



A comunidade errante:

ensaios de literatura e exílio



Keli Cristina Pacheco
André Cechinel
(Organização)

Texto e Contexto
EDITORA

A comunidade errante:

ensaios de literatura e exílio

Keli Cristina Pacheco
André Cechinel
(Organização)

Texto e Contexto
—
EDITORA

TEXTO E CONTEXTO EDITORA:

Diretora e editora-chefe: Rosenéia Hauer

Supervisão editorial: Rosenéia Hauer

Capa: Eloise Guenther

Projeto gráfico e diagramação: Eloise Guenther

Link - foto da capa: <https://pixabay.com/pt/photos/nevoeiro-caminho-caminhadas-1209205/>

Os artigos que fazem parte deste livro são
de responsabilidade dos autores.

C741 A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio [livro eletrônico]/ Keli Cristina Pacheco; André Cechinel (Org.). / Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020.
167 p.; e-book PDF Interativo

ISBN e-book: 978-65-88461-21-1

1. Análise literária. 2. Literatura – ensaios. 3. Leitura – exílio. 4. Produção literária – exílio. I. Pacheco, Keli Cristina (Org.); II. Cechinel, André (Org.). III. T.

CDD: 808

Ficha Catalográfica Elaborada por Maria Luzia F. B. dos Santos CRB 9/986

TEXTO E CONTEXTO EDITORA

Rua Eduardo Bonjean, 375

Uvaranas - Ponta Grossa - PR

(42) 98883 4226/3226 9464

Sumário

Preliminares	05
<i>Leonardo Tonus</i>	

Apresentação	13
<i>Keli Cristina Pacheco e André Cechinel</i>	

I – ERRÂNCIAS CONCEITUAIS 18

1 – A sacração de um dia	19
<i>Carlos Eduardo Schmidt Capela</i>	

2 – A literatura e a dicção em/do exílio	56
<i>Keli Cristina Pacheco</i>	

3 – Fragmentos de um exílio: por uma ctono-grafia poética	74
<i>Vinícius Nicaastro Honesko</i>	

4 – Barro e território em Xirú: provocação a se pensar a comunidade	92
<i>Débora Cota</i>	

II – A LITERATURA ERRANTE 112

5 – Variações do exílio na obra de W. G. Sebald	113
<i>Kelvin Falcão Klein</i>	

6 – Retrato do Artista Quando Exilado: Eliot, Joyce e o Chamado “Método Mítico”	129
<i>André Cechinel</i>	

7 - Escritura, tempo, exílio: do pensamento de Cacciari para a literatura de Nassar	146
<i>Nilcéia Valdati</i>	

Sobre os autores	164
-------------------------	-----

Preliminares

Poemas de Leonardo Tonus

horas indocumentadas

*na América. Terra para italianos no Brasil.
navios partem todas as semanas do porto de Gênova.*

*venha construir os seus sonhos com a família! um país de
oportunidades. clima tropical, comida abundante.
riquezas minerais.*

*no Brasil você pode encontrar o seu castelo.
governo fornece terreno e ferramentas para todos¹.*

contrariamente à exclusão cuja extração territorial pressupõe
a visibilidade pela exposição de uma estigmatização,
a clandestinidade sublinha uma forma radical de
não-existência.

¹ « In América. Terra in Brasile per gli italiani. Navi in partenza tutte le settimane dal porto de Genova. Venite a costruire i vostri sogni con la famiglia. Un paese di opportunità. Clima tropicale vitto in abbondanza. Ricchese minerali. In Brasile putete trovare il vostro castello. Il governo da terra et utensili a tutti » (tradução minha). Panfleto destinado a italianos candidatos à imigração para o Brasil (arquivo familiar) .

ela se organiza em função de um anonimato imposto e
cotidianamente praticado que visa à dissimulação da diversidade
em praça pública. o não-reconhecimento do indivíduo. a
clandestinidade que nega a possibilidade
do outro ser.

sem-lugar são os clandestinos que habitam os
os interstícios dos espaços fomentadores de identidades.
e de afetividades.

menos do que a evasão do sujeito,
a clandestinidade implica a modificação de uma subjetividade
em relação ao espaço pelo que se transita.
a clandestinidade que parasita. e nos habita. que os rastros
apaga. os traços desloca. para além da legalidade.
fora de qualquer territorialidade.

clandestinidade que nos priva de um lugar habitável e fixo. e nos
projeta ao universo da fração.

clandestinidade que ao meio corta. nos faz fragmento. que
desconhece. que não nos reconhece.

clandestinidade que nada assegura. que tudo anula.
clandestinidade que transforma minha existência
em uma experiência efêmera
e nula.

nonadas parisienses

banido de mim (: pelo que perdura)

de mim já se cansaram os espelhos
que pelo teto rebatem
este canto solitário.

no dia a dia
das horas vazias
me machucam as paredes mofadas,
pálidos vultos das palavras entendiadas.

e se meus sonhos bumerangues ainda arremesso
é contra mim que os lanço,
contra este eco
silencioso
e oco
que os móveis atravessa,
se espatifa pelas quinas
da casa egressa.

diante do fracasso de nossa humanidade
acordar tornou-se o grande desafio

: 120 batidas por minuto
e nenhuma para alojar este meu inxílio

em todos os tempos

*Ora bem, temos uma orquestra aqui, certo?
só falta agora o regente! ²*

dizem que toda urgência é subjetiva e que poucas são as
urgências verdadeiramente objetivas.
como a minha urgência.

minha urgência é a urgência das mais de 65 milhões de pessoas
forçadas ao desterro. dos 10 milhões de apátridos privados de
nacionalidade. dos quase 23 milhões de refugiados pelo mundo
sem acesso à educação. à saúde.
desprovidos de liberdade de circulação.

minha urgência é urgência das vinte pessoas que a cada minuto
se expatriam. das vinte pessoas que a cada minuto fogem da
miséria. e das guerras. das vinte pessoas que desde o início
deste texto tiveram de deixar seus lares. seus amigos. tiveram de
abandonar seus familiares.

é urgente a minha urgência que desconhece os rizomas. que
não reconhece a pós-modernidade. minha urgência que ignora
a transculturalidade. que não é migrante. não é exílica. nem
tampouco desterritorializante.

² « Well, we have an orchestra here, right ? What we are missing is a conductor ». No mês de Junho de 2018 a política de 'tolerância zero' da administração do presidente americano Donald Trump provocava condenação global após a divulgação, pela Guarda Fronteiriça dos EUA, de imagens do centro de detenção de McAllen, no Texas em que dezenas de crianças, vigiadas por guardas armados, separadas dos pais à força e fechadas em gaiolas de ferro num armazém, imploravam para se juntarem a seus familiares. O áudio com o choro das crianças, com o risos e as observações irônicas dos guardas ainda circula pela internet. Lembremos que tais procedimentos visavam dissuadir os imigrantes latino-americanos de entrar ilegalmente no país. <<https://www.propublica.org/article/children-separated-from-parents-border-patrol-cbp-trump-immigration-policy>>.

entre o ser e o tornar-se, nada se faz presente em minha urgência
que, à espera, espera. minha urgência que espera. minha urgência
que só é espera.

por tanta coisa espera a minha urgência. ela espera por
palavras. espera por olhares. por abraços espera minha urgência.
e por respeito. minha urgência espera que sua memória não
esqueça. ela espera e não se esquece. minha urgência espera que
não a esqueçam.

de nada se esquece minha urgência. ela não se esquece dos
amigos. nem dos cafés. minha urgência não se esquece das
árvores de uma manhã de verão. nem da rua que já não existe. da
casa que já não existe. minha urgência não se esquece dos corpos
que deixaram de existir.

de tudo se lembra a minha urgência. ela se lembra da viagem. da
longa viagem. e dos passos trilhados. dos campos gelados.
das cidades abandonadas. das cidades bombardeadas. minha
urgência se lembra do terror das cidades assombradas.

do excesso de memória vive a minha urgência. e do vazio da
inexistência. minha urgência que não nega abrigo. não nega
hospitalidade. a urgência de estar-em-comum hoje tão pouco
urgente.

minha urgência não quer esquecer as zonas de trânsito. as
fronteiras. os controles no olhar da suspeita. ela não quer
esquecer o olhar que não acolhe. que rejeita para além dos
arames que as carnes penetram. arames que farpam. que
separam. arames que as almas rasgam.

vive da lembrança dos corpos minha urgência. dos corpos
mutilados. dos corpos estuprados. corpos afogados. humilhados
corpos que choram. que gritam.

grita minha urgência. ela grita um grito urgente. um grito alto.
ela grita alto. grita cada vez mais alto. cada vez mais estridente.
urgentemente ela grita tantos outros gritos. que gritam ao
vedarem os olhos. ao chicotearem os corpos. gritam aos
esbofetearem os rostos. ao estrangularem os pescoços. as bocas.
aos tapas. aos gritos.

que ninguém ouve.

sem ideia do mundo

naquela manhã em que pulei de ano

quando no mundo deixarmos de ser uma coleção de sujeitos
e passarmos a nos pensar, coletivamente,
como sujeitos no mundo;
quando pelo mundo nos construirmos em coletivo,
construindo coletivamente o mundo;
quando da ideia coletiva de mundo
surgir um mundo de ideias,
de um mundo que nunca tivemos,
a ideia de um mundo que sequer tem o mundo do seu mundo;
quando diante deste mundo não nos calarmos
e das coisas do mundo nos liberarmos
das coisas cujas memórias desconhecemos
e pelos dias do mundo perdemos;
quando a este mundo suas coisas cantarmos
e ao mundo as coisas contarmos
as coisas que o mundo conta
quando ele nos diz e não nos conta;
quando por esse mundo novas linhas traçarmos
e em traçados as transformarmos
entrelaçando as coisas e o mundo
as coisas ao seu mundo de coisas de um mundo;
quando pelas coisas do mundo caminharmos
pelas coisas e suas pedras andarmos
nos sabendo pedras e lascas de um mundo mudo;
quando neste mundo tivermos uma ideia
a vaga ideia de um mundo
de um outro mundo que, vagamente,

se imagina outro no mundo;
quando deste mundo outro não nos separarmos
e no mundo o outro pensarmos
pensando para além do mundo
para além deste mundo caduco;
quando deste outro nos aproximarmos
e nele nos transformarmos:

conhecemos então as virtudes da poesia
à beira dos abismos.

Apresentação

Este livro nasce de um chamamento a um grupo de pesquisadores da área de literatura a pensar sobre a relação desta com o exílio. Os textos geridos antes da pandemia do COVID-19 que nos encerra na solidão das nossas próprias casas/corpos, amparados pelo medo expresso em movimentos repetitivos de auto-higienização e distanciamento, parecem responder a um desejo que se revela atualmente ainda mais interdito: o desejo de abertura, ensaio e experimentação que sempre fora ativado justamente no espaço da ausência do corpo biológico, no corpo de palavras errantes – ou o que Maurice Blanchot conceituou como espaço literário, lugar possível de experimentação radical, onde a fala não parte do corpo para alcançar outro corpo, ela não interpela o outro, mas esta fala é a morte ainda ensejando um tomar-corpo, o vir-a-ser, um viver outro. E em nosso contexto atual, de intensa transformação, incerteza, dificuldade de imaginação do futuro, de sonhos, a literatura parece retomar seu lugar profético, notadamente quando anuncia os perigos do passado, ou de um ainda por vir, ou quando sussurra um possível diante da fatalidade da existência.

A escolha da temática do exílio, no lugar do termo migração, e sua relação com a literatura, se deu ao concebermos que o termo envia à experiência singular do indivíduo, pois a fronteira atravessada é tomada em seu aspecto mais subjetivo, levando-nos a considerar a condição humana, muito mais do que a experiência física do atravessamento de fronteira, constantemente contabilizada, medida. Alexis Nouss, em *La condition de l'exilé*, nos lembra que, não à toa, os noticiários referem-se aos atuais refugiados como imigrantes, enquanto as organizações de ajuda preferem o termo exilado. Sobrelevar a experiência a transmitir,

mais do que um dado a comunicar, é papel ao qual a literatura parece desde sempre ter se ocupado, como revelam as leituras aqui expostas.

Assim, o capítulo que abre o livro, na seção Errâncias Conceituais, “Sagração de um dia”, de Carlos Eduardo Schmidt Capela, analisa a figura do Judeu Errante desde as imagens das representações da paixão de Cristo, onde ele é domesticado na contra-face do Salvador, até seu descolamento do plano humano e divino, notadamente no cinema europeu, e depois ainda figurado nas imagens do romance latino-americano, como em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Marquez, através da personagem Melquíades. Capela estabelece assim uma leitura entre imagem e movimento que entrelaça e propõe uma nova possibilidade interpretativa, relendo o *best-seller* latino-americano em seu diálogo com a tradição da representação estética do Judeu Errante através dos tempos.

