo uma conspiração outra. Qual seria a relação do coletivo conspiratório citado no enunciado com o coletivo conspiratório constituído pela enunciação? (de pronto, o morfema inicial sugere uma miríade de virtuais combinatórias: con-conspiração, contraconspiração, subconspiração, sobreconspiração, transconspiração, metaconspiração etc.). Na variação de contextos que o poema aciona (ZULAR, 2013), estaria em jogo nada menos que o tipo de elo cosmopolítico formado nesse encontro entre o enunciador, o interlocutor e tudo que respira/conspira.

Ora, a postura ascética associada à poesia não consome o material fonético, a acoplagem da boca, do corpo, da respiração em favor unívoco de uma precisão conceitual abstrata ou de uma informação comunicativa homogênea, mas modula suas variações dentro do jogo da equivocidade poética. Assim, ela poderia ser concebida como uma afinidade entre os interlocutores, pautada na partilha de uma linguagem vernacular, utilizada por corpos que falam, comem e respiram, cuja conspiração apreende “tudo que respira” e nele projeta sua habitação. Pressionado pela urgência ecológica que expõe a finitude desse todo onde habita, o asceta e seus gestos dieréticos tornariam essa totalidade infinitamente analisável em múltiplas escalas. Nesse sentido, afirmar a linguagem vernacular e prosaica como uma construção *poética* viria frear a tendência prosaicizante e informacional que não só reduz o sentido às combinatórias homogêneas robotizadas, mas vai também destruindo pelo caminho as condições habitáveis daqueles corpos falantes. A poesia definiria, portanto, as premissas para uma macropolítica de unificação dos interlocutores em uma espécie de paraconspiração para zelar por suas possibilidades de habitação (cf. DEGUY, 2012¹⁴).

Por outro lado, é possível que os coletivos conspiratórios não estejam tão separados, que a ascese poética dessa acoplagem entre a palavra e seu corpo diafragmático entrelace em suas transições enunciativas e fonéticas a conspiração de conferentes à conspiração de respirantes, consubstanciando seus agentes e mundos heterogêneos em totalidades que se heteranalisam reciprocamente (MANIGLIER, 2006, p. 277), quasificando e refinando suas combinações vibratórias. Se toda agência *conspira* com maior ou menor intensidade para a sustentação ou a queda do céu (VALENTIM, 2018, p. 281), se tudo que respira conspira, intenta, age; se cada agente é latentemente contranarcísico e intrinsecamente múltiplo (LEMINSKI, 2013, p. 32; in: *caprichos & relaxos*, 1983; cf. LUCAS & ZULAR, 2016) e se cada mundo traz em si uma cosmopoliteia, logo, o “lance de dado do ‘mundo comum’ jamais abolirá o multiverso” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 124, cf. p. 88, 94) e a ascese que reconstitui a experiência da soberania poética diante da urgência ecológica, ao renunciar a absolutos e à hierarquização de sistemas e escalas de percepção, faz suas apostas não tanto no projeto revolucionário de mudar o mundo, nem na fuga religiosa da mudança *de* mundo (hoje com sua versão tecnoflica mirando o oceano sideral), mas nas metamorfoses e metaformoses contínuas dos elos e atritos entre dois (ou mais) códigos, mundos e formas de vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. “Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil”. In: *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press. <http://books.openedition.org/oepp/868>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.oepp.868>, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. « La fin du poème. » *Po&sie* 117-118: 171-175. DOI : 10.3917/poesi.117.0171, 2006 (publicação original, 1996).
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999 (publicação original, 1985).
- ANDRADE, Paulo. *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014a.
- ANDRADE, Paulo. “O olhar crí(p)tico de Sebastião Uchoa Leite”. In: *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014b, p. 113-129.

¹⁴ Cf. DEGUY, 2009; cf. DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 153-155 para uma visão crítica sobre essa macropolítica de unificação em torno do *anthropos* como resposta à crise do Antropoceno.

- ANDRADE, Paulo. “As rasuras da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa leite”. In: *Alea*, vol. 8, nr. 1, janeiro-junho de 2006, p. 75-93.
- ANTELO, Raul. “A fala do fora: uma lida”. In: *Desencontrários Unencontraries – 6 poetas brasileiros*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995, p. 11-17.
- ARAÚJO, Cícero. “O processo constituinte brasileiro, a transição e o poder constituinte”. In: *Lua Nova*, 88. São Paulo, 2013, p. 327-380.
- BBCBrasil. “Sonares de navios podem causar mortes de golfinhos e baleias”. 13 de novembro de 2002. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/021113_golfinhosebc.shtml
- BOSI, Viviana. “As ideias-dente de Sebastião Uchoa Leite”. In: *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p. 159-170.
- CERA, Flávia. “A Horda Zumbi” in: *Rastros*, n. 6, Maio/Junho de 2013, p. 1-4.
- DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DANTAS, Vinicius. “A nova poesia brasileira & a poesia”. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 16, 1986, p. 40-53.
- DASSIE, Franklin Alves. *Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- DEGUY, Michel. *La Raison Poétique*. Paris: Galilée, 2000.
- DEGUY, Michel. *Réouverture après travaux*. Paris: Galilée, 2007.
- DEGUY, Michel. *La fin dans le monde*. Paris: Hermann Éditeurs, 2009.
- DEGUY, Michel. *Écologiques*. Paris: Hermann Éditeurs, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990* (Trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- DICK, André, CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- DIMOCK, Way Chee. “Introduction: Planet and America, Set and Subset” in: *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*. Oxford University Press, 2007, p. 1-16.
- GASPARI, Elio. “Alice e o camaleão”. In: *Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 12-37.
- GLEIZE, Jean-Marie. “Les chiens s’approchent, et s’éloignent” in: *Revista Alea*, v. 9, n. 2, julho-dezembro de 2007, p. 165-175.
- GOLDFEDER, André; LUCAS, Fábio Roberto; PROVASE, Lucius; ZULAR, Roberto. “Por uma historicidade distorcida: voz contradicção e lastro em Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nuno Ramos” in: *poesia contemporânea: reconfigurações do sensível* (org. Ribeiro, Gustavo Silveira; Pinheiro, Tiago Guilherme e Veras, Eduardo H. N.), Belo Horizonte: Quixote-do, 2018, p. 315-364.
- HUI, YUK. “Modulation after control” in: *New Formations, Societies of Control*, nº 84/85, 2015, p. 74-91.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. “A crise do papel é a crise do ato de escrever”. In: *Revista Panorama*, jan/1975, s/p (APUD: MORAES, Everton de O. “Da Solidão do Deserto ao Caos das Trevas Exteriores: Ascese e Invenção em Paulo Leminski” in: *Alea*, v. 20/2, p. 74-91, maio-agosto, 2018).
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. “Ascese e escassez”. *Species – Revista de Antropologia Especulativa*, n. 1, p. 84, 2015.
- LEMONS, Masé. “A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos” in: *Elyra*, 3/2014, p. 63-88.
- COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. *A Ficção e o Poema*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- LUCAS, Fábio Roberto e ZULAR, Roberto. “Ecos desencontrários de Leminski” in: *Poesia: entre-lugares* (org. Malufe, Annita C. e Junqueira, Maria A.). São Paulo: Dobradura Editoria, 2016, p. 41-80).
- LUCAS, Fábio Roberto. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. Tese da pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 2018.

- MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud” in: *Savoirs et clinique*, nº 6, 2005: 149-160.
- MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- MANIGLIER, Patrice. “Du mode d’existence des objets littéraires” in : *Les Temps Modernes*, n. 676, 2013/5, p. 48-80.
- MANIGLIER, Patrice. “Manifeste pour un comparativisme supérieur en philosophie” in: *Les Temps Modernes*, nº 288, 2015/1: 1-61.
- MANIGLIER, Patrice. “The Embassy of Signs – an essay in diplomatic metaphysics” in: *reset Modernity!*. Cambridge: MIT Press, 2016: 475-485.
- MORAES, Everton de O. “Da Solidão do Deserto ao Caos das Trevas Exteriores: Ascese e Invenção em Paulo Leminski” in: *Alea*, v. 20/2, p. 74-91, maio-agosto, 2018.
- MORAES, Everton de O. “Plano Pirata” do poema possesso: tempo e humor na poesia brasileira dos anos 1970” in: *Revista Brasileira de História*, vol. 39, nº 82, p. 265-286, 2019.
- NOBRE, Marcos. *Imobilismo em Movimento: da redemocratização ao governo Dilma*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- NODARI, Alexandre. *Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade ontológica*. Texto apresentado em Simpósio do XV Congresso da ABRALIC (UERJ, 7 a 11 de agosto de 2017).
- PROVASE, Lucius. *Lastro, rastro e historicidade distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. Tese da pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 2016.
- ROCHA, Antônio Sérgio. “Genealogia da Constituinte: do autoritarismo à democratização”. In: *Lua Nova*, 88. São Paulo, 2013, p. 29-87.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise. Ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. R. Janeiro: Zahar, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários”. In: *Revista USP*, 175, 1989, p. 175-189.
- SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. In: *O Globo*, 21/09/2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em 31/12/2019.
- SÜSSEKIND, Flora. “A composição em requadros: nota sobre Sebastião Uchoa Leite e os quadrinhos”. In: *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p. 131-138.
- UCHOA LEITE, Sebastião. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1986.
- UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em Dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- UCHOA LEITE, Sebastião. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VALENTIM, Marco Antônio. *Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia infundamental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres II* (edição estabelecida e anotada por Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. S. Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ZULAR, Roberto. “Ficção como variação de contexto” in: *Ficcionalidade. Abordagem de um fenômeno literário e seus contextos históricos*. Colóquio “Ficção em contextos históricos e culturais”, USP, 2013.
- ZULAR, Roberto. “Luto, antropofagia e a comunidade como dissenso”. In: *Comunidades sem fim* (Camillo Penna, João; Dias; Angela Maria, orgs). Rio de Janeiro: Circuito, 2014.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020191-199>

BARTLEBY DO BRASIL: O GESTO INTERROMPIDO NA POESIA DE PAULO HENRIQUES BRITTO A BRAZILIAN BARTLEBY: THE INTERRUPTED GESTURE IN THE PAULO HENRIQUES BRITTO'S POETRY

Fernando Mendonça Serafim*

Resumo: Neste artigo, pretendemos cotejar o conto “Bartleby, o escrevente: Uma história de Wall Street” com alguns poemas do carioca Paulo Henriques Britto a fim de identificar estratégias de linguagem que carreguem em si reflexões críticas e filosóficas sobre a construção do sentido do poema. O aspecto político dos procedimentos poéticos de atenção à realidade, sobretudo considerando a frágil condição da democracia brasileira, deverá ser igualmente observado.

Palavras-chave: Linguagem. Poesia. Crise. Contingência.

Abstract: In this paper we aim to compare the short story “Bartleby, the scrivener: A story of Wall Street” to some Paulo Henriques Britto’s poems in order to identify language strategies that carry some relevant theoretical and philosophical issues on the construction of the senses in a poem. Taking account the fragile condition of Brazilian democracy, we intend to observe closely the political aspects acting on reality, provided by a poetical view.

Keywords: Language. Poetry. Crisis. Contingency.

Recebido em 26/03/2020. Aprovado em 28/04/2020

O conto “Bartleby, o escrevente”, escrito pelo norte-americano Herman Melville em 1853, narra o desamparo inerte do copista Bartleby sob a ótica de seu superior hierárquico, um procurador de Justiça aposentado. Seu jeito melancólico e sua recusa em fazer o trabalho para o qual foi contratado são o cerne desse enredo simples que se tornou emblemático na história da literatura graças à fórmula, enunciada pelo próprio Bartleby, que resume o impasse criado por ele: “*I would prefer not to*” (“preferiria não”). Afora o aspecto mortífero do protagonista e sua vontade evanescente, marcas de uma possível encarnação do trágico, o conto chamou a atenção de dois dos mais significativos filósofos de nosso tempo, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, que se dedicaram a desvendar o mecanismo singular por trás das escolhas dessa personagem voluntariamente paralisada por sua (não-)decisão. Deleuze e Agamben, num mesmo livro (*Bartleby, a fórmula da criação*, edição italiana) tematizaram a angústia do escrevente e suas atitudes, propondo duas leituras parcialmente complementares: a do primeiro passa por uma espécie de suspensão da linguagem; a do segundo busca no império da potência a ferrugem capaz de

* Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp) com a tese “A política da poética de Paulo Henriques Britto”, a ser defendida em 2021, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Siscar. Mestre em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP, defendendo a dissertação “Camilo Pessanha no contexto da sinologia de seu tempo”, orientada pela Profa. Dra. Monica Simas. Licenciado em Letras Português/Francês pela Unesp/Ibilce, São José do Rio Preto. E-mail: fernando.mser@yahoo.com.br.

corroer esse mesmo império. De qualquer maneira, está evidenciada a tensão entre um real “prescrito”, um real passível de ser manifesto pela linguagem, e um real que se submete à contingência de não ser, ou seja: a pulsão limítrofe entre agir e não agir, que endossa a soberania do ser diante da inevitabilidade de sua condição.

Por meio deste artigo, pretendemos pensar a poesia de Paulo Henriques Britto como uma repercussão dessa particularidade da vontade, buscando identificar um paralelo entre as artimanhas que um e outro autor buscam para elidir, anular e simular o jogo com as interdições que a linguagem pode assumir. O poeta carioca, um dos mais destacados dentro do panorama da poesia contemporânea brasileira, privilegia um trabalho com a linguagem que tange os limites da incomunicabilidade da enunciação, num movimento semelhante ao de Bartleby que suspende a integridade do código, desvelando a crueza dessa potência que se desfaz no ar. Em sua poética, Britto explora a potência que pode (ou não) partir da ação de escrever, num movimento semelhante ao de Bartleby, que ao “preferir não” exercitar sua função de copista, cria um gesto linguístico autônomo, cujos sentidos se querem mais absolutos do que as sentenças que proferem.

A prática da escrita no escritório de Bartleby, como a grande maioria das palavras históricas de documentos que moldaram nossa sociedade até este ponto, é inócua. Em alguma instância, ambas pertencem a um mesmo palavrório burocrático das salas em que se decidem hipotecas e sentenças protocolares, seja a serviço do rei, seja a serviço de uma vigilância autoritária bastante atual. Seria este o momento de exigir do “ser em vontade” (isto é, de um ser de consciência vigilante) uma ruptura improvável, num contexto em que a escrita se torna um processo kafkiano? O que seria a verdadeira ação e o que significa a recusa à ação num espaço como esse? Seria isso a literatura, mesmo quando não performada dentro do gesto de escrever? Um novo impasse se estabelece, evidenciando dessa vez o jogo dentro do qual as relações de poder se movem das maneiras mais insólitas. É, afinal, um território onde política e literatura se implicam (o verbo aqui é revelador), com resultados imponderáveis.

Bartleby, escrevente de um escritório em Wall Street, está projetado à categoria de um símbolo, diferente dos demais. A repartição em que mentes medianas se entediam solidárias é, em suma, um símbolo do que não “deu certo”, do que não funciona e não quer funcionar. Os papéis existem como que só para si e só falam de si, ao mesmo tempo em que medeiam as regras que estipulam, mais do que decisões relevantes, o ritmo de vida de quem os manipula. O universo daquela sala insuportável está emperrado, mas Bartleby não se vê como máquina, e o que suscita esse conhecimento é a recusa, a anulação, a negação que radica na linguagem – em todos os seus atos, corriqueiros e grandiosos – o absurdo da vida. A decisão soberana encontra a rendição do ser. Bartleby encarna, talvez sem o saber, a noção de integridade e diligência que ascende não somente do propósito a que se dedicou – rumar dignamente para o nada – mas também para a própria ficcionalização da existência que os papéis promovem. Os sujeitos dos poemas de Paulo Henriques Britto conhecem muito bem essa senda, caminham nessa mesma direção de olhos fechados. A que labirinto a linguagem pretende nos levar?

Em relação ao poeta carioca, vencedor do prêmio Jabuti em 2002 pelo seu livro *Macau*, sabe-se que toda a sua obra vem sendo construída a partir do início da redemocratização, espreado-se desde 1982, como *Liturgia da palavra*, até 2018, com

Nenhum mistério, seu último livro. Isso sozinho não diz muito, mas nos aponta o fato de que ela corre em paralelo aos processos que compuseram (e ainda compõem, mesmo muito enfraquecidos hoje, em 2020) nossa democracia. Os sujeitos de seus poemas são também afetados pela possibilidade da ação política pela linguagem, espécie de engajamento às avessas, que aprofunda o mal-estar da democracia brasileira à medida que sonda as artimanhas de uma sociedade doente, feita por pessoas obcecadas. Esse julgamento, evidentemente, não se dá de maneira peremptória, mas o resíduo das palavras dos poemas de PHB, como o chamaremos daqui em diante, realça o traço viscoso do interesse e da hipocrisia manifestos pela ironia, herança de uma dicção verdadeiramente machadiana. Há escamoteamentos necessários aos quais o poeta recorre, mas num âmbito geral é possível identificar uma linha que percorre os silêncios, o gozo e as interdições do processo democrático brasileiro. Essa linha é a da tentativa de elaboração de um sentido para o discurso – *qualquer* discurso – num país em que a razão não encontra expressividade. Vivendo o mesmo caos de Bartleby e, portanto, desobrigado de sentir, mas sempre instado a falar, esse sujeito está ligado a uma poética que propõe a busca por um sentido dentro da própria composição, num processo que prescindir do que já está dado como materialmente delimitado:

FISIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

I

A opacidade das coisas
e os olhos serem só dois.

A compulsão sem culpa
de dar sentido a tudo.

O incômodo pejo
de ser só desejo.

Por fim, o acaso.
Sem o qual, nada. (BRITTO, 2003, p. 13)

Os vetores que medeiam a percepção do sujeito com o mundo são a opacidade das coisas, somada à força de um acaso vigilante. De maneira que, tendendo ao acaso, a construção de sentido se dá por uma espécie de processo endógeno, bastante similar a uma “forma de vida” agambiana, um reino animal com suas próprias regras. Nesse reino, em que vigora uma vontade de liberdade à qual a própria fisiologia parece se opor, a compulsão se opõe e se soma à culpa na compleição da existência. A robustez do visível, e por extensão de um sentido possível, se dá na angústia da própria construção do mundo, de modo que é a tensão com que as palavras tecem a manhã que se torna, mais do que a própria razão, a medida das coisas do mundo. Neste caso, um “preferir sim” equivaleria plenamente a um “preferir não”, pelo fato de que a força reinante do acaso jamais estabelecerá a morte da possibilidade demiúrgica de emprestar à criação um quê de

imponderabilidade, em que pese termos apenas uma percepção limitada dos dois olhos. A fisiologia da composição é o imponderável da escolha, mas também é o imponderável do acaso. Ao mundo contingente se somam as expectativas e percepções corriqueiras do mundo, num cenário que em muito se assemelha ao rompimento da normalidade que se dá no início do conto de Melville:

Na correria e na expectativa de sua pronta anuência, sentei-me, a cabeça inclinada sobre o original em cima da mesa, a mão direita virada de lado e, um tanto nervosamente, estendida com a cópia, de modo que, assim que saísse de seu refúgio, Bartleby pudesse pegá-la, entregando-se à tarefa sem mais delongas.