Já o segundo texto, de autoria da organizadora Keli Cristina Pacheco, irá refletir sobre a relação entre a literatura e o exílio através da reflexão teórico-conceitual e de leitura da linguagem estilizada e ornamentada do conto “Dentes Negros e cabelos azuis”, de Lima Barreto. O ensaio explora a relação do autor com a presença da *art nouveau* nos trópicos, assim como percebe a crítica ao progresso, constante em Lima Barreto, como também pertencente a este movimento artístico não ordenado, sobrelevando o diálogo estético na obra do exilado autor.

A poesia como passagem, lugar de exílio, é tema do estudo de autoria de Vinícius Nicastro Honesko sobre a poesia de Herberto Helder, chamando outros nomes como da poeta Alejandra Pizarnik e do *bluesman* Robert Johnson, percebida pelo crítico como experiência da voz, e assim engendrando uma poesia pensante que busca o refúgio, sendo este porém inalcançável, uma vez que é o próprio distanciamento da coisa a acontecer naquilo que o crítico nomeia “determinação *ctóno-gráfica* do espaço literário”. Tal

perspectiva, ao fim, invade o próprio espaço da crítica de Honesko e se espraia em uma espécie de conclusão em que o erro é assumido em sua voz.

Débora Cota, por sua vez, inspirada pelo conceito de comarca cultural, de Angel Rama, irá trazer o barro de coloração vermelha, presente na região da tríplice fronteira, pensando-o tanto como elemento mítico, mas também como coisa que desborda a fronteira, em sua transnacionalidade material. O barro, para Cota, conjuga a produção, a fertilidade criativa, na apropriação elaborada pelas produções artísticas da região, pelas ceramistas, por escritores(as) e cineastas, ao mesmo tempo, em que amalgama em si os problemas sociais relacionados à posse e à voracidade da exploração da terra pelo agronegócio na região entre Paraguai-Brasil-Argentina. A literatura contemporânea da região será o “barro” manipulado em linguagem pela crítica, em leituras de *Xirú*, de Damián Cabrera. O livro, escrito nos três idiomas das fronteiras, tem uma narrativa que revela, desde a linguagem, o caráter heterogêneo da cultura da região, constantemente desterritorializada pela violência e pelo preconceito que exila o seu povo, o afasta da matéria barro, ou seja, da possibilidade de fazer comunidade.

Nestes quatro primeiros artigos, presentes na seção Errâncias Conceituais, o conceito de exílio é pensado e ensaiado em sua multiplicidade de apreensão a partir das leituras críticas que põem a literatura em diálogo com outras artes. Na segunda parte do livro, na seção A Literatura Errante, estão privilegiados os artigos que consideram a literatura em seu diálogo ensimesmado, mas que ao mesmo tempo desborda a ideia de propriedade da autoria, são os escritores como leitores que estão aqui sob uma espécie de enfoque desfocado, um desvio que nos faz ver a literatura como um imenso fluxo em diálogo infinito com a própria literatura e/ou com a filosofia.

No ensaio “Variações do exílio na obra de W. G. Sebald”, Kelvin Falcão Klein irá refletir sobre a presença do leitor Sebald na

narrativa *Os emigrantes*, percebendo uma faceta menos óbvia na narrativa a qual, evidentemente, explora ficcionalmente a temática do exílio. Klein enumera em verbetes, o que denomina inventário provisório, as referências do autor, nos permitindo ver a obra de Sebald em sua desapropriação, bem como nos conclama a ver seu olhar voltado para a variação subjetiva dos autores na vivência do exílio. Sebald, para Klein, dedica sua leitura ao movimento, se atrai pela modificação provocada pelo desterro, expressa nas obras de Adorno, Wittgenstein, Nabokov, fazendo da sua ficção um rearranjo de suas leituras da experiência do exílio.

A ideia de um “método mítico” representativo das narrativas do modernismo será tema do artigo do organizador deste livro, André Cechinel, ao percorrer T. S. Eliot, leitor de Joyce, quando sugere que o método do romance estaria esgotado, desde Henry James e Flaubert. Eliot sugere o método mítico da narrativa como forma e significado capazes de responder ao panorama de suposta anarquia e futilidade da história mais recente. O artigo reflete sobre *The Waste Land*, de Eliot, e *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, propondo compreender a noção de “método mítico”. Para Cechinel, a fragmentação ou dessacralização dos centros e temas que organizavam o romance provocam inclusive um abandono do artista, que passa a frequentar as ruínas de um centro agora insustentável. O método mítico, para o crítico, assim se espalha, podendo ser vislumbrado na narrativa latino-americana, em Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Juan Julfo, José María Arguedas, entre outros, deixando como proposta uma outra possibilidade de ler a nossa literatura.

Chegamos, enfim, ao artigo de Nilcéia Valdati, intitulado “Escritura, tempo e exílio: do pensamento de Cacciari para a literatura de Nassar”, nele Valdati retoma o laço deslocado entre a escritura e a condição de ser-judeu a partir da leitura de Edmond Jabès realizada pelo filósofo Máximo Cacciari, bem como por Derrida, Rosenzweig, e outros autores que também discorrem

sobre a temática relacional entre letra e história. Valdati parte de tal reflexão para ler *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, elaborando uma leitura crítica que toma em conta os temas do exílio, da migração e da religião, bem como da memória e a sua indistinção relacional entre tempo-espaço, exercício este que Valdati vê também elaborado pelos filósofos ao tratarem do tema condição judaica e sua relação com a escrita.

Desta forma, tal como uma espécie de oroboro, retomamos a questão do artigo inicial, de autoria de Carlos Eduardo Capela, o corpo errante no espaço e a relação deste com a escrita. Assim, inscrever-se e reinscrever-se, introduzir a heterogeneidade de uma experiência através da figuração artística, fazer-nos pensar sobre a subjetividade/objetividade do exílio, suas significações e implicações no corpo e no espaço, é exercício tanto da literatura quanto dos leitores os quais ela chama. Agradecemos, por fim, à coordenação do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que através do PROAP/CAPES, amparou a publicação deste livro e a divulgação da pesquisa, bem como aos pesquisadores que atenderam a esse chamado, convite, e que contribuíram para a reflexão sobre o tema do exílio em produções literárias do século XX e XXI, de origem latino-americana, mas também norte-americana e europeia, desenhando este panorama espaço-temporal que se deseja contributivo às pesquisas por vir.

Os organizadores



I - Errâncias Conceituais

1 - A sagração de um dia³

Carlos Eduardo Schmidt Capela

A pátria do apátrida é o outro.

Vilém Flusser

São lancinantes os passos da Paixão. Ou, para tentar preservar a aura de martírio deles emanada, talvez seja mais apropriado afirmar que são cruciantes, significante que ademais ecoa a situação crucial a que abrem espaço. Pois aqueles que com desvelo os acompanham acabam, via de regra, por se descobrirem envolvidos com parte dos impasses característicos da tradição metafísica ocidental. Dilemas então suscitados, advindos de contrapontos entre carne e alma, humano e divino, artístico e religioso, verdade e mito, em suma, entre o plano da imanência e o da transcendência, podem ser experimentados por qualquer pessoa que, em visita a uma tradicional igreja católica, resolva admirar o conjunto completo das Estações, ou Paragens, da Via Crucis.

Estas, de maneira usual, surgem expostas em pinturas dispostas ao longo das duas laterais da nave central. Uma vez ali, o espectador se depara com uma entrecortada porém eloquente narrativa pictórica, cuja estruturação remete a um distante passado, já que remonta, grosso modo, ao longo período demarcado pelos séculos XI e XV. Foi neste intervalo que a sequência foi sendo paulatinamente delineada, até atingir a configuração até hoje em larga medida preservada, a que se chegou no decorrer do século XVI, quando veio a ser oficializada pelas autoridades eclesiásticas.

As imagens, pode-se supor, entretêm alguma correspondência com as encenações da Paixão do Cristo. Em particular com as procissões

³ Uma primeira e mais resumida versão deste ensaio, intitulada “O sem nome do dia”, foi apresentada no *Símposio Internacional Lazos* (ocorrido na Universidade de Leiden, Holanda, em julho de 2016), a cujos organizadores agradeço.

que, inspiradas nas peregrinações de fiéis pelos lugares sagrados do cristianismo, na Terra Santa, prática tornada mais e mais corriqueira já por ocasião das Cruzadas, sobrevivem até o presente, sendo anualmente realizadas nas mais diversas cidades ao redor do mundo, em particular quando do encerramento do intervalo da Quaresma.⁴

A série pictórica foi organizada segundo um princípio que conjugou seleção e combinação, sempre tendo em conta a efusão piedosa visada. A sugestão dramática, à qual não é estranha uma impulsão catártica, resulta da escolha de alguns momentos precisos a serem figurados, extraídos de um conglomerado maior de eventos interconectados. Estes, contudo, demoram subentendidos, senão conotados, de maneira que a figuração dos Passos acaba por instituir uma sorte de tópica.

Longe de terem um fim em si mesmos, os diversos quadros da Paixão apontam veementes para um enredo maior. Dotado, este sim, de uma presunção de autonomia, tal narrativa se mantém, embora tão somente aludida, como pano de fundo do desdobramento sequencial das instâncias privilegiadas, cuja visualização reclama o deslocamento do observador, que deve se colocar frente a cada uma das telas. Demandam elas ser apreciadas, ao menos idealmente, de acordo com a sua ordem crescente, em conformidade à numeração amiúde explícita, o que torna possível mesmo a leigos reconstituir, ao menos em parte, a intriga subjacente. Passos portanto conduzem e condizem os passos, como se o mover-se diante e adiante solicitasse, ou suscitasse, um co-mover-se, um lance no qual comoção e emoção se embaralham.

4 O grupo das passagens encenadas sofreu variações. Aos 14 passos convencionalizados, por exemplo, uma 15^a estação, relativa à ressurreição, foi acrescentada durante o papado de João Paulo II, em 1991. Naquele mesmo ano o papa ainda propôs outras modificações no percurso romano da Via Sacra. Nas usuais encenações da Paixão organizadas pelas igrejas subordinadas a Roma, todavia, tais alterações não foram tornadas obrigatórias. Quanto às imagens a ela relativas, que correspondem aos momentos históricos em que foram produzidas, a estrutura tradicional do encaminhamento dos passos é decerto predominante. Cabe salientar que as reflexões aqui delineadas têm por foco menos encenações que pinturas relativas à Via Crucis.

O intuito talvez tenha sido o de preservar, ainda que pela mediação metonímica, a integralidade e a integridade daquele enredo mais amplo, mesmo ao preço de ele permanecer, tal como há pouco ressaltado, em sua maior parcela restrito ao âmbito da fulguração elíptica. O que se vê torna-se índice do que não pode ser visto, do que confiantemente não é mostrado, mas que nem por isso deixa de convocar ou instigar sentidos. Em todo caso, na medida em que seleção e combinação implicam a realização de cortes e a posterior montagem dos fragmentos escolhidos, para assim dispor uma série narrativa, não deixa de ser razoável sugerir que o encadeamento da Via Crucis pode ser considerada como uma espécie de ancestral do cinema. Ali assim se insinua, de modo sub-reptício, essa outra paixão, e também em elipse.

Enquanto pura potência, essa paixão introduz, do ponto de vista do agora, caso percebamos traços de seu *modus operandi* engastados em sequências figurativas como a da Paixão, e ao contrário desta, um relato não mais regressivo, e ademais concluído, porém progressivo. Porque aquilo que se divisa no horizonte assim projetado é um engenho futuro, um aparelho⁵ que viria tornar possível às imagens aparecem e parecerem dotadas de vida, ou seja, mobilidade – bailado no tempo e do tempo, produção de historicidade, descortino de arte.

Os Passos imaginam e projetam um pré-cinema. Não deixam então de rimar, ao mesmo tempo, com outras antigas modalidades de arte sequencial que, funcionando com base em princípios análogos, transpõem para o domínio da imagem enredos complexos. Também nesses casos, porquanto os textos que sustentam as narrativas ilustradas permaneçam subentendidos,

5 O conceito de aparelho é aqui entendido, de um lado, a partir de reflexões propostas por Jean-Louis Déotte, para quem o aparelho combina em si, sem sobrepô-las, uma programação realizada aprioristicamente, visando ao controle e à disciplina, e a possibilidade de que tal programa seja superado: “Cada aparato es entonces distribuido entre un devenir programático (el dispositivo) y una desconstrucción sistemática”; em Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, tradução de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013; p. 112; impresso [na tradução (minha) ao português:

a compreensão mantém-se dependente ou de uma iniciação ou conhecimento prévios, ou de algum esforço na busca de possíveis fontes com as quais dialoguem. É o que pode ser verificado em alguns painéis de Botticelli, por exemplo, como na *História de Nastagio degli Onesti* (1482-1483)⁶.

As pinturas da Via Crucis têm por base procedimentos de composição e disposição também presentes em painéis como tais de Botticelli. Servem-se deles, porém, de forma bem mais rigorosa, severidade esta que pode ser diretamente relacionada ao longo processo de imposição de disciplina e censura estritas, por parte das autoridades religiosas, a apresentações e representações de personagens centrais dos relatos bíblicos. As diferenças, de qualquer maneira, são menos de modo do que de grau, mais de fundo que de superfície, embora acarretem uma notável singularização da potência de plural que pulsa nas imagens, mesmo em latência.