Estava sentado exatamente assim quando o chamei, dizendo ligeiro o que queria que fizesse – ajudar-me a conferir um documento curto. Imaginem minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem sair de seu isolamento, Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: “Preferiria não” [*I would prefer not to*]. (MELVILLE, 2017, p. 41)

O gesto de Bartleby, que desarranja toda a ponderabilidade da relação entre patrão e empregado, evoca a teia complexa das relações entre burocracia e individualidade – num dia normal de trabalho, algo acontece: é a recusa diligente de um funcionário que desestabiliza o confortável mundo do jurista remediado. É aquele odradek, citado pelo próprio PHB (“nosso odradek hiberna dobrado / espécie de leque dentro do armário”), que se amplia à altivez de uma condição de existência, e que nunca cessa de crescer por apenas preferir, ou não. Trata-se de uma espécie de liberdade? Possivelmente sim, mas apenas se a concebermos não apenas como uma manifestação de vontade, mas como uma força cogente que se espraia pelo rumo da possibilidade. Bartleby se transmuta na própria possibilidade:

Como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada do qual procede toda criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação desse nada como pura, absoluta potência. O escrevente tornou-se a tabuleta de escrever, não é, a partir de agora, nada mais do que a sua folha em branco. (AGAMBEN, 2015, p. 26)

Chama atenção, nessa passagem de Agamben, que é apenas pela linguagem, ou seja, em razão de seu ofício de escrever, que Bartleby se posiciona como integridade. É, portanto, apenas dentro de seu ofício, que gira em torno de si mesmo sem resultados interessantes, que o corpo da realidade se estabelece e encontra seu lugar político, de resistência passiva. E não há nada mais antiburguês, como nos confessa o próprio chefe de Bartleby, que uma consciência vigilante e, com o perdão do trocadilho, consciente de si: “nada desconcerta mais uma pessoa séria [*an earnest person*] do que a resistência passiva” (MELVILLE, 2017, p. 55). O burguês, protegido sobre o invólucro de sua seriedade obediente, desconhece aquela linguagem que se produz enquanto se desconhece. Os gestos de Bartleby e dos sujeitos dos poemas de Paulo Henriques Britto são ininteligíveis para a inteligência grosseira de quem encontra o que procura. Sondar o intervalo do desconhecimento da linguagem é, e o sabem Melville e PHB, um jogo de espelhos extremamente perigoso e, cabe dizer, *sem qualquer papel transcendente*. Perder a fala é ganhar e perder o mundo; o claustro em que Bartleby se coloca é terrível, na medida em que é a vivência de um conhecimento igualmente terrível: o da linguagem,

expressão mais ubíqua da existência, como amparo do ser. E, não sendo monges, não tendo a quem recorrer senão a seu próprio silêncio revelador, à sua escuta e prática indolentes, os sujeitos em PHB se movimentam pelas arestas da realidade com todo o apuro possível, até que lhe sobrevenham os sentidos – deserto ou inundação de sentidos, nunca o equilíbrio. Talvez seja essa contingência do terror, esse abismo alegre, que produz a linguagem, transmutada em poesia, que vige nos poemas de Britto.

Assim, encarando esse cavalo de Troia de um real entregue de bandeja, esses sujeitos adquirem uma primeira grande lição: para desmontar a máquina da linguagem, é preciso torná-la algo mecânico. Como se, para trocar as peças um motor, fosse sempre necessário ligá-lo, ao invés da prática comum de desativá-lo. A linguagem se ativa no movimento, e é apenas por meio desse fluxo contínuo, muitas vezes de um enxurro do sentido, que se tece uma insólita resistência dentro do corpo político:

DE VULGARI ELOQUENTIA

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com as pontas dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
A qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos.

Mas, felizmente, não é bem assim.
Há uma saída – falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o “porquê”, o “sim”,

todos os ombros afundavam juntos.
Basta uma boca aberta (ou um rabisco
num papel) para salvar o universo.
Portanto, meus amigos, eu insisto:
falem sem parar. Mesmo sem assunto. (BRITTO, 2003, p. 18)

Ao conclamar a eloquência vulgar de seus pares, o sujeito do poema empresta à escrita a capacidade de desestabilizar o império dos *gentilhommes*. Um dispositivo como esse, que se inicia pela linguagem e parte de seus estratos mais corriqueiros, emula uma espécie de revolta contra o sentido que, em verdade, produz a completa imponderabilidade do sentido, na medida em que o multiplica – e ao multiplicá-lo, empresta à existência uma amplitude de contingências. Esse é, na verdade, o grande temor do capitalista de Wall Street, narrador do conto, que nos confia o seu desconforto com a errância cheia de dignidade de Bartleby. A falta de sentido da fala de Bartleby e dos sujeitos que se multiplicam no *De vulgari eloquentia* torna-se, portanto, um perigo para a estabilidade do mundo. A própria poesia, no dizer de Nancy, trata essa espécie de falar vulgar como poesia, como construtora de mundos em que a verdade se estabelece, mais do que por convenções, pelos ditos e silêncios contidos nos versos.

O poema ou o verso é todo um: o poema é um todo do qual cada parte é um poema, quer dizer, um “fazer”, acabado, e o verso é uma parte de um todo que é ainda um verso, ou seja, um truque de linguagem, uma voragem ou um reverso do sentido.

O poema ou o verso designa a unidade de elocução de uma exatidão. Essa elocução é intransitiva: ela não remete a nenhum sentido nem a um conteúdo; ela não comunica nada dele, mas faz sentido, sendo exata e literalmente a verdade. (NANCY, 2016, p. 148)

Esse regime de dignidade própria, em que mais vicejam as possibilidades do que a convenção, se torna ele próprio uma espécie de regime político independente, elíptico, coerente não apenas com aquilo que exprime, mas com aquilo que deixa entrever e que, intencionalmente, deixa situado na órbita da possibilidade. A contingência se une à linguagem, os sentidos se retiram de si. O primeiro panorama, em que a contingência amplia o domínio da linguagem, afetando os signos da própria realidade, constitui uma espécie de espaço limítrofe entre a condição de razoabilidade da existência e a sua negação imediata, algo como uma náusea sartriana em que os objetos, se não “começam a flutuar” nos termos do filósofo, ao menos pretendem adquirir a impossível prerrogativa de precederem a quem os cria. A fissão da realidade abre essa cesura no tempo, dá a revelar esta “máquina perversa” da linguagem. “Perversa” porque ciente de sua absurda nadificação:

IV

A coisa parece fácil:
o fora em torno do dentro,
o alto em cima do baixo.

Mas essa ordem serena
é coisa dura e avessa,
uma máquina perversa.

Para instaurar esse mundo
precisa a vontade mais crassa,
a desfaçatez de quem sempre
procura aquilo que acha.

Precisa de olhos sem trégua
e mãos cegas, abissais,
com dedos destros, capazes
de gestos antinaturais. (BRITTO, 1997, p. 25)

É a antinatureza (ou desnatureza) desse processo que cria uma entropia bastante particular, um regime sólido para o deslize não apenas da vontade, mas também da dificuldade de estabelecê-la. Um regime que conta com essa dificuldade e que, não obstante isso, tem a capacidade de reconstituir, refazer e expandir a realidade ordinária com “o mesmo sem vontade com que se rasga o ventre à mãe”, parafraseando um antigo

poeta português. Não por acaso, “vontade” e “desfaçatez” se dão as mãos numa espécie de conluio maligno, um enlace destinado ao crime: um crime engenhoso chamado poesia.

Nesse âmbito, em que estão interpostas todas as chances a que a realidade pode se submeter – inclusive a de negá-la ostensivamente, a linguagem se alia à vontade para desvelar as limitações das convenções que, como sociedade, criamos e reiteramos. Há uma nova potência em jogo, uma potência de desativar os dispositivos, os materiais com os quais as relações de dominação foram estabelecidas. Se a linguagem poética, como diz PHB, “instaura o mundo”, formando uma nova e muito mais exuberante *arkhé*, não caberia para esse contexto uma ação que não estivesse ligada à liberdade:

Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao ato seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e de não fazer) – essa é, precisamente, a perpétua ilusão da moral. (AGAMBEN, 2015, p. 27)

Estamos dizendo, portanto, sobre uma nova forma de soberania, que se liga não à dominação, mas que voluntariamente ativou a sua possibilidade de destruição, tornando-se um único plano em que a vontade percorre o real para questioná-lo e, se preciso, invertê-lo em sua inexorabilidade. A poesia, espécie declinada da criação, escancara dessa forma a hipocrisia supostamente democrática com que observamos a realidade. Sendo o vento que brinca nos bigodes do construtor após a tragédia, ela exhibe um regime vital de possibilidades feito por pessoas de “olhos sem trégua”, de mãos hábeis, que fazem por meio de seu labor silencioso a amplidão da realidade. O gesto poético, suscitado pelas inquietações mais inconfessáveis, divide o mundo e a linguagem para fundá-lo em potência, e transforma-se em potência apenas na medida aparentemente mais débil, que é a das palavras. Se é verdade o que Melville diz no romance *Billy Budd*, que a humanidade se divide entre criaturas originais e particulares, os poetas estariam entre os primeiros, os originais. Procuram nos escombros da linguagem as provas que denunciam o erro, ou a errância dos processos e das políticas dos afetos, as engrenagens que não funcionam a contento dentro das complexas relações entre identidades:

Os originais são os seres da Natureza primeira, mas são inseparáveis do mundo ou da natureza segunda, e aí exercem seu efeito: revelam seu vazio, a imperfeição das leis, a mediocridade das criaturas particulares, o mundo como mascarada (é o que Musil por sua vez chamará de a “ação paralela”). (DELEUZE, 2011, p. 109)

Essa denúncia é o próprio gesto poético: escrever é performar e elidir. A máscara com o qual o poeta faz retornar a verdade da percepção revela o senso comum, dentro do qual os absurdos mais flagrantes reinam sem concorrência. PHB e Melville pretendem, ao longo de suas obras, tocar o ponto de indiscernibilidade entre linguagem e real, entre verdade e aparência, entre violência e sensatez, de modo a fazer vir a superfície a barbárie cotidiana manifesta pelos chistes das palavras e estruturas. E tudo isso depende de pressupostos que geram sentidos *inclusive nos gestos e nas expressões que são interrompidas*, como se à constituição dos seres, das identidades e da sociedade precedesse algo que, em fazendo, provavelmente tenha também feito a si próprio ao se valer de uma potência a princípio negativa.

Todo preferir invoca um (preferir) não; a manifestação do real deve necessariamente questionar-se sobre a natureza do real; as formas de ascendência com que os fatos se estabelecem, se não são totalmente passíveis de rastreamento, constituem-se, assim como o tecer do poema, numa busca que se faz buscando. É por isso que Bartleby e os sujeitos poéticos levantados por PHB desconfiam tão facilmente da ideia da facilidade e da verdade do signo, despertada pela convivência entre pares, evocada por meio de um acordo comum, geralmente frívolo ou fraudulento. Ocorre que linguagem e poesia não são movidas pela força da onda: elas são a própria onda. Os sismos que as atingem são imperceptíveis à superfície. É por isso que o chefe de Bartleby recorre a convenções, solenemente ignoradas por Bartleby: “Está, pois, determinado a não atender meu pedido – um pedido feito de acordo com a prática costumeira [*common usage*] e o senso comum [*common sense*]?” (MELVILLE, 2015, p. 49). Muito oportunamente, Deleuze relaciona em seu *Bartleby, ou a fórmula* esse modo de acordo à própria noção de fraternidade que se erigiu como prerrogativa dos cidadãos das Treze Colônias na Revolução Americana. Hannah Arendt enaltece fortemente esse arranjo em seu *Sobre a revolução*. Mas o fato é que, para Deleuze, este tipo de entendimento entre os indivíduos é quem proporcionará, décadas mais tarde, a ruína moral dos Estados Unidos. O chamado “bom senso”, que sem demora se traduziu numa série de regras morais castradoras, é representado pela figura caótica do jurista a quem Bartleby impressionou definitivamente. Não surpreende que, ao ver um ser livre em sua vontade e cioso de sua potência, ele tenha adotado uma postura “costumeira” baseada numa razoabilidade/racionalidade convencional.

Se fôssemos remeter esse raciocínio ao contexto brasileiro, seríamos obrigados a enxergar a aventura democrática brasileira como uma construção sempre pronta a ruir. A urgência de escrever é delineada, mais do que pela captação de um momento vibrante e promissor, pela necessidade de sobreviver ao que sobrevirá, numa espécie de antecipação do destino do país à sua incrível capacidade de autodestruição. De fato, no ambiente político brasileiro, a uma potência vital e realizadora pode-se sempre suceder a catástrofe mais improvável, originada pelo que poderia ser e nunca foi: uma potência de plenitude mal definida e sempre atrasada. De maneira que, acerca dessa didática da falta e da miséria, PHB nos oferece uma estrofe tipicamente brasileira:

Aprender enfim
a cruel lição:
a que só se aprende
por subtração. (BRITTO, 2018, p. 14)

O segredo está na anulação do excesso, no impossível do *poder ser* que não foi. Aprender por subtração contraria a ideia de aprender. É, portanto, o roubo da ideia de aprendizagem que está posto em evidência. Fica implícita, nessa estrofe, a perda da contingência de ter, uma vez que aprendemos¹ a lição (isso é, a *temos*) apenas se não a tivermos, o que anula a possibilidade de a termos e aprendermos algo, circunstância que

¹ Do verbo latino *prendere* (ter, pegar).

orienta o ponteiro do real para uma única direção: a do desterro. *Não ter* é o desterro, mas não ter palavras é o desterro completo.

Acontece com a linguagem algo semelhante: Bartleby e os poemas de PHB nos ensinam, retirando desse verbo todo salvacionismo possível, que é facultado à poesia “preferir não”. Esse é, possivelmente, um de seus condões mais fundamentais. Ao se dispensar de um real, ao abandonar o farol das ideias, a linguagem poética empresta à *episteme* um caminho profundo e paralelo de compreensão. Ao reter esse real para vandalizá-lo e profaná-lo, os textos que estudamos neste artigo multiplicam as dimensões dos signos. Mas essa passagem ocorre de uma maneira tão intensa e delicada que, se não tivermos o instrumental adequado, não enxergamos a curva da linguagem que esconde sua característica de opacidade, de elisão, e sobretudo o significado intrínseco desse silêncio. E aí seríamos condenados a ver apenas um real objetificado, com o valor das contingências sendo levado tão pouco a sério quanto as estatísticas sobre prêmios de loterias. A linguagem poética, este gesto que interrompe o reino de um real mesquinho, prefere não aprender essa estúpida lição.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução de Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda*. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis / Chapecó: Editora UFSC / Argos, 2016.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020201-214>

**A DEUSA, O CAVALO.
DUAS FIGURAS DE NUNO RAMOS*
THE GODDESS, THE HORSE.
TWO FIGURES BY NUNO RAMOS**

André Goldfeder**

Resumo: O artigo propõe um percurso interpretativo por alguns trabalhos literários do escritor e artista visual Nuno Ramos (1960), recorrendo pontualmente a comentários acerca de trabalhos plásticos, canções e ensaios realizados pelo artista. Como mote à interpretação, discute-se duas figuras ficcionais-poéticas extraídas dos livros *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017), a deusa e o cavalo, postas em diálogo com duas outras figuras conceituais, a voz e o signo.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Literatura e artes visuais. Psicanálise e linguagem.

Abstract: The paper presents an interpretative reading of a few literary works by Brazilian writer and visual artist Nuno Ramos (1960), also exploring connections between these texts and plastic works, essays and songs produced by the same author. Two fictional-poetic figures from the books *Sermões* (2015) and *Adeus, cavalo* (2017) set forth our reading – the goddess and the horse –, in dialogue with two conceptual figures, the voice and the sign.

Keywords: Nuno Ramos. Literature and visual arts. Psychoanalysis and language.

Recebido em 03/03/2020. Aprovado em 08/04/2020

VOZ, LUZ

Acompanhar a duração da atividade literária de Nuno Ramos implica reencontrar, a cada vez, um núcleo insistente que permite escandir o ritmo de atravessamentos que seus textos relançam, entre literatura, artes visuais, canção, teatro e ensaio. Esse núcleo, intervalar e paradoxal, pois simultaneamente combustível e gélido, desmesurado e latente, pode ser nomeado *voz*.

No livro de estreia do artista, *Cujo*, de 1993, a voz pode ser flagrada em posição homóloga à da moldura cenográfica que estrutura o livro, espaço de produção de materialidades languageiras heterogêneas. Em alguns momentos do livro, outro lugar de atualização da voz se insinua, com a posição liminar da voz do morto. Decisivo na poética do artista, em diversos agenciamentos e graus de protagonismo, o limiar da morte projeta,

* Este trabalho é resultado de uma pesquisa de doutorado intitulada *Coisas-mapa para homens cegos. Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento* (2018), realizada sob supervisão de Roberto Zular, junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (Universidade de São Paulo). A pesquisa foi desenvolvida com financiamento da FAPESP, no Brasil e nos Estados Unidos (Processos n. 2014/15211-0, 2016/02481-4).

** Pós-doutorando – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: goldfeder.andre@gmail.com.

de *Cujo* ao livro subsequente, *O pão do corvo* (2001), um anúncio que fará sentir seus efeitos a partir de *Ó* (2009), estendendo-se também aos livros que serão aqui comentados com mais vagar, *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017).

No livro de estreia, temos a encenação enunciativa e rítmica de um movimento de busca que insiste em direção a uma sempre adiada visão da origem. Aqui, quem ou aquilo que fala não alcança contorno. Pelo contrário, faz-se apto a traçar apenas um lugar liminar, vivo-morto, a partir do qual escuta-se o ritmo truncado de um debruçar-se por dentro de uma impossibilidade que insiste em ter fala apenas para retornar a uma temporalidade estagnada: “Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive [...] Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui” (RAMOS, 1993, p. 27-30).

Já em dois textos reunidos em *O pão do corvo* outras nuances se insinuam. Em “Eu peço ao vento”, o que se desenha é um *chamado*, lançado por um leão moribundo isolado no deserto a uma inacessível leoa, que deveria “ouvir seu cheiro como a uma voz” (RAMOS, 2001, p. 39-40). Finalmente, em “Dentro do pátio sem luz”, encena-se a habitação de uma espacialidade impossível, onde cada abertura deságua em um ponto-cego espacial, o pátio invisível, espaço este dito por uma voz que se atém a mostrar o que escapa ao domínio da visão. Desaguar, ao que tudo indica, preliminar ao que fecha o texto com um reenvio da apresentação do sujeito a uma definição da “Luz” como uma espécie de *anterioridade inaugural*: “Daqui não posso vê-la direito [...], mas sei que fui amado dentro dela, mistura antiga de voz e de água” (2001, p. 73).

O que se anuncia aqui é, de início, uma terceira face da voz, legível a partir de aportes provenientes de certa psicanálise de extração lacaniana, a voz enquanto *objeto pulsional*. Em um livro como *Ó*, o que a leitura reenuncia é a noção de um processo de escrita carreado por um móvel pulsional de escuta. Desde o título, temos o mínimo ataque de fala, o “ó” que a enunciação persegue, sempre de modo residual, movido pelo constante adiamento do encontro com a fonte da voz. Em uma das mais citadas passagens do escritor, somos convidados a ressoar esse chamado simultaneamente anterior e inaugural:

então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó enorme [...] é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso, demoro a má notícia, esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste e grito e bato os dois címbalos como se minhas amídalas abrissem caminho ao inimigo em meu tímpano, cachimbo coletivo que traga e queima o contorno do morro [...] (RAMOS, 2008, p. 59-60).

Para falar com Marília Librandi-Rocha e Jean-Luc Nancy, o que se escreve “de ouvido” é a “constante captura de uma vibração” (LIBRANDI-ROCHA, 2001, p. 3) entre o dito e o não-dito, ou um “querer-dizer que ressoa abaixo do dizer” (NANCY, 2002, p. 53), comparável à figura musical do anacruse, ataque que desencadeia o discurso a partir de sua antessala silenciosa. Já com Lacan, temos a voz como lugar de atualização de potências pulsionais, de um lado, homóloga àquele ponto que, no famoso “estádio de espelho” do primeiro Lacan, impede a totalização especular do psiquismo do sujeito; de

outro, como resto do processo de produção do significante, zona de perturbação e abertura na relação entre som e sentido.¹

É essa lógica, ou melhor, essa topologia intervalar, cuja face oposta é uma dinâmica paradoxal entre causas e efeitos no nível temporal, que se quer posta em ato em Sermões. É o que se lê em outra formulação exemplar:

Fala, agora
avesso da minha fala. Diz
palavra que não mostra, mas contamina
meus olhos com este sol
neutro, cor de iogurte.
Não te entendo, mas diga
mesmo assim, mega
voz, explica o que estou
vendo, o que sou
sendo, simples
bumbo, batimento?
Ou forma complexa, já decaída no tempo?
(RAMOS, 2015, p. 98).

Se, para Lacan, ser introduzido na ordem do simbólico significa abrir mão do mítico encontro total com o núcleo bruto e mortal da pulsão, gozo pleno reservado apenas ao “pai da horda”, o sacrifício do gozo pleno deixa um resto, sobretudo vocal ou escópico, que simultaneamente causa o desejo e é função dele. Do mesmo modo, se a linguagem é o meio que permite traduzir a pulsão em desejo, estruturá-la em reenvios significantes, a pulsão espreita a fala, nos faz falar sempre mais do que queremos dizer.

Haveria portanto, um *chamado* à fala, que a mobiliza por seu *avesso*. É o que Jean-Michel Vivès pensa como *pulsão invocante*. Falamos ou escrevemos não em busca de um objeto perdido, mas atraídos e lançados em derivas por condensações da pura energia pulsional de ligação sob a forma de *objetos*. Seria essa espécie de conchas ressoantes que nos fazem escutar o chamado do Outro, para que possamos chamar, bem como nos fazer ouvir e chamar, em um circuito que gira em torno de um vazio que a voz vem ocupar.

Daí, afinal, que o lugar do *canto* seja o mesmo do *espanto*. A voz, enquanto abertura à significação, é a voz enquanto “núcleo heteronômico” na autoafecção do sujeito (DOLAR, 2006, p. 42 e ss.). *Inimigo íntimo*, margem insistente de autodesconhecimento do sujeito, ela o faz hesitar entre *forma complexa* e espaçamento de pulsação rítmica.

Afinal, para falar novamente com Vivès, a voz pulsional não é o canto. Essa voz, “áfona” (2012, p. 24), estaria mais perto do silêncio, do grito mudo das sereias, de acordo com a releitura kafkiana do mito.² Já o canto seria a turvação da fala translúcida, o

1 Temos em mente sobretudo um movimento crescente nas últimas décadas de desdobramento das incipientes incursões feitas em vida por Lacan pelo campo da voz em suas relações com o tema da escuta (Cf. especialmente LACAN, 2005, p. 298-303; 268-279), realizadas por autores como POIZAT (2001), DOLAR (2006), VIVÈS (2009; 2012), WILLEMART (2014), entre muitos outros.

2 Cf. VIVÈS, 2012, p. 81-89.

turvamento de sua superfície, que permitiria a irrupção residual da pulsão bruta, cuja potência, como diz Lacan, só podemos acessar já “domada”, “pacificada” (LACAN, 1996, p. 110-12).

No entanto, o que fazer desse também insistente, embora não intuitivo, paralelismo, encontrado no trabalho de Nuno Ramos, entre as dinâmicas de atualização da “matéria” e da “voz”? Talvez haja algo a se pensar nessas peculiares enunciações da velha analogia entre a luz, aquilo que dá a ver sem se mostrar de modo direto, e a voz, aquilo que faz falar mas que não se pode escrever.

Lembremos, nesse sentido, de um trabalho de Ramos como *Mácula* (1994)³ que põe em diálogo a apresentação da luz do sol através de velaturas fotográficas e a figura musical do trítono, intervalo “diabólico” que, derivado da estrutura da linguagem musical, coloca em risco a ordem do Logos, da alma, do *socius*. Ou, ainda, retomemos sua leitura do trabalho do gravurista Oswaldo Goeldi, no qual

O visível surge como a discreta ordenação desse sol cegado de início pela superfície negra de onde se partiu [...] A potência cega da luz, ponto de origem do trabalho, deve ser controlada para que os seres possam propriamente aparecer. As gravuras de Goeldi ganham assim o aspecto de um *clarão contido*, já que o mundo tem seu fundamento numa *luz desmesurada e destrutiva*, que a tristeza, a solidão e a noite transformam em contorno, corpo e vida (RAMOS, 2007, p. 187 – grifos nossos).

Novamente, nas letras de Nuno Ramos que desencadearam as canções de *O disco das horas* (FRÓES, 2018), o gozo – ou seja, a própria torção infinita da pulsão sobre si mesma, que borra os limites entre prazer e sofrimento – é núcleo combustível, acessível apenas através de suas múltiplas refrações entre o fogo e o gelo. A orla desmesurada do objeto, “estrela quente” na qual o “sujeito queima seu medo”, difrata-se em “lume”, “cardume” na pira mais branda do “cume das coxas” de um outro corpo.

A voz, enfim, traz sempre consigo um clarão de *dessubjetivação*, abre o sujeito à possibilidade de ser, ainda de acordo com a canção que fecha o disco (“Décima-terceira hora”), um “retirante do gozo”, “deportado do rosto”. Contudo, diante do chamado, nem sempre é possível fazer-se escutar. Assim como nem toda luz pode ser flagrada nas ranhuras do visível, queimar o contorno do mundo, entre este e o sujeito. De todo modo, o efeito mais interessante das perguntas colocadas até aqui parece emergir não apenas, de uma resposta no campo da voz, mas de seu relançamento a partir de outras regiões do trabalho do artista.

A VOZ, A DEUSA

Em *Sermões*, o que está em movimento é um espaço de hesitação entre *voz* e *personagem*. De um lado, a organização de um fluxo retórico e poético em versos libérrimos, ou linhas abertas a todo tido de modulação. De outro, a exposição narrativa

3 Documentação do trabalho disponível em:
http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=23.
Último acesso em 02/03/2020.

da trajetória de uma figura falante nitidamente contextualizada. Séries estas que ainda reverberam tanto aquela hesitação entre o sujeito como “forma complexa” ou como “batimento puro”, quanto outra, extradiagética, entre a conquista de uma “histericização da linguagem” (a linguagem histórica, na formulação de Meschonnic)⁴, que permite, como costuma dizer o artista, “acender” o texto, e o refluxo puramente imaginário ou improdutivamente indeterminado da fala.

O que o livro narra é a trajetória de um ex-professor de filosofia, à espera da morte e viciado em sexo, que, em meio ao declínio existencial e evasão moral, alça-se à condição de sermônista por investidura própria. A cenografia da enunciação é, agora, abertamente teatral, fundada sobre uma situação básica declamatória e articuladora da encenação de um jogo entre a potência e a impotência da palavra.