“Cada aparelho é então distribuído entre um devir programático (o dispositivo) e uma desconstrução sistemática”]. E, de outro lado, a partir de postulações de Vilém Flusser, referência fundamental, aliás, para o próprio Déotte. Flusser, que toma a câmera fotográfica como paradigma para pensar os aparelhos, e que leva ainda em conta, em sua reflexão, o gesto de fotografar, ressalta que de maneira geral “o fotógrafo somente pode agir dentro das categorias programadas no aparelho”, pois sua “própria escolha (...) funciona em função do programa do aparelho”. Já no caso dos “fotógrafos experimentais”, ou seja, aqueles que atuam não apenas com mas contra o aparelho, procuram, “conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagens informativas que não [estavam] em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho”. Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta* (Ensaio para uma futura filosofia da fotografia), São Paulo: Annablume, 2011; respectivamente pp. 51, 55 e 107; impresso. O gesto de fotografar, nesse sentido, como o autor salienta, em *Gestos*, implica numa decisão em prol de liberdade: “não como ignorância ou desprezo de regras”, mas como assunção de “regras para alterá-las”. Vilém Flusser, *Gestos*, São Paulo: Annablume, 2014; p. 102; impresso.

6 Sobre os painéis de Botticelli relativos à *História de Nastagio degli Onesti*, ver Georges Didi-Huberman, *Venus rajada* (Desnudez, sueño, crueldad), tradução de Juana Salabert, Madrid: Losada, 2005; impresso. Aby Warburg, em ensaios como “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli”, entre outros, propõe magistrais estudos comparativos entre obras pictóricas do artista e escritos poéticos e teóricos delas contemporâneos, mas que guardam uma relação íntima com a tradição e a cultura pagãs, que desta maneira sobrevivem, transformadas porém mantidas atuantes, remanescendo portanto. Aby Warburg, *A renovação da Antiguidade pagã* (Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu), tradução de Markus Hediger, Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013; pp. 3-89; impresso.

Pois as telas da Paixão não apenas recuperam, reiteram e atuam para divulgar enredos de antemão articulados mas recompõem, e reafirmam, uma história que, embora proveniente de fontes e versões distintas, escritas e orais (parte delas inclusive descartadas pelos pais da igreja, em nome de uma articulação precisa), é proclamada como a História por excelência, e portanto votada à universalidade. Com o selo de um ordenamento que lhes é externo, ao fazer parte desse sistema semiótico elas tendem, fatalmente, a cancelar um conjunto de episódios tido como portador da verdade absoluta. Por isso correspondem, no registro do visual, a uma pretensa conjunção ideal dos relatos evangélicos, sua efetiva ilustração.⁷

Os Evangelhos fornecem à pintura da Via Sacra o fundamento textual determinante. De um modo ou de outro, estas não deixam de obedecer a diretrizes e acentos das palavras reclamadas como santas. Daí a necessidade de uma padronização relativamente cerrada, tendo por alvo tanto escritos como imagens, revelar-se ao final imperativa. A introdução do episódio da ressurreição, proposta no final do século passado por João Paulo II, bem como as demais alterações então realizadas na encenação da Paixão, que visaram a substituir Estações não fundamentadas pelos evangelistas por outras por eles narradas de maneira explícita, é, nesse sentido, sintomática. Subjaz aí uma lógica que mostra ser menos afeita a uma suplementação do que a uma complementação. Posta como inelutável, portanto imposta, a verdade é resultante de um processo intelectual que visa a uma perfeita amalgamação

⁷ A possibilidade de conseguir uma perfeita correspondência entre imagens e textos é posta em questão por Gilles Deleuze, em sua leitura de escritos legados por Michel Foucault. Para ele, ao contrário de uma conjunção, há “disjunção entre falar e ver, entre o visível e o enunciável: *“o que se vê não se aloja mais no que se diz”*, e inversamente. A conjunção é impossível por duas razões: o enunciado tem seu próprio objeto correlativo, que não é uma proposição a designar um estado de coisas ou um objeto visível (...); mas o visível não é tampouco um sentido mudo, um significado de força que se atualizaria na linguagem”. Gilles Deleuze, *Foucault*, tradução de Cláudia Sant’Anna Martins, 5ª ed., São Paulo, Brasiliense, 2005; p. 73; impresso.

entre textos e imagens. Somando-se, ou se sobrepondo, estes como que a realizam, cada uma em seu resgistro específico.

A determinação institucional conduz a uma inevitável interdependência, produz uma espécie de simbiose que faz com que imagens e textos acabem por formar um conglomerado cujos termos apresentam-se sólida e cuidadosamente imbricados, como se iluminados, e filtrados, por uma única luz. Acabam por constituir eixos distintos que confluem para um mesmo vértice. Do absoluto deste ponto ímpar fulgura, em obtusa perspectiva, o cume de uma soberania intangível e implacável, que torna possível a existência, por certo, contudo ao preço de reinar sobre ela. De desmesuradamente procurar contê-la, dominá-la. O efeito procurado é notadamente o de representar e reapresentar, presentificando-o, um fluxo de acontecimentos em cujo desdobramento a tragédia cedeu lugar à glória, isso na medida em que por princípio ele culmina no episódio de uma redenção tida e dita, além de no caso vista, como definitiva: a prova do improvável.

O Sacrifício, afinal, demanda uma disposição sacrificial. Textos e imagens encontram aí, através da sagração de uma prática regrada, seu apoio mútuo, como de praxe construído com base em reuniões estratégicas de unidades distintas *a posteriori* organizadas. Nada banal, o propósito é o de se valer de palavras e figuras para apreender e imaginar aquele que teria sido um dos acontecimentos basilares da história ocidental, senão o maior deles, mesmo para aqueles que o leem nas claves literária ou mitológica. E não custa repetir que tal realização é assegurada por um contínuo coro de discursos, porquanto a paixão do Cristo é e foi disseminada em púlpitos pelo mundo e pelos tempos afora, e reencenada, ademais, por toda a coreografia das liturgias cristãs.

A personagem do Deus encarnado estabelece uma fissura pela qual a história esvai, ou, invertendo a direção do vetor, através da qual a história é totalmente aspirada. Sua mera presença entre os demais homens confirma a veracidade do que fora antes formulado

no modo profético, e assim já acontecido, quando menos na esfera verbal. De outro lado, mas em igual sintonia, as palavras cuja fonte presume-se divina, tais como transcritas na linguagem equívoca dos humanos, anunciam, senão todo o porvir, ao menos aquele que se apresenta como o mais eminente, de maneira que este acaba por se encerrar no presente do próprio pronunciamento messiânico: performatividade absurda. Imagens, proferimentos e gestos, conjugidos segundo o diapasão da reiteração, atuam de modo a efetuar a consubstanciação de uma verdade única, que institui um ponto de fuga no qual outras possíveis matrizes temporais são absorvidas, incorporadas. O que *foi*, em um tal contexto, subsume tanto o *é* como o *será*, que só de acordo com um *assim* de antemão instituído poderão chegar a ser. Um ser restrito, contudo, limitado a nada mais que repetir o *foi* que lhe deu ensejo. Um *foi* que implica numa morte em vida, ou, no reverso, uma vida morta.

O corpo divino, quiçá através das chagas a ele inflingidas, assimila a temporalidade, de um jeito radical. Ou seja, sem deixar eventuais restos. Às criaturas por excelência, homens e mulheres capturadas nesta teia inconsútil, resta, por conseguinte, o horizonte do impossível – dados jogados. Ao contrário do que ocorre nos campos das artes, ao menos quando estas não se submetem a constrangimentos de ordens diversas, mais ou menos institucionais, com o que abrem possibilidades para que pluralidades tenham lugar, os Evangelhos, também quando desenhados, obedecem ao intuito de abolir divergências, a exemplo do que pretende conseguir toda e qualquer Lei imposta como trans-histórica.

Instauram, com isso, um verdadeiro quiasma, ou melhor, um quiasma na e da verdade, que no entrelace formado por eles, ou a partir deles, deve ser imobilizada, incluída aí a verdade do olhar, sua liberdade. Reunidos, dão forma e voz a um organismo canônico, no sentido agudo da expressão, ou seja, porquanto impositor de certezas e medidas inflexíveis cujo intuito é o de constranger quaisquer formas de vida, as possibilidades de descrição. Na

configuração aí organizada, a *mimesis*, representação e imitação, importa tanto quanto a *methéxis*, a participação. Determinante é garantir um máximo de invariabilidade, ou, por outra, uma variabilidade apenas residual, mas nem por isso menos controlada. Se os textos dos Evangelhos escrevem e inscrevem a Lei, as pinturas sacras, incluídas as da Paixão, procuram conformá-la. Como aqueles, estas enquadram o caráter proteico das vozes que nelas residem, e com isso escamoteiam as imagens do melhor de seu vigor.⁸

As artes, porém, a despeito do ímpeto feroz de controle por parte de organizações que procuram delas se servir, inclusive para tanto cerceando-as, também aí fazem sua parte: graças a seu caráter singelamente destrutivo podem desordenar e desarranjar, rearranjar e arejar, instabilizando ou arruinando o que se queria estável, imutável. Pois inclusive no domínio das pinturas relativas à Via Crucis, e em que pese à atuação disciplinadora da Igreja, distintas interpretações de eventos relativos à Paixão são imaginadas, por uma legião de artistas, e perpassam a história da arte, isso pelo menos desde os princípios do Renascimento.

O universo pictural consegue assim introduzir o emblema da diferença, em numerosas oportunidades, no coração da repetição de uma pretensa unidade. Mesmo personagens avessas ao domínio canônico, a ele estranhas ou nele marginais, podem vez ou outra se imiscuir em fulgurações da Paixão, e entronizar cenas e situações de certa maneira excêntricas no âmbito institucional.

Uma dessas personagens, a que aqui vou me ater, é a do Judeu Errante. Que aparece – para citar um caso sintomático, inscrito nas paredes do próprio templo – em um dos afrescos pintados por Giotto na Cappella Scrovegni, em Padova, no início do século

8 “A força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam”, afirma Marie-José Mondzain, em seu estudo sobre o poder uniformizador que imagens e imaginações, caso tornadas imóveis, exercem para a imposição de uma violência totalitária. Em *A imagem pode matar?*, tradução de Susana Mouzinhos, Lisboa: Nova Vega, 2009; impresso (a citação é da página 72).

XIV. Trata-se de uma das *Scenes della vita di Cristo – Andata al Calvario*, a de número 18º:



O afresco evidencia a afronta do Judeu Errante ao Cristo, e sua ousadia em atentar contra o corpo divino, por ele empurrado, rumo ao Calvário, através de um duplo e complementar movimento, pois o gesto da mão esquerda é espelhado pelo bastão empunhado na direita: gesto de redução, o dois feito um. Ressalte-se que o cajado irá se tornar um dos símbolos principais de identificação da personagem. Transforma-se de fato em um bordão, indicativo da errância a que será condenada, até a *parousia*, pelo Salvador dos demais humanos, perdoados então, salvo ela.

O teor dramático da cena é amplificado por uma instigante dinâmica de olhares e posturas: a Virgem, à esquerda, cujo perfil demonstra nítido rancor, olha fixamente para o centro da pintura,

9 Giotto Di Bondone. *Scenes della vita di Cristo – 18. Andata al Calvario* [*Scenes from the life of Christ – 18. Road to Calvary*]. (c. 1303-1305), Cappella Scrovegni, Padova. Disponível em www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/3christ/chris18.html (acesso em 13/06/2016).

onde as ações decisivas têm lugar. Estas despertam também a atenção do homem à direita, desenhado de costas, que vira corpo e rosto para acompanhar o drama que dali emana. A atenção do espectador é, com isso, atraída ainda mais para lá, o que faz dele como que observador privilegiado de um momento excepcional, a seu modo fundador.

Apenas a Virgem tem sua figura colocada em posição frontal, o que, de par com o fato de, além de seu filho, também apenas ela aparecer dotada de auréola, introduz um paralelismo que a vincula a este, cuja face é a única vista de frente, como se a cabeça de um e o tronco da outra se complementassem, indicando sua assunção no sagrado. O olhar do Cristo, porém, parece dirigir-se para trás, ou voltar de trás, como se ele estivesse na iminência de proferir, ou tivesse acabado de proferir, a sentença condenatória, que estabelecerá uma aliança quase insuperável, um forte intercâmbio entre vítima e algoz. O afresco instaura, portanto, um segundo paralelismo, que no entanto escapa daquele primeiro, instituído no plano do sagrado, dado que o estatuto conferido à personagem do agressor, imposto pelo agredido, escapa tanto às dimensões do divino quanto às do humano.