Eis o conflito da personagem, que surge tão logo percebemos que, aqui, a voz integra uma equação cuja outra variável é encarnada pela palavra onipresente no livro, o pau, tendo como produto, o *fracasso*. Veja-se a esse respeito a autodefinição decisiva fornecida pela figura que fala no livro:

O núcleo
da minha poesia trago no pau, coisa
de velho, a peçonha
da oração do meu poema
na cabeça do pau, coisa de velho
c
aquético, *fracasso*
completo – sim, fracasso
concordo
mas não daquilo de que me lembro.
Não lembro nada, *sou palavra*
sem luto
(...)
Não guardo ovelhas
nem palavras
não guardo nada. Sou a pobre
máquina do meu pau
entrando, saindo, já despido
de ambição e de memória.
(RAMOS, 2015, p. 30-31)

Na trajetória do sermônista, traçada basicamente entre a plena oferta sexual, a privação sexual, a solidão e a morte, isso se nota desde os caminhos de sua angústia com o desencantamento do mundo. Como afirma o sermônista, a “voz da natureza”, do “fluxo/hidráulico, inconsútil/ que junta madeira e veludo”, da qual seus sermões seriam simples canais aurais de transferência, “não quer dizer nada” (2015, p. 138). “Só há a voz”, diz o personagem.

4 Cf. MESCHONNIC, 2006, p. 64-66.

Já na relação do personagem com as mulheres, o que o define como sujeito e ser de fala é uma espécie de maquinização da satisfação pulsional. O equivalente da relação do sermoneiro com o sexo é a verborragia, modo de enfrentamento da experiência do gozo que se instala na fronteira tênue entre produtividade e improdutividade.

O que o sermoneiro vive é um atrito com os limites de sua subjetivação. Ao se entregar ao périplo compulsivo do órgão sexual, o que o sermoneiro faz é suplantar a busca cega do desejo, que abre o sujeito à virtualidade do ato, com uma literalização física da procura. Sua fixação sexual e verborrágica lhe causa tanto prazer como dor, porém cumpre uma função fundamental em seu sistema de vida: evitar o silêncio, preencher ou tamponar o vazio. *O pau tapa a voz*. Essa, poderíamos dizer, a sentença que incide sobre essa experiência subjetiva, marcada sobretudo pela limitação ética de uma subjetivação eminentemente narcísica.

Do mesmo modo, deitado sozinho no chão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, onde havia se dado a cena inicial de plenitude sexual, a fantasia fundamental da personagem vem à tona: uma poção que aumentasse magicamente seu membro, até que pudesse penetrar a própria cúpula da igreja, badalando os sinos com os sumos gerados por um milagre onanista (2015, p. 178). O fracasso, afinal, é arrematado em chave de distorção narcísica suprema: a perspectiva de seu fim pessoal só pode ser apreendida como o fim do próprio mundo. Este o seu “aviso” profético, que se abateria sobre o planeta como meteoro discursivo, “pedra tão lisa, pedaço vacante de arco-íris, escama de um dragão chinês” (2015, p. 168), projetado visionariamente.

Em suma, onde a voz abre à alteridade endógena, o “pau” fecha o curto-circuito do mesmo. Daí o fracasso, como sentença irretocável, sutura cênica do hiato entre significante e significado, estabilização do quadro fantasmático do sermoneiro, e, assim, dos limites do mundo tal como pode ser apreendido pelo sujeito.

No entanto, os últimos momentos do livro caminham em outra direção. Esta que parece ressoar a pergunta feita aqui, inicialmente:

Será sempre o mesmo projeto para cada pedaço
engenharia minuciosa entre o todo e a parte?

Ou tudo é sobra confusa de uma asa, c

ópula mal encaixada

com gozo e dor esparramando

matéria sem significado?

(...)

Pergunto: podia ser diferente

uma única mucosa em nossa cara

ferida salina ferindo a risada?

Raios brotando da terra, feito trigo

ao invés de descer até ela?

Merda e placenta misturados,

sem higiene nem culinária?

Equilibrados em traves

de sal, petróleo, pelúcia ou areia

não na suave cartilagem

l

íquida e vertebral da coluna

– podia ser assim?

(RAMOS, 2015, p. 102)

A princípio, a chegada ao território da morte, no último capítulo, abre as portas simplesmente para o que havia antes, para a busca do sexo. O céu aparece sob a forma de um avatar abrasileirado e revertido no suprassumo mais pedestre do paraíso – é uma *laje*. Se não retornasse ao inorgânico (a última frase do livro é “Vamos voltar para a neve”), ao que tudo indica, o sermônista passaria a eternidade vacilando nos labirintos de um circuito narcísico do gozo.

E, no entanto, na verdade a morte o faz efetivamente defrontar-se com sua alteridade radical, com uma exterioridade que mina de pronto todo seu sistema de vida. O que ele encontra é de certo modo o polo oposto ao da cópula com a cúpula. Uma deusa “mais que hermafrodita”, que prescinde de uma sociedade sexual com o personagem, relegando-o a encarar fascinado a visão do funcionamento autossustentado de um pênis-vagina.

Realiza-se assim algo próximo à especulação realizada em outra exploração arquitetônica pelo escritor, em comentário prospectivo à Tumba Brion, de Carlo Scarpa, em *Ó*. A de “um sistema de encaixe que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas do que nossa polaridade macho-fêmea” (RAMOS, 2009, p. 44-45). Hipótese esta que coincide, agora, com a clivagem mais radical que há no interior da própria voz.

A deusa mais que bifronte não aponta apenas para fora da lógica do pau, mas também para fora da lógica do falo. Isto é, da lógica da função que representa o lugar mesmo da determinação simbólica da lei e estrutura toda a lógica da sexuação. Função que presentifica, como traço, a voz do Pai castrador ausente, mas que quando a escutamos não conseguimos discerni-la muito bem com relação à voz da mãe, que diz “vai” ao desejo do sujeito.

Daí uma ambivalência decisiva da voz: ecoar a abertura de seu chamado como uma “enunciação pura”, ou preenché-la com a injunção substantiva e monocórdia do supereu. Porém, em ambos os casos, estamos no lugar do excesso na própria lei escrita. Pois a voz vem preencher o “ponto da fundação ausente da lei” (DOLAR, 2006, p. 55), ou seja, a falta de um nome que venha dar consistência a essa posição vazia correspondente à não-existência de um Pai supremo. Ao ocupar esse ponto, emergir no lugar de sua impossibilidade, a voz situa-se simultaneamente no lugar de clivagem entre masculino e feminino e, no interior do polo feminino, enquanto polo internamente clivado e “inexistente”, no sentido de que corresponde a um modo de gozo impossível de ser apreendido no interior de uma lógica regida pela ideia de todo.

O Outro ao qual endereçamos, entre outras coisas, nossos pedidos de limitação e sentido, é ausente e furado, mas deixa um traço estrutural na lógica linguageira-social que realiza a partição abstrata dos gozos e dos sexos. Trata-se, em suma, do avesso do totem, daquilo que encarna a distribuição universal dos modos de gozo possíveis. O que a lógica sexual outra da deusa revela é o ponto que mostra que o destronamento do totem

significaria pôr em xeque não apenas a ideia de uma limitação estrutural prévia nas possibilidades de sexuação. Mas também, e no mesmo passo, o agenciamento das estruturas elementares da linguagem e da vida social, seja ou não ela sustentada pela premissa de que a rede de relações que chamamos “sociedade”, ou mesmo “mundo”, possa ser pensada sob a égide do Um, ou do todo. Aqui, escutar voz de Deus, vislumbrar em proximidade extrema “o campo de enigmas que é o Outro do sujeito”, não é algo que se faz tocando um instrumento ritualístico de comemoração da origem ausente⁵, mas experimentando a impossibilidade de se *tocar* o Deus cuja faceta feminina é a de sua não-existência, seu caráter não-todo.

Seja como for, o sermônista pode não saber, mas defrontou, no meio das pernas da deusa, o enigma que abre seu circuito narcísico a uma potência inexaurível de diferenciação, onde, ecoando a formulação de Lacan⁶, Deus não pode ser um, mas também não pode ser dois – é algo no meio do caminho.

LUZ, CAVALO

Indecidivelmente aberta, a deusa aponta para um registro extremo da voz, já no limiar com uma escritura ilegível, que endoa os deslizamentos da linguagem em uma amarração mais irredutivelmente opaca, poético-matemática, que a da voz⁷. Já outra figura-chave encontrada no trabalho de Nuno Ramos dá contornos mais nítidos às dobras entre a voz, o campo do *teatro* e outro operador decisivo, o *signo*.

No trabalho *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016)⁸, a figura do cavalo participa de uma reconfiguração radical dessas questões, alcançada em torno de um prisma mínimo, o que exige um deslocamento considerável com relação à metáfora da luz e sua desmesura. Como se o contínuo verborrágico de livros como *Sermões* e *Adeus, cavalo* fosse reencontrado como uma espécie de cristal imaterial, dispositivo mínimo de máxima abertura.

O trabalho consiste em um antissistema de, nas palavras do artista, “trocias impossíveis”. A proposta de materialização desse princípio resultou, na montagem de 2015, em três *Dádivas: Pierrôporcavalo, Casaporarroz e Copod'águaporvioloncelo*. Ou seja, três configurações escultóricas de um espaço de comensurabilidade incomensurável entre pares de termos: um aparelho de som tocando uma canção popular com o tema do pierrô e um cavalinho de carrossel; um copo d'água e um violoncelo; um armário e um

⁵Trata-se da passagem do Livro X d' *O Seminário* em que Lacan reinterpreta o chofar hebraico, da qual se extrai a citação precedente (LACAN, 2005, p. 275).

⁶*E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada por um gozo feminino?... E já que é aqui também que a função do pai é inscrita na medida em que esta é a função à qual a castração se refere, pode-se ver que enquanto isso não resulta em dois Deuses, também não resulta em apenas um* (LACAN apud DOLAR, 2006, p. 56).

⁷É ainda Mladen Dolar quem sugere que, em última análise, a “voz pura poderia ser epitomizada pela letra, pelo matema”, já que, “mais difícil” que permanecer mesmerizado pelos ecos infinitos de *lalangue* é chegar à “letra morta”, que corta a poética do inconsciente e a lança de volta ao saber” (2006, p. 149).

⁸ Documentação do trabalho disponível em:

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=115&cod_Serie=129.

Último acesso em 02/03/2020.

monte de arroz. De modo que as interações escultóricas entre cada par de elementos são operacionalizadas duas vezes, plasmadas em narrativas videográficas e duplicadas fundidas em metal.

No vídeo de *Pierrôporcavalo*, um pierrô é sequestrado e, em troca, um cavalo é liberado para uma deriva pela cidade. Já no de *Casaporarroz*, uma mulher doa todos os móveis de uma casa, que são jogados em meio a um descampado onde passa um largo lençol d'água, recebendo em troca arroz, que retira dos bolsos para preencher todo o piso da casa e, então, afundar seu corpo nesse leito insolitamente telúrico. Como resultado, formam-se um interior espreado pelo exterior e um exterior represado em um interior, sendo o corpo submetido a um gesto que reúne os dois polos.

No trabalho, os objetos dispostos não funcionam como ícones de coisas, mas como signos, guardando algo de seu caráter dúplice e sobredeterminado. Mais que como entidades, eles existem enquanto atravessamentos momentâneos entre todos os parâmetros de variação que um receptor em um dado contexto possa atualizar, de modo transitivo e indecível. Na verdade, o que o trabalho “faz falar”, de acordo com a reescrita do pensamento de Saussure por Patrice Maniglier, é um signo, um arranjo de *correlações regulares entre variações heterogêneas*, ou de espaços de redeterminação de “termos” resultando na produção de *valores* (MANIGLIER, 2005, p. 157). No entanto, seriam necessários outros movimentos para dar conta dessa máquina elementar de linguagem, estruturalmente pouco determinada e semanticamente inexaurível.

Já o *cavalo*, encarnação radicalmente móvel da ativação dessa espécie de grau-zero do signo, já anunciava desdobramentos do trabalho de Nuno Ramos, que ainda fariam sentir seus efeitos posteriormente. “Minuano” ([2002]; RAMOS, 2007) é um “diário de trabalho” redigido por Nuno Ramos durante a montagem da obra plástica homônima, realizada em 2000, em área rural próxima a Barra do Quaraí (RS). O trabalho consistia em “cinco blocos de mármore branco, pesando entre quinze e trinta toneladas cada um, com espelhos incrustados no interior de uma das faces” (RAMOS, 2007, p. 220).

A luz, portanto, ainda será personagem central desse texto, cuja cenografia expande em muito os limites de um diário de trabalho convencional, a cada um de seus segmentos elipticamente articulados entre si. Temos aqui um espaço de atravessamentos entre relato, reflexão artística, observação – e algo mais. Dividem o palco, de início, uma inscrição autobiográfica da voz, reflexões sobre a linguagem, anotações do fazer poético em curso e registros da localização (em sentido amplo) da obra, bem como do entorno, natural, mas também humano ao rés do chão, nesse caso impresso mesmo em certos nomes – “patrocinador”, “eleição”.

Se na chave biográfica a palavra-chave é *solidão*, o que se fala da obra traz à tona a renitente reivindicação pelo artista de um estatuto de exterioridade radical atribuída a esta última (“Não acorde o que você ama/ Fique em silêncio, sozinho” – 2007, p. 235). Mais que em termos de “exterioridade”, no entanto, a predicação do trabalho é apresentada na chave de uma “reflexividade” não autorrecursiva, mas múltipla e centrífuga. É assim que, através da camada de linguagem predominante do texto, produtiva, porém assumida em modo objetivo, lê-se o anúncio de um deslocamento radical que arrematará o diário, entre a enunciação de um pacto de recepção e a performance de uma poética dos reflexos: “As vacas serão as companheiras de minhas

pedras-espelho. Vão se coçar no mármore, sujá-lo com seu pêlo. Vão ver sua imagem refletida. Será a primeira vez que uma vaca verá sua imagem num espelho vertical (as horizontais são água). Talvez evoluam a partir disso, tornando-se bípedes, os úberes na frente” (RAMOS, 2007, p. 222).

Vêm à tona o mesmo leão que chama do texto mencionado anteriormente do contemporâneo *O pão do corvo*, assim como, de modo indireto, o “palco-túmulo” da terra de Euclides da Cunha, abordado pelo artista em outro texto do mesmo volume de ensaios⁹. Com essa última ressonância, no entanto, entra em cena outra ordem de consequências. A figuração linguageira do espaço, outro protagonista do trabalho e de sua experiência inaugural, se dá na chave, primeiro, da difração e dos reflexos: “lugar”, “imensidão domesticada”, “apenas um pasto”, mas que logo torna-se “natureza novamente”, “pasto-natureza” (2007, p. 222). E, depois, na chave da teatralidade: “Algo nessa paisagem parece demasiado exposto e no entanto simples – um *palco*, talvez, tão amplo e pleno, e repousado em si mesmo, que despreza a medida de nossos conteúdos; A cena: o ar, a vaca, as pedras, seus espelhos; manhã líquida, o tumor neblina em meu pulmão” (RAMOS, 2007, p. 225; 228 – grifo do autor).

Surge, então, o cavalo, entre o estar dentro de uma obra em processo e o estar fora-dentro das coisas ao redor. Salvo engano, aparece aqui a única menção prévia do artista à invenção nominativa que dará origem ao título da segunda exposição em que Ramos exibirá *Ensaio sobre a dádiva, Houyhnhnm*, a raça de cavalos pensantes de *As viagens de Gulliver*, cuja fala ou sonoridade (pré-?)semântica é utilizada por Jonathan Swift como matéria para a produção de seu nome. Muitas páginas após a sugestão da aliança com as vacas, encerrando o texto após uma observação do mais batido rés-do-chão dos interesses humanos, surge esse outro nome, que parece exigir um novo pacto de linguagem: “*Cavalo* – Que gosma, sangue ou cola junta a mucosa na pedra, a canela no casco? Crina, relincho, houyhnhnm, cheiro da sua bosta. Olha com globos marinhos. Por que sempre assustado? Morava num espelho? Teve a lua na barriga? A nova vida em bosta? Bosta-grama” (RAMOS, 2007, p. 239 – grifo do autor).

Na cena protagonizada por relatos, reflexões, registros e alguns reflexos até então materializados em linguagem apenas no nível da imagem, ou da figurabilidade, irrompe, então, um acontecimento que transforma esse quase-teatro:

O centauro veio até mim. Sua marcha ergueu-se desde o pasto verde, crescente, em marcha, mas logo a galope. Olhou para a pedra ainda deitada, branca, e viu sua imagem dentro dela. Circundou-a, lento. Parou. Não parecia nada curioso, imóvel e solene no alto de suas quatro patas. Sequer pôs os olhos em mim, que tentava fotografá-lo. Estava ocupado demais com sua natureza dupla, cavalo e cavaleiro, para ainda espantar-se com alguma coisa (RAMOS, 2007, p. 239).

Novamente a aparição da indiferença intocável do Outro. De uma “natureza dupla”, mas que contém em germe uma multiplicidade latente de “sistemas de encaixe” aptos à difração irreduzível das polaridades dadas. Após “Minuano” e *Ensaio sobre a dádiva*, é em *Adeus*, cavalo que esse galope se fará escutar de modo mais contundente.

9 “A terra [Euclides da Cunha]”, em RAMOS, 2007.

CAVALO-SIGNO

Em *Adeus, cavalo*, uma espécie de devir-voz se dá a ver em território plenamente teatral. Como argumentado por Eduardo Jorge de Oliveira (2018), o *cavalo* pode ser lido no livro de 2017 na chave da *possessão*, que ainda poderíamos abordar como uma dinâmica de encarnação e desencarnação entre voz e corpo. O texto se desdobra a partir de uma cena básica, um ator velho e moribundo, entrevistado por um repórter dentro de uma banheira, à la Jean-Paul Marat, que recebe as subjetivações ficcionais de Procópio Ferreira e Giuseppe Ungaretti, em diálogo com a de Nelson Cavaquinho.

Diferentes tempos vêm a corpo, sobretudo um passado compartilhado pelo narrador e algumas dessas figuras, com quem cultivara a prática de um “teatro em qualquer parte” (RAMOS, 2017, p. 36 e ss.), que caberia no espaço de uma canção, lembrando até certo ponto a definição, por Valère Novarina, da cena como a “casa do ator”, “sempre apenas uma tenda aérea, uma casa respirada que se leva” (2009, p. 60).

Agora, porém, uma preocupação mais candente é não a da histericização da linguagem, mas uma peculiar *historicização* cênica de materiais culturais. A escolha da figura de Ungaretti ilustra bem o novo estatuto da hesitação *forma / batimento*, ou da dinâmica de “esquecimento fundador” nomeada no livro novamente por Eduardo Jorge. A estadia brasileira do poeta italiano, como sugeriu Raúl Antelo em outra direção, configurou uma apresentação do Brasil na chave de uma “anamnese do entrelugar” e da reinvenção, permeada por uma escrita da contingência traumática do Real, de uma “tradição por simples carência e imaterialidade do tempo-já” (ANTELO, 2010, p. 208).