O Judeu Errante, então, já num dos nascedouros da lenda que o forçou à sobrevida, aparece como um emblema do excesso, constituindo como que uma excrescência: a um só tempo um fora da lei, um fora de lugar e um fora do tempo. A impiedade com que é caracterizado, todavia, confere a ele o atributo de poder de colocar em questão a harmonia do sistema cristão. Daí, por parte deste, a necessidade imperativa de conjurar sua imagem, domar-lhe a errância de maneira a colocá-la amavelmente a serviço do cristianismo. Algo que diversos relatos e pinturas realizados em séculos posteriores, em especial até antes do século XIX, irão procurar perpetrar.¹⁰

10 É o que observa, entre vários outros estudiosos, Jean-Claude Schmitt, quando, referindo-se ao arcabouço lendário construído em torno da personagem, salienta que a lenda “fez do Judeu Errante um testemunho direto e mesmo um ator da Paixão do Cristo; seu comportamento ambíguo, de agressividade com respeito a Jesus, mas também de arrependimento, levou-o a ser condenado a não morrer; por isso, desde então, ele pode continuar a testemunhar entre os homens a verdade do acontecimento” [tradução minha]. Jean-Claude Schmitt, “La genèse médiévale de la légende et de l’iconographie du

Com brilhante acuidade a imagem congela um instante de uma série de atos que, para além da crença, mas sem deixar de a ela se ater, livra para os homens um seu semelhante obrigado ao exílio o mais absoluto, embora também marcado pela ambiguidade: exílio de morte e exílio da morte, exílio do divino e do humano, e que além do mais o força a vagar, a caminhar sem trégua e destino sobre a terra que hospeda os demais homens, mesmo que no caso destes a termo. Entre eles, mas à parte, não com ou como eles. Também lancinante, e a seu modo cruciante, essa paixão da personagem, obrigada, na e com a movência, a imaginar e contar, a ser contada e imaginada. Aquela ambiguidade que lhe é congênita repousa, da mesma forma, nesse frequente movimento pendular que oscila seus papéis de agente e paciente, de sujeito e objeto.

Desde então, em suma, sempre útil para suportar a reprodução ou recriação de narrativas e imagens que, em não raras ocasiões, tendem a fixar e eternizar um mesmo feixe de atributos e situações, isso a despeito de ela trazer consigo a valência de poder também ser útil para diferenciá-las ou derivá-las. Pois sob seu signo e em seu nome imanências verbais, imaginais, gestuais ou musicais atuam, em não poucas oportunidades, na contraluz da postulação de uma verdade de uma vez por todas revelada, transcendental, na qual corpo e sentido deveriam ser e estar definitivamente contidos — isso sobretudo após a modernidade baudelairiana, marcada pelo selo de Caim, esta outra personagem que alegoriza o banimento, a condenação irrevogável.

Apesar de por vezes alheias ao canône cristão, imagens do Judeu Errante percorrem há séculos diversas modalidades da arte ocidental. No âmbito figurativo, o entre-lugar ocupado pela

Juif Errant”, em *Le Juif Errant (Un témoin du temps)*, organização de Laurence Sigal-Klagsbald e Richard I. Cohen, Paris: Adam Biro/Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, 2001; p. 55; impresso. (Eis a passagem no original: “La légende a fait du Juif Errant un témoin direct et même un acteur de la Passion du Christ; son comportement ambigu, d’agressivité à l’égard de Jésus, mais aussi de repentir, lui aurait valu d’être condamné à ne pas mourir; c’est pourquoi, depuis lors, il peut continuer à témoigner parmi les hommes de la vérité de l’événement”).

personagem é por vezes expresso de maneira cristalina. Como na tela de Jan Mostaert, *The crucifixion*, do século XVI, que lhe reserva o canto inferior direito, no qual ela é apreendida, de perfil.¹¹



O vulto do Judeu Errante aparece ladeado por duas figuras infantis, que, recordando anjos e agindo enquanto tais, parecem incitá-lo a prosseguir o caminhar, a levar adiante sua pena. As mãos cruzadas sobre o peito culminam-lhe a pose misericordiosa, as feições restando escondidas sob o capuz que arremata o traje clássico de um viandante. A personagem surge ali como um ser deslocado, num quadro que prima por uma evidente anacronia. É,

¹¹ Jan Mostaert. *The crucifixion* (c. 1530), 114,6 x 74,6 cm. Philadelphia Museum of Art. Disponível em www.philamuseum.org/collections/permanent/102189.html/?mulR=1216237766|1 (acesso em 13/06/2016).

assim como cada um de nós que o vemos ver, e que vemos o que vê, mas que não vemos seus olhos, um mero espectador de um evento cujo sentido inebriante desafia a inteligência.

Cena semelhante fora composta, também na primeira metade do século XVI, pelo pseudo Jan Wellens de Cock, que em *Calvary* conferiu à personagem localização e postura análogas àquelas de que se serviu Jan Mostaert, disposição esta que encontra um de seus antecedentes ilustres em *The large Calvary*, de Albrecht Dürer.¹²



12 Pseudo Jan Wellens de Cock. *Calvary* (c. 1520), 172,5 x 119 cm. Rijks Museum. Disponível em www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=pseudo+jean+wellens+de+cock&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=2#/SK-A-4921,2 (acesso em 13/06/2016).

Em Wellens de Cock, o Judeu Errante mantém o olhar dirigido para a cruz onde jaz Jesus. Preserva a pose oratória resumida pelas mãos cruzadas sobre o peito, tem a mesma barba branca e a cabeça coberta, o que faz com que também aqui seja impossível a visualização de seus olhos. Se o bordão desaparece de debaixo de suas mãos, a personagem traz, em contrapartida, o chapéu negro que não raro a distingue. O pintor, todavia, além de condensar em um único painel diferentes momentos da paixão, incorpora ao quadro dois elementos fortemente simbólicos, o cão e a caveira. Postos um face à outra, entreolhando-se próximos ao Errante perfilado, a fidelidade canina e o aceno à morte perpetrado pela caveira¹³ projetam sobre este não apenas a culpa perante o divino, mas ainda, e mais que a *vanitas*, a inexorabilidade da sua condenação à vida. A que deve, abandonado, restar preso na expectativa angustiante do retorno do Pai, e aí quiçá ao Pai.

Se no afresco de Giotto a personagem participa ativamente de uma cena da paixão, emblematizando a afronta, nas telas dos artistas holandeses a sua pose indica consternação, sinal de sua conversão ao cristianismo, e de seu arrependimento. Atributo, como visto, que faz com que ela sirva de testemunha do evento da crucificação, e, ainda, da efetiva presença do Cristo entre os mortais. A própria posição que as telas lhe reservam é um claro indicativo deste papel a ela conferido. Em ambas, afinal, é desenhada como uma figura deslocada, extemporânea, cuja presença, em meio a um cenário repleto de tipos e temporalidades díspares, parece responder ao desígnio de levar o observador, sobretudo caso esse acompanhe a linha imaginária que sai de sua frente e culmina no corpo divino, a lançar um olhar constrito na direção da cruz, e assim compartilhar o pesar.

Nem sempre, contudo, o Judeu Errante é interpretado via uma alusão direta a sua estreita ligação com o Cristo. Entre as inúmeras

13 A caveira ainda evoca Adão, outro célebre faltoso e exilado, cujo corpo, segundo a tradição, teria sido queimado no Gólgota.

produções a ele consagradas, tanto no âmbito da cultura dita popular como da dita erudita, não são poucas aquelas, realizadas mormente modernidade adentro, cujo foco tende a se desprender dos eventos de que resultou seu descolamento radical, seja do plano humano, seja do plano divino. Este último, todavia, dada a força de evocação subjacente à lenda, não deixa de permanecer pairando no horizonte, como um augúrio que de todo nunca cessa de o acompanhar, embora nem sempre chegue a recobri-lo total e definitivamente. Isso tanto na Europa, em que desde há muito divaga, mas, ainda, nos extensos territórios dos Novos Mundos, inclusive por entre as plagas latino-americanas, onde chegou ao sabor das mesmas marés que conduziram demais colonizadores e aventureiros. O Errante tende então a transformar-se em protagonista de narrativas que privilegiam a excepcionalidade de sua terrível situação de eterno transitivo.

É sob tal viés que ele é apreendido, ainda no espaço europeu, em *The Golem*, longa-metragem dirigido por Paul Wegener e Carl Boese, em sua versão lançada em 1920.¹⁴ Ali, a criatura lendária do Golem – o monstro moldado em barro que o rabino Löw anima graças a sua invocação a Astaroth – é figura de destaque em um enredo que tem como um de seus momentos mais intensos uma sequência na qual o Judeu Errante atua de maneira decisiva. O seguimento em questão, em que a sua presença é anunciada pelo letreiro que brusco irrompe na tela, e que o identifica através de uma de suas mais usuais denominações, Ahasuerus, variante de Ahsverus e Ahasverus, é também marcado por um extremo anacronismo. Num cenário medieval, acentuado pelo bizarro figurino, o rabino Löw, para entreter o rei e sua corte, e com isso livrar a comunidade judaica da ameaça de um anunciado *pogrom*, cria magicamente o cinema, esse digno sucessor da encantadora lanterna mágica.

14 *The Golem* (How he came into the world), dir. Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha, UFA, 1920. Disponível em www.youtube.com/watch?v=o_pRaZA543M (acesso em 16/02/2017).

As cenas, que acontecem, grosso modo, entre o 53º e o 55º minutos da película, desenrolam-se diante de públicos estupefatos. O desencadeamento cria uma forte ilusão de continuidade, nascida de um jogo de espelhamentos de que decorre uma notável confusão entre os fundos e as figuras que neles e deles sobressaltam. Resulta deste jogo outra modalidade de convergência, bastante sutil e instigante, entre a personagem do Errante — que do lado de lá das telas acompanha o comportamento da nobre assistência — e os espectadores de ambas as películas — que, do lado de cá, ao mesmo tempo veem tanto o filme que Ahasuerus acompanha, desde uma posição diametralmente oposta, quanto o filme projetado no filme, aquele no qual ele nesse momento é protagonista.

Errante e assistentes, desta forma, não apenas se olham diretamente como também assistem, desde lugares colidentes, a tudo o que se passa na sala. Ao invés de trazer os olhos ocultos por um capuz ou um chapéu, como ocorre nas pinturas de Jan Mostaert e do pseudo Jan Wellens de Cock, em *The Golem* a imagem do Judeu Errante confere ao olhar um inegável destaque. A filmagem é feita de modo a que sua mirada vá diretamente de encontro a todos aqueles que o veem, e que por isso parecem ser por ele vistos, e em cuja direção ele caminha decidido, com ar ameaçador. Quanto aos membros da corte, sua visão, partindo deste lugar em que são observados, seja por detrás, pelos espectadores, seja pela frente, pelo Errante, abrange unicamente o que se passa na tela insinuante e sinuosa, de toda maneira invisível, criada por Löw. Esta que, a exemplo das meninas dos olhos, de Velázquez, por exemplo, faz ver ao preço de não ser vista.



O filme desdobrado no entremeio do filme de Weneger e Boese ficcionaliza o poder de intervenção do cinema no domínio da realidade. Nele, com efeito, ao se perceber vítima do escárnio do público, que não deixa de repercutir o desdém com que ele próprio teria tratado o Cristo, Ahasuerus, como se estivesse de fato presente diante da nobre assistência, lança uma maldição que faz com que o teto do palácio comece a derruir, o que solicita a providencial intervenção do Golem.

O arranjo do filme, assombração que espanta, desorganiza e por conseguinte dinamiza, conectando-os por intermédio de evanescentes imagens, mundo e sentido, nomes cuja regência demanda o *indefinito* plural. Pois a projeção, e a exemplo de incontáveis imaginações que ele protagoniza, embaralha geografias e coreografias, tempos e contextos a princípio apartados, furtando do impossível um naco de possível. Atravessa, assim, aquilo que nos aparecia como infalível concreto.

A situação limite delineada em *The Golem* não deixa de ecoar, transcrita em palavras, o veredito que uma outra comunidade imaginada emprega para condenar e refutar o cinema. Isso na Macondo de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, esse não-lugar latino-americano que, em 1967, ano do aparecimento do romance, dá lugar a uma distinta e provável origem de mundo:

Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar asombrarse. (...) Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público (...) no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde (...) explicó (...) que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios.¹⁵

15 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 10^a ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1968; p. 194; impresso. Nas demais citações, relativas todas a esta edição, as páginas de que provieram serão indicadas logo após as transcrições, entre parênteses. Numa das traduções do romance ao português: “Deslumbrado com tantas e tão maravilhosas invenções, o povo de Macondo não sabia por onde começar a se espantar. (...) Indignaram-se com as imagens vivas que o próspero comerciante Sr. Bruno Crespi projetava no teatro de bilheterias que imitavam bocas de leão, porque um personagem morto e enterrado num filme, e por cuja desgraça haviam derramado lágrimas de tristeza, reapareceu vivo e transformado em árabe no filme seguinte. O público (...) não pôde suportar aquele logro inaudito e quebrou as poltronas. O alcaide (...) explicou (...) que o cinema era uma máquina de ilusão que não merecia os arroubos passionais do público. Diante da desalentadora explicação, muitos acharam que tinham sido vítimas de um novo e aparatoso negócio de cigano, de modo que optaram por não voltar ao

À população de Macondo perturba o milagroso poder de imortalidade que parece o cinema conferir às pessoas cujos vultos são projetados na tela. Um outro assunto ou negócio de ciganos, então, que uma vez mais vêm enfeitiçar o dia-a-dia de uma cidade condenada a experimentar, na sucessão dos seus muitos e muitas Buendías, um tempo que “estaba dando voltas en redondo” (192)¹⁶, isso segundo a impressão de Úrsula, a matriarca da família.

Sentença que, voltando ao redor de si própria, retorna uma e outra vez, modalizando-se: “Es como si el tiempo estuviera dando vueltas” (252), como tenaz “comprobación de que el tiempo no pasaba (...), sino que daba vueltas en redondo” (284-285). Os enunciados, e também o diagnóstico neles implicado, são ainda compartilhados pela também venerável Pilar Ternera, a quem a vida ensinara, conforme reza o texto, “que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad” (334)¹⁷ — o mundo circulando, em torno de cada Buendía, numa rotação vertiginosa de que resulta o engendramento de um tempo dotado de potência explosiva, devastadora.

Como sói, no entanto, o começo começa já começado, *ex abrupto*. Ele vem do fora de si e conduz o de si afora, o dentro deixado vazio, além de descentrado. Vagando entre as linhas entrecortadas do livro, Melquíades constitui um círculo, ou um zero, algo que faz aparecer, via alusão, e ilusão, o inaparente. Um ser cuja imagem é função de uma força que incessante desafia

cinema, considerando que já tinham o suficiente com os seus próprios sofrimentos para chorar por infelicidades fingidas de seres imaginários.” *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, 48ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, s/d; p. 142; impresso.

16 Na tradução ao português: “estava dando voltas num círculo vicioso”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit.; p. 140.

17 Na tradução ao português das três passagens: “É como se o mundo estivesse dando voltas”; “comprovação de que o tempo não passava (...), mas girava em círculo”; “que a história família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma giratória que continuaria dando voltas até a eternidade”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., respectivamente pp. 185, 207 e 242.

fronteiras, um andarilho sem eira, isto é, sem área, cuja sabedoria lhe possibilita cruzar distâncias espaciais e temporais, e ainda textuais, desde longe, então. Não é um acaso, por isso, que parte dos traços e atributos com que é caracterizado inelutavelmente o identifiquem ao Judeu Errante, ecoando e desdobrando parte dos moldes segundo os quais a personagem foi sendo interpretada, ao longo da extensa tradição lendária e ficcional que a persegue, como a morte, sem jamais conseguir alcançá-la uma vez por todas.

É o que, em seu ensaio de deriva, através de sua espiralada prosa dançarina, o narrador de *Cien años de soledad* nos conta ao contar o que ele mesmo, Melquíades, contara um dia a José Arcadio Buendía, quando alude às suas “incontables viajes alrededor del mundo” (12)¹⁸. Outra *mise-en-scène* de uma *mise-en-abyme*:

Según él mismo le contó a José Arcadio Buendía (...), la muerte lo seguía a todas partes husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final. Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, el beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes. Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos. (12-13).¹⁹

18 Na tradução ao português: “incontáveis viagens ao redor do mundo”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 9.

19 Na tradução ao português: “Conforme ele mesmo contou a José Arcadio Buendía (...), a morte o seguia por todas as partes, farejando-lhe as calças, mas sem se decidir a dar o bote final. Era um fugitivo de quantas pragas e catástrofes haviam flagelado o gênero humano. Sobreviveu à pelagra na Pérsia, ao escorbuto no arquipélago da Malásia, à lepra em

Além da proverbial longevidade, também o conhecimento de inúmeras línguas, peculiaridade amiúde outorgada ao Judeu Errante, é atribuída a Melquíades, que não apenas “parecia confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas”, mas ainda “constestava a las preguntas con un intrincado batiburrillo de idiomas” (67).²⁰ É ele quem, antes de mais nada identificado por seu fatídico “sombbrero negro” (48), dotado de sua extrema “fidelidad a la vida” (49), cura os habitantes de Macondo da peste do esquecimento, ciente do “olvido más cruel e irrevocable que él conocia muy bien, porque era el olvido de la muerte” (49). E justo ele, que confessara ter “alcanzado la inmortalidad” (68), cederá seu corpo para o primeiro sepultamento jamais ocorrido em Macondo, povoado pouco antes qualificado por ele como “rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte” (49)²¹.

Ao longo do romance, contudo, como comprovação de sua capacidade de sobreviver à própria morte, Melquíades volta a aparecer em diversos episódios, a exemplo daquele em que se apresenta diante de Aureliano Segundo, aparentando não ter mais de “cuarenta años”, como observa o narrador, e trajando “el mismo chaleco anacrónico y el sombrero de alas de cuervo” (161)²². Isso até mais uma vez acertar os ponteiros com a morte, antes de novamente desconjuntá-los, o que é sugerido, por

Alexandria, ao beribéri no Japão, à peste bubônica em Madagascar, ao terremoto na Sicília e a um naufrágio multitudinário no estreito de Magalhães. Aquele ser prodigioso que dizia possuir as chaves de Nostradamus era um homem lúgubre, envolto numa aura triste, com um olhar asiático que parecia conhecer o outro lado das coisas. Usava um chapéu grande e negro, como as asas estendidas de um corvo, e um casaco de veludo patinado pelo limo dos séculos.” *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., pp. 9-10.

20 Na tradução ao português: “parecia confundir os seus interlocutores com pessoas que conhecera em épocas remotas da humanidade e respondia às perguntas numa intrincada barafunda de línguas”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 67.

21 Na tradução ao português das diversas passagens: “chapéu negro”; “fidelidade à vida”; “esquecimento mais cruel e irrevogável que ele conhecia muito bem, porque era o esquecimento da morte”; “Alcancei a imortalidade”; “cantinho do mundo ainda não descoberto pela morte”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., respectivamente pp. 36 (os dois primeiros fragmentos), 35-36, 49 e 36.

22 Na tradução ao português: “quarenta anos” e “o mesmo casaco anacrônico e o chapéu de asas de corvo”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 118.

exemplo, nas oportunidades em que repete, diferindo-a, a mesma frase dita pouco antes de seu corpo ter sido o primeiro a ocupar o solo do cemitério da cidade: “He muerto de fiebre en los médanos de Singapur” (69 e 302)²³: um gesto de expansão, o um feito dois. Afinal, a morte é sempre de outro.

Por ocasião deste último passamento, ele se desprende da matéria e se esfuma “en la claridad radiante del mediodía” (302), diante de um Aureliano Segundo que, no final deste apagamento em plena luz, similar àquele proporcionado pela câmera do cinema, e pelos aparelhos fotográficos, sente-o uma última vez como “una presencia invisible” (302)²⁴, como se a personagem assumisse como sua uma efetiva condição imagética. Melquíades, portanto, de algum modo permanece oculto sob as letras do livro, mesmo esfumado, volatizado. Enfim, tal um fantasma, permanece como figuração de um errante exilado, embora não necessariamente judeu.

Por isso, não deixa de ser altamente significativo o fato de, na disposição do romance, ter sido ele o responsável pela introdução, no universo de Macondo, da técnica que por excelência confina com a magia, e seduz como esta: a fotografia, ou, antes, sua antecessora, a daguerreotipia, ambas por sinal ancestrais ilustres do cinema. Claro que, também ali, a captação de um instantâneo roubado ao devir do tempo alegoriza o processo da morte, como intui José Arcadio Buendía, que “pensaba que la gente se iba gastando poco a poco a medida que su imagen pasaba a las placas metálicas”, imobilizada “en una edad eterna sobre una lámina” (49)²⁵. Mas tal captação cria também, caso considerada de outro viés, um átimo temporal repleto de incontáveis e variadas temporalidades, similares no entanto em suas mesmas atualidade, virtualidade e

23 Na tradução ao português: “Morri de febre nas dunas de Cingapura”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., pp. 49 e 220.

24 Na tradução ao português: “na claridade radiante do meio-dia” e “uma presença invisível”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 220.

25 Na tradução ao português: “pensava que a pessoa se ia gastando pouco a pouco que à medida que a sua imagem passava para as placas metálicas” e “numa idade eterna sobre uma lâmina”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 36.

disparidade. A partir dos experimentos de Melquíades, assim, a experiência da errância e a experiência da fotografia surgem imbricadas.

A ambição de desenvolver a seu modo técnicas capazes de fixar imagens sobre uma superfície coincide com a decisão, tomada por ele, de se fixar de uma vez por todas em Macondo, onde, mais tarde, irá escrever os pergaminhos apocalípticos, grafados em sânscrito, “su lengua materna” (349)²⁶, cuja decifração, pelo derradeiro Buendía, coincide com o definitivo arruinamento da cidade, episódio que por sua vez encerra o livro. A personagem andarilha do Melquíades-Errante intervém, portanto, tanto na abertura como no fechamento de *Cien años de soledad*. O romance, deste modo, acaba por constituir nada mais que um interregno, em si mesmo sucedâneo da exposição concatenada de uma série de quadros. Ele então também cinemático. Como uma viagem, uma via estendida entre um começo de antemão começado e um fim já desde sempre finalizado: intervalo em que vige a vida.

Se o rabino Löw, em *The Golem*, inventa o cinema, através do qual Ahasuerus, mais que mero expectante, interfere no plano da realidade, Melquíades, uma das diversas encarnações do Judeu Errante no eldorado latino-americano, com a daguerreotipia conquista o poder de paralisar o tempo em um só momento, grávido porém de passado e disposto ao futuro: o *isso foi* que ainda *é* e que *será*, ou que *poderá ser*, livre dos constrangimentos de um *assim* previamente definido e imobilizado.

É esse o princípio, que não deixa de ser emprestado do domínio mais afeito ao divino, de que Melquíades se vale, invertendo-o por completo, porém, para cifrar os pergaminhos que contam a saga dos Buendías, de Macondo e da “dispersa comunidad de los Makondos” (342), cuja ordenação foi feita, como sublinha o relato, não de acordo com “el tiempo convencional de los hombres”

²⁶ Na tradução ao português: “sua língua materna”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 253.

(350)²⁷, mas segundo uma temporalidade explosiva, súbita. Um tempo original, similar àquele que “relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” e, desta forma, conjuga no presente o passado, como sublinha Walter Benjamin. Uma matriz temporal que justo por dispersar inumeráveis e possíveis origens opera uma simultaneidade e uma vergência absurdas, nas quais temporalidades e eventos díspares se mesclam, em inevitáveis entrechoques. “O perigo [que] ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem”, para prosseguir ecoando palavras de Benjamin, é assim conjurado. O passado alcança então o “momento de sua conhecibilidade”²⁸. Melquíades, afinal, tem êxito em instituir uma temporalidade intempestiva, pois, conforme ressalta o narrador, no relato que deixou como herança “concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (350)²⁹.

Mas não apenas o cinema é caracterizado, em *Cien años de soledad*, como um invento dotado de malignidade, por tirar dos eixos o que se tem, ou se quer ter, como realidade ou natureza. Pois o veredito dos habitantes de Macondo com relação aos filmes repercute na percepção do Buendía remanescente, mais um Aureliano, tendo agora por objeto a literatura. Conforme antes lhe sugerira um amigo, este acaba por concluir que ela constituía “el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente” (327)³⁰.

O engodo talvez se enraíze na crença ingênua de que todo escrito e toda imagem roubados da vida sejam, como essa,

27 Na tradução ao português: “comunidade dos Macondos” e “no tempo convencional dos homens”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., pp. 248 e 253.

28 A primeira e a terceira citação provêm do quinto fragmento, e a segunda do sexto, de “Sobre o conceito da história”. Em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas – I), tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 8ª ed. revista, São Paulo: Brasiliense, 2012; p. 243; impresso.

29 Na tradução ao português: “concentrando tudo em um século de episódios cotidianos, de modo que todos coexistiram num mesmo instante”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 253.

30 Na tradução ao português: “o melhor brinquedo que se inventara para zombar das pessoas”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 237.

absolutamente singulares. Isto é, avessos a relações de antemão inapreensíveis com situações até então inapreendidas. E que, se bem possam preservar ao menos uma lembrança da pressuposta integridade que se crê lhes ter sido próprias, cobram por isso o preço de diferenci-las, integrando-as na inevitável multiplicidade resultante da ousadia de articulá-las segundo modelos de conjugação que escapam a uma sintaxe estreitamente regrada, e a uma rígida causalidade.

A decifração dos pergaminhos de Melquíades corre paralela à compreensão, afirmada em nome do mesmo Aureliano último, de “que todo lo escrito en ellos era irrepertible desde siempre y para siempre” (351)³¹. A burla antes anunciada começa a se fazer notável quando senso e lugar comuns são questionados: o desvendamento dos “quebradizos papeles apertados de signos indescifrables” (68)³², como exposto no fechamento do livro, apenas repete, em escala menor, infinitesimal, o enredo eternamente repetível de um romance ritmado, como visto, pela repetição – eis-nos de volta ao eterno retorno. Daí a coerência da presença, no texto, da maravilhosa personagem do Judeu Errante, travestido em um Melquíades dono de uma sabedoria milenar, e que repercute parte dos encantos advindos de um andamento romanesco racionalmente bem pouco racional, dito fantástico, através do qual a trama derrama.