Nascido, claramente, de uma radicalização da dinâmica de escuta de vozes que se adensara em *Sermões*, o livro de 2015 projeta uma cena de corpos múltiplos, falantes a montante e a jusante de um solo discursivo que se constrói com linhas vagas, mas, ainda assim, nítidas. O velho, esse outro velho caniço pensante e potencialmente vegetal (ou animal), apresenta-se como polo, literalmente, de invocação de um horizonte utópico atravessado internamente por um deslocamento para fora dos efeitos da ação de uma palavra plena. Invoca sua participação em um “teatro em qualquer parte”, constantemente dissolvendo-se e recompondo-se em meio aos demais participantes dessas janelas de recepção de todos os tempos. Janelas estas que, contudo, abrem para dentro de pequenos quartos de hotéis baratos ou banheiros onde um velho ator jaz na cena de um banho morno e não tão trágico quanto o de Marat.

Entre um ficcional Procópio Ferreira e diversas sombras figurais, como os homens de guarda-chuva Goeldi-drummondianos (RAMOS, 2017, p. 12-14), uma primeira aparição solene e deslizante se dá com a presença/ausência de Giuseppe Ungaretti. Com Ungaretti o que entra em cena é um intérprete tresloucado e desterrado do Brasil, que aterrissa nos anos 70 brasileiros como se em um fim da história que é simultaneamente paraíso amorfo em que a história mundial encontra o recanto de “um grande ensaio aberto de uma tarde solar” (2017, p. 39-45). O poeta é, agora, autor de um *Alegria* lutuosa, em que o engaste da história europeia em sua figura se traduz entre o luto inacabado pelo filho biograficamente perdido e o grito de que “a vida finalmente encontrou a vida”.

Eduardo Jorge bem sugeriu como a dinâmica de despossessão e esquecimento fundante encenada no livro quer-se dramaturga de “teatros instáveis”¹⁰. Ao mesmo tempo, é preciso salientar como esse experimento poético-teatral de Nuno Ramos sintetiza em seu fluxo, de modo exemplar, a hesitação renitente entre, de um lado, o puro batimento que desfunda a história e, de outro, a memória e um desejo de mobilização e produção de símbolos altamente concretos.

Este o lugar fugidamente instaurado pela segunda aparição decisiva, a de Nelson Cavaquinho. O símbolo é concreto – a inauguração da Ponte Rio-Niterói –, mas a cena é de abertura mítica, algo raro, mas que ronda espectralmente, na maior parte das vezes pela negativa, o trabalho de Nuno Ramos. As constantes evocações, diante da impossibilidade de invocação, da figura do compositor repentinamente desaguam em uma espécie peculiar de confusão entre mito e história. A ponte, inaugurada com o fim da vida alegremente melancólica de Ungaretti, recebe, tal qual a estrada palmilhada que recebe a “Máquina do mundo”, a aparição de Nelson Cavaquinho e seu cavalo. Como que em um retorno instintivo e fulgurante similar ao retorno do cavalo do sambista e praça da Polícia Militar, que volta ao dono a despeito do golpe sofrido por seus pares que, conta-se, soltaram o animal de trabalho em represália à boêmia de quem o montava.

É nessa abertura em certo sentido mítica do histórico que encerra o livro que o cavalo se revela, de fato, um signo. O cavalo que, no interior da diegese, atravessa a recém-inaugurada ponte Rio-Niterói como súbita aparição, é o de Nelson Cavaquinho e, ao mesmo tempo, o próprio compositor. Mas é, também, o próprio corpo vacante do velho que se quer feito de múltiplos tempos, virtualizado por uma procissão de formações linguageiras que boiam sobre as réplicas como rubricas deslocadas – “CAVALO MONTANHA-RUSSA”, “CAVALO SEMBLANTE”, “CAVALO UM TRONCO”, “CAVALO AO CONTRÁRIO” e assim por diante.

O que a cena final imagina replica a pergunta do sermonista sobre o caráter irreduzivelmente desconstruído ou abertamente inacabado do mundo, agora submetida, ela mesma, a uma hesitação entre o histórico e o atemporal:

Não há batimento comum às coisas, como havia antes. Era isso que buscávamos, mas a dissolução chuvosa da paisagem, violenta e aziaga, desfez toda possibilidade de um coro [...] Não há também, por outro lado, [...] solidão real no mundo. [...] Tudo canta, dispersivo e sem batuque, procurando público, levando a vida a cantar. Corpos cuspidos do trilho seguro para o barranco e o muro, amor emparedado, filhos que não nasceram, pequenos poemas que viraram grito, matéria sonora sem ordem nem retorno, tudo isso formou uma massa invencível, um peso sem contraponto numa balança que ninguém vê. Lutamos contra isso, mas perdemos, diariamente perdemos, e não podemos denunciar, nem mesmo nos queixar a ninguém (RAMOS, 2017, p. 66).

Entre canto órfico da perda da unidade do mundo (tenha-se em mente a versão drummondiana do mito de Orfeu em *Claro Enigma*) e suspiro de imanência pós-utópica, retorna a lágrima do poema final de *Junco*¹¹, prismatizando o fio de mel drummondiano

10 Na orelha da edição aqui utilizada de *Adeus, cavalo*.

11 Cf. a releitura de *A máquina do mundo* de Drummond que encerra *Junco* (RAMOS, 2011, p. 108-115).

que atravessaria a noite dos homens em outra chave¹². O encontro imediato com o passado, com o arcaico – que Nelson Cavaquinho encarnaria em sua posição “extemporânea”, do alto do desterro no cume de um morro em plenos anos 60 (RAMOS, 2019) – tem em seu ápice uma palavra afetiva e, a seu modo, poderosa, eficaz: “Shhhh, felicidade”, diz Nelson Cavaquinho àquele que fala e chora. Não é, aliás, da ordem do samba (ao menos de certo samba), uma lição existencial que elabora o desencanto purgando-o e intransigentemente assumindo-o como ambivalente encanto?

O trágico alegre que fez sua tradição brasileira toma a palavra. E, ao fazê-lo, erige em emblema a vocação do autor de trabalhos como *III* e *Vai, vai* ao cultivo de uma perspectiva em nada divina, pelo contrário, sumamente imanente. Mas, mais que isso, dá forma, algo errante, assobiando um canto desprezioso, ao desejo por uma experiência de linguagem que dê corpo prismático a um atravessamento entre um campo de sedimentações históricas e culturais e algo da ordem do contínuo.

O velho quer-se casca de um molde, processo intervalar de um estranho processo de cera perdida¹³. E, contudo, como nos *Sermões* – os do personagem e o próprio livro –, dizer “o bege dessa fórmica só eu” (RAMOS, 2017, p. 8) significa dar piruetas com a palavra apenas para afundar novamente na banheira de um velho. O horizonte último, de todo modo, é a virtualização do retorno. O cavalo, afinal, é o velho que se quer feito de múltiplos tempos, virtualizado no livro pela procissão de formações linguageiras que boiam sobre as réplicas como rubricas deslocadas ou pequenos “corpos-refrões”¹⁴ em incessante reatualização. E, é claro, o cavalo de Nelson Cavaquinho, bem como seu próprio dono. É tudo isso em um só prisma.

Da lógica dos mortos, da produção e da *merda*, inicia-se, portanto uma passagem ao *prisma*, à abertura de um limiar tradutório entre linguagem e vida, que assumirá ainda outros contornos em *Ensaio sobre a dádiva*. Se em *Sermões o pau* era o significante da máquina pulsional entrópica, no livro seguinte o cavalo é radical livre de linguagem. É pura máquina imaterial de relações em atravessamento. É signo. Dele não se espera o prodígio retorno. Pede-se que dure como uma lágrima de breu, mas refratada até que seu corpo gire por toda parte, sem guarida. Este o conselho de Nelson Cavaquinho à voz-cavalo: “Nunca volte para casa” (RAMOS, 2007, p. 68).

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006.

12 Cf. “Menino chorando na noite”, *Sentimento do mundo* (1940).

13 Provável referência ao método de fundição de esculturas: “Toda a lenta modelagem com que te fizeram, a cera pingando com que te esculpíram assim exatamente como você é, será então perdida (RAMOS, 2017, p. 18).

14 A solução linguageira, utilizada para caracterizar as “rubricas deslocadas” anteriormente mencionadas, é de Roberto Zular, em resenha a *Adeus* escrita a quatro mãos com o autor do presente texto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/08/1911011-adeus-cavalo-novo-livro-de-nuno-ramos-faz-teatro-sem-palco.shtml>. Último acesso: 02/03/2020. A Roberto Zular agradeço também pela orientação nos trânsitos realizados nos campos da voz e do signo que originaram este artigo.

- FRÓES, Romulo. *O disco das horas*. São Paulo: YB Music, 2018.
- LACAN, Jacques. *O seminário Livro XI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário Livro X*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”. 365. In: *Savoirs et Clinique*, n. 6, 2005/1, p. 149-160.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Writing by ear”: Clarice Lispector, Machado de Assis and Guimarães Rosa and the Mimesis of Improvisation”. In: *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 7, No 1, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *À l’écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.
- POIZAT, Michel. *Vox Populi, Vox Dei: voix et pouvoir*. Paris: Editions Métailié, 2001.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Nuno. *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- RAMOS, Nuno. “Rugas”. In: *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- VIVÈS, Jean-Michel. “Para introduzir a questão da pulsão invocante”. *Revista Latino- americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, junho 2009.
- VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa/Corpo Freudiano- Seção Rio de Janeiro, 2012.
- WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.