Mas a repetição diferencial, no acaso de relatos de Gabriel García Márquez, não se restringe a *Cien años de soledad*. Seu movimento oblíquo, além de perpassar as páginas do romance, atravessa ainda outras narrativas que remetem ao nome do autor. Caso, entre outros, de “Un día después del sábado”, de *Los funerales de la Mamá Grande*, coletânea cuja primeira edição é de 1962. Sintomático, neste conto, é que o episódio desenredado espirale

31 Na tradução ao português: “que tudo o que estava escrito neles era irrepertível desde sempre e por todo o sempre”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 254.

32 Na tradução ao português: “os quebradizos papéis abarrotados indecifráveis”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 48.

precisamente na direção de algumas passagens de *Cien años de soledad* em que o Judeu Errante é diretamente referido.³³ No romance, uma das nomeações tem por ocasião a morte de Úrsula:

La enterraron en una cajita que era apenas más grande que la canastilla en que fue llevado Aureliano, y muy poca gente asistió al entierro, en parte porque no eran muchos quienes se acordaban de ella, y en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios.

Al principio se creyó que era una peste. (...) El domingo de resurrección, el centenario padre Antonio Isabel afirmó en el púlpito que la muerte de los pájaros obedecía a la mala influencia del Judío Errante, que él mismo había visto la noche anterior. (291)³⁴.

Vale ressaltar que os eventos relatados em “Un día después del sábado” decorrem do mesmo fenômeno insólito dos vôos suicidas dos pássaros. As cenas iniciais que conformam tal narrativa, quando repetidas, em versão resumida, em outro momento do romance – de par com a indicação de detalhes precisos, como os

33 Algo de análogo se verifica também em *The Golem*, filme de que duas versões foram lançadas, a de 1920 tendo sido feita a partir de fragmentos da versão anterior, de 1915. A personagem de Ahasuerus não surgia nesta nomeado e tampouco interpretado: mais uma estação da instigante série do devir outro do mesmo, aberta ao *indefinito* do tempo.

34 Na tradução ao português: “Enterraram-na num caixãozinho que era pouco maior que a cestinha em que fora trazido Aureliano e muito pouca gente assistiu ao enterro, em parte porque não eram muitos os que se lembravam dela e em parte porque nesse meio-dia fez tanto calor que os pássaros desorientados se arrebentavam como perdigotos contra as paredes e rasgavam as telas metálicas das janelas para morrer nos quartos. No começo todo mundo pensou que fosse uma peste. (...) No Domingo da Ressurreição, o centenário Padre Antonio Isabel afirmou no púlpito que a morte dos pássaros obedecia à má influência do Judeu Errante, que ele mesmo tinha visto na noite anterior.” *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., pp. 211-212.

relativos, por exemplo, à vestimenta que identifica a personagem de Rebeca como sendo aquela que também percorre parágrafos do conto –, outra vez remetem ao Judeu Errante, e dão como certa, através da voz narrativa, não só a sua passagem por Macondo como também a sua culpa pelo descompasso na ordem natural:

Rebeca cerró las puertas de sua casa y se enterró en vida (...). Salió a la calle en una ocasión, ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculas, por la época en que pasó por el pueblo el Judio Errante, y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios. (119)³⁵.

Verifica-se no trecho acima uma inferência que o fragmento anteriormente transcrito, e também a exposição cuidadosa de toda a situação que faz com que a figura do Errante acorra à lembrança do padre Antonio Isabel, perpetrada em “Un día después del sábado” – fundamental, de resto, para a armação do entrecho do conto – estão longe de autorizar. Isso a não ser sob a condição de que os testemunhos do padre e do narrador de *Cien años de soledad* sejam tomados como verdadeiros, e de que o poder desgraçante tradicionalmente reputado ao Judeu Errante seja tido como indiscutível.

São várias, de todo modo, e de imediato reconhecíveis, situações e alusões que ziguezagueiam entre ambos originais. Estes, como visto, compartilham ainda duas personagens que no conto ocupam posição de relevo: Rebeca, a viúva de José Arcadio, o Buendía cuja morte já se prenuncia cercada de mistério, e o quase centenário padre Antonio Isabel, a quem foi então conferido um nome mais extenso, e pomposo – Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del

35 Na tradução ao português: “Rebeca fechou as portas da casa e se enterrou em vida (...). Saiu à rua numa ocasião, já muito velha, com uns sapatos de prata antiga e um chapéu de flores minúsculas, na época em que passou pelo povoado o Judeu Errante e provocou um calor tão intenso que os pássaros varavam as telas das janelas para morrer nos quartos.” *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 86.

Altar Castañeda y Montero. A esses dois protagonistas junta-se um terceiro, o jovem provindo de Manaure, que perde o trem de que descera para almoçar, em Macondo, onde se vê obrigado a pernoitar no sábado, e que será um dos presentes na missa dominical que conclui o relato, à qual resolvera assistir “en parte por la curiosidad de conocer una persona de cien años”³⁶, o padre Antonio Isabel.

No conto, cuja organização deve-se sobretudo a uma instigante movimentação do foco narrativo, que acompanha pensamentos, sensações e recordações sobretudo destas três personagens, o Judeu Errante não atua, de fato, diretamente. Sem chegar a se encarnar, é apenas lembrado, tendo algumas vezes mencionada a alcunha com que é chancelado. Quem primeiro a pronuncia é o padre, que mais tarde, durante o culto domingueiro, irá ainda descrever aos fiéis o suposto encontro que teria tido com tal criatura, na noite do sábado. A alcunha é também proferida por Rebeca, que já ao ouvi-la provinda da boca da criada será tomada por uma série de recordações tormentosas, projetadas desde a sua mais antiga infância. Situação que reverbera a passagem há pouco citada de *Cien años de soledad*, mas que ganha maior detalhamento, e dramaticidade, em “Un día después del sábado”³⁷:

36 Gabriel García Márquez, “Un día después del sábado”. Em *Los funerales de la Mamá Grande*, 7ª ed., Barcelona: Bruguera, 1984; p. 114; impresso. Nas demais citações a numeração das páginas, sempre relativas a essa edição, será indicada entre parênteses, logo após as transcrições. Na tradução para o português: “em parte pela curiosidade de conhecer uma pessoa de cem anos”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, 15ª edição, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014; p. 117.

37 Vale observar, mesmo ao pé da página, que o impacto causado em Rebeca pela menção ao Judeu Errante, tal como exposto no conto, remete diretamente, em *Cien años de soledad*, ao episódio em que Visitación reconhece nela, então criança, sintomas de uma peste. O recurso a um mesmo significante, jogando entre os dois textos, abre uma zona de ambiguidade, já que a alusão pode ser tanto a uma catástrofe de origem transcendental, uma maldição de caráter punitivo, e que atinge os homens através de um desarranjo na natureza, como a uma peste que atua diretamente sobre os seres humanos, ou seja, algo como uma doença infectocontagiosa. Em “Un día después del sábado” o termo privilegia a primeira situação, enquanto na passagem do romance a referência contempla a segunda. Trata-se, ali, da “peste del insomnio” (p. 44). A consequência mais terrível desta peste é que, em sua evolução, ela leva à perda total da memória (isto é, a uma morte em vida), quadro que irá se disseminar entre a população de Macondo. A oblíqua

La viuda sintió que se le crispaba la piel. Un tropel de revueltas ideas entre las cuales no podía diferenciar sus alambreras rotas, el calor, los pájaros muertos y la peste, pasó por su cabeza al escuchar esas palabras que no recordaba desde las tardes de su infanzia remota: “El Judío Errante”. Y entonces comenzó a moverse, lívida, helada, hacia donde Argénida la contemplaba con la boca abierta. (117-118).³⁸

No âmbito do conto, a lembrança do Judeu Errante, no que tange ao padre Antonio Isabel, sobrevém em resposta à necessidade de encontrar uma explicação com suficiente força de

associação do Judeu Errante a tal peste projeta sobre “Un día después del sábado”, com sutileza, reforçando-a, a identificação de Melquíades como sendo o Errante. Afinal, como o citação de “Un día después del sábado” transcrita a seguir, no corpo do texto, deixa claro, a associação entre o calor, a morte dos pássaros e a peste sobrevém a Rebeca após ela ter ouvido a designação do Judeu Errante. No episódio, tal como relatado em *Cien años de soledad*, todavia, este em nenhum momento é lembrado. Deve-se ressaltar, porém, que a cura da “peste da insônia” deveu-se, como antes assinalado, à providencial intervenção de ninguém menos que Melquíades. Sobrevém uma inversão completa da convencional atribuição ao Errante da propriedade de trazer desgraça e destruição, já que no caso ele é o responsável pela salvação da população de Macondo. No entrecho do romance, ao retornar à cidade ele vai ao encontro de José Arcadio Buendía portando, como sempre, seu “remendado sombrero negro” (48). José Arcadio, contaminado pela peste, não o reconhece, o que faz, como sublinha o narrador, que ele se ressinta do esquecimento. Em seguida a voz narrativa esclarece que tal mal estar transcendia o domínio humano, pois o ressentimento se relacionava, como já citado, “non con el olvido remediable del corazón, sino con otro más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte” (49). Melquíades traz a cura para o mal tirando da maleta “atiborrada de objetos indecifrables (...) una maletín con muchos frascos” e dando de beber a José Arcadio “una substancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria” (48). Na tradução ao português: “peste da insônia”; “remendado chapéu negro”; “não com o esquecimento remediável do coração, mas com outro esquecimento mais cruel e irrevogável que ele conhecia muito bem, porque era o esquecimento da morte”; “entupida de objetos indecifráveis (...) uma maleta com muitos frascos”; “uma substância de cor suave, e a luz se fez na sua memória”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., respectivamente pp. 32, 35, 35-36, e 36.

38 Na tradução ao português: “A viúva sentiu que sua pele se crispava. Um tropel de ideias confusas, entre as quais não podia diferenciar as telas rompidas, o calor, os pássaros mortos e a peste, passou por sua cabeça ao ouvir essas palavras das quais não se lembrava desde as tardes da infância remota: “O Judeu Errante”. E então começou a andar, lívida, gelada, para perto de Argénida que a olhava com a boca aberta”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, ob. cit.; p. 120.

convencimento para justificar, junto aos habitantes da cidade, a de outro modo inexplicável mortandade das aves. Para montar um tal argumento Antonio Isabel, tanto no romance como no conto, vale-se de um dos principais aspectos que a lenda atribui ao Errante, que é por ele recortado e posto a serviço de sua oratória: no caso, como há pouco assinalado, a mórbida capacidade que possuiria a personagem de trazer desditas e catástrofes aos lugares por onde passasse. Deste modo, um episódio que, em *Cien años de soledad*, se revela pontual, em “Un día después del sábado” adquire matéria e sentidos plenos, e dá ensejo a uma narrativa que alcança consistência e densidade próprias. O que não impede, longe disso, que ela deixe de se abrir a um variado intercâmbio dialógico com outros originais de García Márquez.

Nas cogitações religiosas do padre, tais como expostas no decorrer do conto, o Judeu Errante assume papel similar ao que anteriormente era por ele reservado ao diabo, a quem “asseguraba haver visto (...) en tres ocasiones” (90)³⁹. Em decorrência de tais supostas visões, sublinhadas com insistência pelo narrador, a população de Macondo, considerando-as por demais fantasiosas, começara a tratá-lo com desdém e desconfiança. Embora continuasse a ser tido como “un buen hombre, pacífico y servicial” (91), com o tempo passara a ser qualificado como alguém que “andava habitualmente por las nebulosas” (91), acabando por adquirir “el sólido prestigio de ser exageradamente imaginativo, intrépido para la interpretación y un poco disparatado en sus sermones” (93). A gente de Macondo, por fim, acabou por “no tenerlo en cuenta” (93). Inclusive Rebeca compartilha tal avaliação, acostuada que ficara “a no dar crédito a las palabras del padre, desde cuando habló en el púlpito de las tres veces en que se le apareció el diablo” (99)⁴⁰.

39 Na tradução ao português: “assegurava ter visto (...) em três ocasiões”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, ob. cit.; p. 97.

40 Na tradução ao português: “um homem bom, pacífico e prestativo”; “habitualmente andava pelas nebulosas”; “o sólido prestigio de ser exageradamente imaginativo, intrépido

O Judeu Errante, em suma, constitui mais uma vez um perfeito bode expiatório, respondendo ao imperativo de esclarecer a causa dos desarranjos que acometem a cidade. E de levar a culpa por eles. Garantido isso, ainda que à sua revelia, as coisas poderiam voltar à normalidade. É o que explicita a reflexão, atribuída à personagem do padre, de que “aquella muerte colectiva de los pájaros necesitaba de expiación” (113). De modo similar, também para Rebeca a pretensa estadia do Errante, em Macondo, justifica a ocorrência dos acontecimentos extravagantes ali verificada. Ela, com efeito, logo após ter escutado o nome dele mencionado, confessa que “[a]hora me explico por qué se están muriendo los pájaros” (118)⁴¹.

As duas personagens situam o Judeu Errante no campo do demoníaco. A feição e as propriedades que em seu sermão Antonio Isabel lhe atribui, seja no romance, onde é transposto em discurso indireto, seja no conto, em que é narrado no modo direto, acentuam essa superposição entre a personagem e satã. A identificação se baseia não somente no poder, que ambos possuiriam, de trazer o mal, mas diz também respeito à própria aparência reputada às duas criaturas. As descrições do Judeu Errante, feitas pelo padre ou em nome do padre, acentuam a conformação caprina de seu corpo, que ademais exalaria eflúvios perniciosos. Em *Cien años de soledad* é visto como um “híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinava el aire y cuya visita determinaría la concepción de engendros por las recién casadas” (291)⁴², enquanto em “Un día después del sábado” é mostrado como possuindo “los ojos de esmeralda y la áspera

na interpretação e um pouco disparatado em seus sermões”; “não levá-lo em conta”; “a não dar crédito às palavras do padre, desde que ele falou do púlpito sobre as três vezes em que o diabo lhe aparecera”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, ob. cit.; pp. 97 (as duas primeiras citações), 98-99, 99, 103-104.

41 Na tradução ao português: “aquela morte coletiva dos pássaros carecia de uma expiação”; “[a]gora percebo por que os passarinhos estão morrendo”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, ob. cit.; pp. 116 e 121.

42 Na tradução ao português: “um híbrido de bode cruzado com fêmea hereje, uma besta infernal cujo alento calcinava o ar e cuja visita determinaria a concepção de monstros pelas recém-casadas”. *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, ob. cit., p. 212.

pelambre y el olor de un macho cabrío” (119), apresentando ainda “el rostro embetunado con la maldición del Señor y (...) dejaba a su passo una huella de ceniza ardiente” (118).⁴³

Uma das ironias do conto, repleto aliás de ironias, decorre do fato de as alusões ao Judeu Errante funcionarem, no que diz respeito à tensa relação entre o padre e os fiéis, na contramão do que havia ocorrido na ocasião em que este anunciara, no púlpito, seus encontros com o diabo. Nesse caso sua fala produziu uma radical diminuição no número de fiéis, e de quebra o descrédito de que foi objeto, enquanto que o sermão focado no Errante produz o efeito de trazer de volta à igreja os habitantes da cidade. Como nos informa o narrador, se no início do culto dominical estava “el templo casi vacío” (115), durante a prédica Antonio Isabel percebe “que había gente en la iglesia”, e a seguir se dá conta de que o público “estaba (...) otra vez postrado, sobrecogido por el sermón” (119). Chega mesmo a cogitar que o acontecimento talvez constituísse “un milagro” (119)⁴⁴.

Claro que, assim como ocorre no título do relato, em que se anuncia o nome do dia da semana, no qual os acontecimentos precipitam, em não o dizendo, mantendo-o na penumbra, também o hipotético episódio do encontro com o Judeu Errante, reportado pelo padre no sermão, em nenhum momento é reafirmado pela voz narrativa, no reverso do que se verifica em *Cien años de soledad*, como assinalado. De maneira que, em “Un día después del sábado”, a sanção que confere valor de verdade ao que foi afirmado na prédica repousa, exclusivamente, na crença compartilhada acerca do poder maléfico emanado pelo Judeu Errante.

43 Na tradução ao português: “os olhos de esmeralda e o pelo áspero e o cheiro de um bode”; “o rosto betumado com a maldição do Senhor e (...) deixava sob seus passos um rastro de cinza ardente”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, ob. cit.; p. 122 e 121.

44 Na tradução ao português: “o templo quase vazio”, “havia gente na igreja”, “estava o povo outra vez prostrado, surpreendido pelo sermão”; “um milagre”. “Um dia depois do sábado”, em *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, ob. cit.; pp. 118, 121, 122 (as duas últimas citações).

O sermão do padre Antonio Isabel alegoriza, em todo caso, a prática da mera repetição indiferente de narrativas que operam a partir de pressupostos consolidados, mantidos imutáveis, e desta forma tornados paradigmáticos. É tanto mais pertinente, e corrosivo, que tal alegoria tenha por fonte o discurso de um membro da igreja católica, isto é, um representante de uma instituição cujos dogmas são solidamente fundados, difundidos e controlados. Ademais, a lenda que acorrenta o vulto do Judeu Errante, tal Prometeu, à pedra sólida da credence ou da fé cegas, levadas adiante no romance (em flagrante contraste com a identificação entre Melquiades e tal personagem, que em *Cien años de soledad* é mantida na surdina) e no conto sobretudo graças à intervenção de um religioso, deixa à mostra sua natureza tautológica, posto que para replicar a algo de sobrenatural apela-se para o próprio sobrenatural.

Natural, portanto, que o padre imagine que o relato de seu fatídico entrevero com o Errante possa talvez ter operado um milagre: o bem, afinal, não pode prescindir de seus males. Seja como for, a reiteração, por Antonio Isabel, de um enredo tornado estável, aplicado tanto ao demônio mas sobremaneira ao Judeu Errante, colocados ambos sob o signo da malignidade, abre espaço para uma crítica apurada a corporações como as igrejas, que se arvoram porta-vozes de verdades de uma vez para sempre reveladas, e que tanto mais se impõem conforme as ladainhas que as divulgam são repetidas *ipsis litteris*.

O trabalho do padre, que assim se mostra um bom discípulo dos velhos mestres que relembra logo no começo do conto, implica na preservação do já convencionalizado e sabido, que ele explora com propriedade. O sucesso da prédica em que o Errante é inculcado funciona, neste contexto, também como índice da força de convencimento inerente à lenda, sob a condição de que a integridade desta seja preservada. No caso dos narradores do romance e do conto, no entanto, a personagem e o lendário que a exaltam interessam notadamente na medida em que à sua

repetição subjaz um empreendimento ao final do qual eles acabam por se encontrar transtornados, diferenciados. Isso faz com que, assim como acontece com o tempo “dando vueltas en redondo” (192), na Macondo de *Cien años de soledad*, o relato de base que conforma a lenda, sendo questionado em seu núcleo, fragmente-se e dissemine outras modalidades e possibilidades narrativas. A movência e o exílio do Errante, em situações como tais, revelam toda sua potência de fomentar e desdobrar variantes que transformam o um em dois, o mesmo em outros.

De todo modo, os escritos assinados por García Márquez aqui considerados, tomados enquanto sintomáticos, chamam a atenção para a continuidade do processo de deriva que a narrativa lendária acerca do Judeu Errante, proveniente do velho mundo, encontra na literatura e nas artes latino-americanas. Com um detalhe, porém, entre tantos mais, que faz com que ela ganhe outros ares, ou aspectos, que ampliam seu alcance crítico, e sua ressonância, levando-a a se afastar de boa parte das suas clássicas matrizes europeias: revigorada neste espaço em que ela também se refugia, a lenda tende a se desprender de contornos que a confinavam ao âmbito sobretudo de duas esferas, ademais imbricadas.

De um lado, a religiosa, que implica seja em reforçar a indissociabilidade entre o martírio de Cristo e a pena do Judeu Errante, que assim se torna prova viva da presença divina entre os mortais, por ele reafirmada através de seus gestos e testemunhos, seja em tomá-lo como responsável por desequilíbrios de ordem variada. Postura que, como visto, tem seu viés totalizante, para não dizer totalitário, denunciado em ambos escritos de García Márquez antes discutidos, sendo deste modo criticada.

De outro, mas mesclada com a anterior, a anti-semita, na qual estigmas como aqueles impostos ao Errante são projetados sobre quaisquer judeus, que passam a ser tidos como merecedores da desconfiança e do escárnio por parte daqueles que teimam em deles se distinguir, e com isso justificam a perseguição que contra eles

empreendem. A personagem, então, assinalada pela infâmia de uma culpa e de um castigo irremediáveis a ela imputados, é sequestrada do domínio ficcional e empregada para justificar e reforçar o desprezo a toda uma multidão de seres irreduzíveis a toda totalização – como qualquer outro agrupamento, sublinhe-se –, porquanto tal reação é tomada como uma justa resposta à sua insolência, tornada genérica, de desprezar o divino cristão, em que toca sem ter sido de antemão para tanto autorizada.

Motivos esses, aliás, da lancinante maldição que lhe sobrepesa, e, por extensão, dada a sensível errância que partilha com elas, pesa sobre quaisquer modalidades artísticas que trabalham em prol da interrupção de qualquer narrativa que se arvore fiadora única de uma verdade absoluta.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas – I), tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 8ª ed. revista, São Paulo: Brasiliense, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*, tradução de Cláudia Sant'Anna Martins, 5ª ed., São Paulo, Brasiliense, 2005.

DÉOTTE, Jean-Louis. *La época de los aparatos*, tradução de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada* (Desnudez, sueño, crueldad), tradução de Juana Salabert, Madrid: Losada, 2005; impresso.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta* (Ensaio para uma futura filosofia da fotografia), São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Gestos*, São Paulo: Annablume, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*, 10ª ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1968. Edição brasileira: *Cem anos de solidão*, trad. Eliane Zaguri, 48ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, s/d.

_____. “Un día después del sábado”. *Los funerales de la Mamá Grande*, 7ª ed., Barcelona: Bruguera, 1984. Edição brasileira: *Os funerais da mamãe grande*, tradução de Édson Braga, 15ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*, tradução de Susana Mouzinho, Lisboa: Nova Vega, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. “La genèse médiévale de la légende et de l’iconographie du Juif Errant”. Em *Le Juif Errant (Un témoin du temps)*, organização de Laurence Sigal-Klagsbald e Richard I. Cohen, Paris: Adam Biro/Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, 2001; pp. 55-73.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã* (Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu), tradução de Markus Hediger, Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013.

Pictóricas

GIOTTO DI BONDONE. *Scenes della vita di Cristo – Andata al Calvario* [*Scenes from the life of Christ – 18. Road to Calvary*] (c. 1303-1305), Cappella Scrovegni, Padova. Acesso: 13/06/2016, em www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/3christ/chris18.html.

JAN MOSTAERT. *The crucifixion* (c. 1530), Philadelphia Museum of Art. Acesso: 13/06/2016, em: www.philamuseum.org/collections/permanent/102189.html/?mulR=1216237766|1.

PSEUDO JAN WELLENS DE COCK. *Calvary* (c. 1520). Rijks Museum. Acesso: 13/06/2016, em www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=pseudo+jean+wellens+de+cock&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=2#/SK-A-4921,2.

Fílmicas

The Golem (How he came into the world), dir. Paul Wegener e Carl Boese, UFA, 1920. Acesso: 13/06/2016, em www.youtube.com/watch?v=seYw7A6wkoY.

2 - A literatura e a dicção em/do exílio

Keli Cristina Pacheco

Dicção em exílio e testemunho

A questão do exílio, errância, desterritorialização, diáspora, e outras que remetam à viagem, trânsito, saída, seja de um território, ou da própria subjetividade, tem sido foco de estudo em diversas áreas das ciências humanas nos últimos anos. A preocupação se dá em um momento da história em que se celebra a facilidade de contato, muitas vezes virtualizado, dos povos de diferentes partes do mundo, porém, nesta superfície festiva se esconde o perigo do fortalecimento das fronteiras nacionais, de fim dos espaços de coabitação e da homogeneização das diferenças, conforme observa Massimo Cacciari em “La paradoja del extranjero” (1996).⁴⁵ Ou o perigo, atualmente mais iminente, de “um dogma não enunciado”: a possibilidade da visão do estrangeiro como inimigo tornar-se “premissa maior de um silogismo”, como alerta Primo Levi, em prefácio de *É isto um homem?*

Com as recentes explosões de crises político-econômicas por todas as partes do globo, outra categoria que era dada por Edward Said, em “Reflexões sobre o exílio” (2002), como incapaz de lidar com a real vivência do estar-fora volta à cena. Refiro-me aos refugiados, contingentes populacionais forçados a deixarem seus países por conta de guerras e da fome. Said, sobre eles, afirmava: “os refugiados são uma criação do Estado no século XX. A palavra ‘refugiado’ tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda

45 Primeiro no séc. XIX com o impacto do substrato ideológico dos nacionalismos; depois no século XX, o trauma das guerras acelera o processo do desmantelamento dos espaços de convivência entre etnias e religiões, afirma Cacciari. Nesse mesmo artigo, o filósofo ainda constata a cisão entre a figura do exilado e a linguagem de acolhida, a hospitalidade.

internacional urgente, ao passo que o termo “exilado”, creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade” (SAID, 2003, p. 54). Nesse mesmo ensaio o teórico palestino-americano propõe pensar um *ethos* do exílio, e em determinado momento observa que o tema, quando presente no espaço literário, leva a uma aporia da representação⁴⁶, ao afirmar que poetas e escritores exilados “conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade às pessoas” (Idem, p. 48).

Nesse momento cabe a questão: será que pensar em *ethos* do exílio como solidão e espiritualidade em situações desumanas não é atribuir dignidade a uma situação que é, de fato, indigna? A reflexão de Said acerca do tema parece não dar conta do atual contexto complexo, herdeiro de conflitos e embates das ditaduras nacionais, da propagação do nazi-fascismo, da reação ao comunismo, das guerras, do neocolonialismo, da globalização, etc. Por outro lado, com a observação sobre a literatura, Said permite a aproximação da experiência do migrante/exilado/refugiado à experiência do muçulmano, o intestemunhável, conforme conceitua Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz* e, nesse passo, a literatura escrita por exilados, ou que apresenta a experiência do exílio, revela-se como testemunho.

Penso testemunho aqui conforme Giorgio Agamben denomina a fala que não apaga a Voz do intestemunhável, figurada na menção do menino Hurbinek, em *A trégua*, de Primo Levi. O testemunho, para o filósofo italiano, dá condições do Outro vir à luz em sua singularidade e irredutibilidade, revelando a presença e ao mesmo tempo a impossibilidade dessa voz aceder, do testemunho

46 É válido, contudo, repensar o próprio conceito de representação. Philippe Lacoue-Labarthe, em *La imitación de los modernos*, pensa a mimesis não como reprodução, cópia, mas observa que a mimesis é produção que supre uma incapacidade da natureza e, com sua ajuda, põe em marcha o que a natureza não consegue efetuar sozinha, “aquello para lo cual su energia no es suficiente” (LACOUÉ-LABARTHE, 2010, p. 31). Nesse sentido a noção de representação, que em um primeiro momento dá a ideia de uma imitação pura e simples, dá espaço à noção de representação como presença criativa, apresentação, de algo que ainda não tinha sido exposto, revelado.

verdadeiro e real nos alcançar. Nesse sentido, o testemunho está justamente nesse não-lugar da articulação entre ser e linguagem, é na não-coincidência que está o lugar do testemunho. “*O testemunho em lugar no não-lugar da articulação*. No não lugar da Voz não está a escritura, mas a testemunha” (AGAMBEN, 2008, p. 113).

Jacques Derrida, antes de Agamben, em *Paixões*, irá pensar sobre a retórica da responsabilidade, ou seja, no agir por representação, e pergunta-se: Até que ponto se deve confiar? O filósofo franco-argelino mesmo responde: quando esta não se reduz ao dever, e sim quando aparece numa estrutura suplementar, surgindo na insegurança do “como”. Nessa perspectiva, a literatura estaria entre o rito e a amizade, o dever e o agir além do dever, a literatura, portanto, não é simples oferta, ou exposição do sensível, mas uma ritualização do sensível, daí sua semelhança com a democracia, como explica Derrida, uma ritualização da voz do povo, do sensível. Assim compreende-se a afirmação: “Não há literatura sem democracia. Não há democracia sem literatura” (DERRIDA, 1995, p. 47). A literatura é a condição mesma da democracia, da sua possibilidade, de seu vir a ser.

Em *Políticas da Escrita*, Jacques Rancière relembra ainda que escrever é um ato político, no senso de que há um desdobramento, “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma comunidade; dessa comunidade com sua própria alma”. Assim, a escrita se torna política porque “seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição”. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é certa divisão de ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições, finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e

do dizível. O que dá forma à comunidade é a partilha do sensível. Como a escrita literária separa o enunciado da voz que o enuncia, ela prejudica a ordem do fazer, do ver e do dizer, quer dizer, ela é orfã e, por essa razão, Rancière, assim como Derrida, relaciona-a a democracia: “à condição do escrito sem pai corresponde o estado de uma política sem pastor nem *arquê*. Pois a democracia não é um modo particular de governo. Ela é, bem mais radicalmente, a forma da comunidade repousando sobre a circulação de algumas palavras sem corpo nem pai - povo, liberdade, igualdade...” (RANCIÈRE, 1995, p. 7 a 9).

Retomando o tópico da possibilidade da fala subalterna, Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, focaliza a representação como tema incontornável, não no sentido de uma fala que cobre e ocupa o lugar do outro, mas se põe na lógica do suplemento. Spivak, de certa feita, defende Derrida em meio às críticas aos trabalhos de Michel Foucault e Gilles Deleuze, para a pensadora: “Derrida não invoca que se deixe o(s) outro(s) falar por si mesmo(os), mas, ao invés, faz um ‘apelo’ ou ‘chamado’ ao ‘quase outro’ (*tout-autre* em oposição a um outro auto consolidado), para ‘tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós’” (SPIVAK, 2010, p. 83).

A literatura, portanto, dá vazão ao delírio do outro em nós, ou como elabora Maurice Blanchot, a literatura é uma afirmação da passagem de um “Eu” ao “Ele”, de uma “força que afasta a opressão do mundo, ‘esse mundo onde todas as coisas sentem a garganta apertada’” (BLANCHOT, 1987, p. 68) e, quando inserida na lógica do suplemento, desafia aquele que se põe a ouvir o testemunho. No campo da literatura brasileira há toda uma produção que habita o espaço entre a questão e a resposta para a demanda daquilo que não alcança a língua (o intestemunhável, para Agamben, ou o sensível, para Derrida), em obras singulares que expõe o delírio em linguagem da experiência do exílio, do refúgio, do estar fora, ou do sentir-se fora, seja por questões de gênero, de raça, de sexualidade, etc..

Nesse passo refletir sobre o testemunho e observar a dicção da linguagem em exílio, ou melhor, observar como a linguagem se articula para apresentar aqueles que “não tem acesso pleno à linguagem ou ao domínio público do discurso simbólico através do qual se articula o conhecimento de si e do mundo”, como irá escrever Rita Schmidt (2017, p. 43-44), sobre a mulher silenciosa confinada à domesticidade. O que nomeio dicção em exílio, por exemplo, ocorre quando a experiência da personagem ante aos acontecimentos nasce da própria linguagem, e não a antecede. É possível identificar uma dicção em exílio na ficção de Samuel Rawet, na novela “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que passou porque sonhado”. Nela a personagem, em constante metamorfose, surge da migração eterna da produção infundável de possíveis que é a linguagem, Ahasverus não é nada para tudo tornar-se, assim como a linguagem. A dicção do estar-fora também pode ser localizada em marcas de oralidade, de improviso, como se vê em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, novela repleta de “mal-acabamentos”, abandonos⁴⁷, encenados pelo narrador Rodrigo S. M., em um exercício de coerência de seu testemunho da “não-vida” de Macabéa, a imigrante nordestina.⁴⁸

Em distinta proporção, gesto semelhante é perceptível em toda a obra de Lima Barreto, impulsionado pela sua urgência de escrita, e mais evidente em *O cemitério dos vivos*, notadamente no exercício romanesco de representar uma vivência no hospício. O “mal-acabamento” também é encenado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, romance em que Lima Barreto figura como um santo para o qual Júlia, imigrante nordestina, escritora

47 Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot elabora uma belíssima leitura dos diários de Franz Kafka, quando identifica justamente nas marcas de abandono, nas frases mal-acabadas, os pontos de grande beleza do texto, pois atestam a presença de vida na sua fabricação. (ver BLANCHOT, 1987).

48 No texto “A fala exilada em A hora da estrela”, presente no livro *Imagens da América-latina*, (União da Vitória: O Guari, 2014), disponível on-line, é possível encontrar esta leitura de forma ampliada.

que nunca tivera seu romance publicado, reza. A princípio o diário pensado racionalmente pelo professor de história natural, engendrado para analisar o romance de sua amante já morta, vai perdendo as datas até chegar ao ponto do narrador tornar-se um espantalho, sendo este uma personagem engendrada pela loucura de Maria de França, também uma emigrada, personagem do romance de Júlia, que nos chega, portanto, através de camadas de invisibilidade que são postas à luz pelo professor até ele perder o seu eu e virar também, assim como Ahasverus, linguagem.

Com isso é possível afirmar que a diferença entre a encenação de Lima Barreto e a encenação de Osman Lins está na vulnerabilidade do primeiro face ao tempo das teorias raciais que deslegitimavam, ainda mais, sua voz, a voz emitida por um corpo negro na então capital federal. Sendo esta voz apenas acolhida pelo espaço de face negativa que é a literatura, espaço do falso, onde nada pode ser efetivamente afirmado, como dirá Blanchot. Contudo, paradoxalmente, é o espaço que permite tornar uma vida invisibilizada, justamente, visível, mesmo que fora do tempo próprio, como a vida de Maria de França, ou de qualquer mulher migrante, enlouquecida pela miséria e pela exclusão, na obra de Osman Lins, que precisou do testemunho para vir à luz; ou de Carolina Maria de Jesus, a catadora de lixo, negra, que passava fome junto aos filhos, em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, e que precisou e precisa da posterior chancela da crítica para ter sua produção considerada literatura, etc.

Nesse sentido compreendo o exílio como um tema da literatura, ou como um tema que propulsiona estratégias narrativas que ensejam dar testemunho do exílio, seja de si ou do outro, como, mais um exemplo, em *Mar Paraguayo*, romance em que Wilson Bueno dá voz à marafona paraguaia migrante em Guaratuba, em que ela tece seu ponto de vista após cometer um crime, engendrando o portuñol selvagem e consciente do seu fazer: “sei que escribo y esto es como grafar impresso todo

el contorno de un cuerpo vivo em el muro de la calle central” (BUENO, 1992, p. 37).

Tais produções exprimem um exercício de responder à demanda por tornar visível toda uma série de atores excluídos, esquecidos, sem mascarar a realidade de suas invisibilidades, em suas irredutibilidades. A hipótese é que a estratégia, no âmbito da literatura brasileira, surja na ficção de Lima Barreto, como dicção, com marcas na própria montagem, que revelam a consciência do autor acerca da problemática do testemunho na literatura, e ainda em diálogo com o seu próprio tempo.

A dicção em exílio de um artenovista

Uma breve análise de um conto ainda pouco conhecido, intitulado “Dentes negros e cabelos azuis”, pode revelar tal preocupação. O escrito faz parte de um grupo de narrativas esparsas incluídas postumamente na segunda edição de *Histórias e sonhos*, (série de contos que o autor mesmo selecionou, e seu último livro publicado em vida, em 1920). Ele é citado por Beatriz Resende, na introdução do livro crítico *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*, fruto de sua tese:

O conto, ao mesmo tempo em que se constitui num momento à parte da prosa do autor, por se afastar de uma representação realista ou satírica do cotidiano, tem a prioridade de remeter-nos ao conjunto de sua produção literária, ao seu processo de criação e às condições de vida deste cidadão do Rio de Janeiro. Em Dentes negros e cabelos azuis o que há de realmente provocante é o quanto a própria narrativa transita pelos três planos que constituem o conjunto da obra de Lima Barreto: o plano ficcional, o plano histórico e o plano autobiográfico. Movendo-se do conto à crônica, da crônica ao depoimento pessoal, daí à narrativa sobre uma narrativa e desta ao registro social, o texto é produto de um autor que diz a si

mesmo: ‘eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico ao hipersensível’. Mas é este mesmo autor que constrói uma antropologia do cotidiano, o ‘etnógrafo Lima Barreto’, a literatura dos temas não sacralizados, a dramaturgia dos atores secundários”. (RESENDE, 1993, p. 19-20).

Resende lê nesse conto um exercício de ameaça aos mandarins através da voz da marginália, e acrescento que esta se dá apenas pelo enfrentamento, através de uma complexa exposição do afeto, à indiferença a que é relegada. A crítica sobreleva ainda uma diferença desse texto em relação ao conjunto da obra de Lima Barreto: o conto não é realista, nem é uma sátira do cotidiano, apontando para uma possível “terceira margem” na produção artística do “dramaturgo dos atores secundários”, àquela que conecta realismo ao *zeitgeist* da época.

José Paulo Paes, em “O art nouveau na literatura brasileira”⁴⁹, capítulo da coletânea de ensaios *Gregos e Baianos* (1985), resignificou a produção literária brasileira do início do século XX, denominada pré-modernista, ao demonstrar que parte dessa produção pode ser considerada artenovista por apresentar uma série de aspectos que conectam à estética – propõe portanto, em vários artigos desse mesmo livro, a aproximação da literatura à arte, à produção –, contudo o crítico não vincula a obra de Lima Barreto, possivelmente pelo fato do autor ter explicitado um desejo de eficácia comunicacional que, em uma primeira análise, afastaria o traço ornamental da sua produção, característico da arte nova, como será visto.

A arte nova, assim como os denominados pré-modernos, não foi um movimento artístico ordenado, artistas do final do século XIX e início do século XX criaram novas formas a partir das novidades técnicas e materiais advindos do avanço industrial.

⁴⁹ Texto publicado pela primeira vez no Suplemento “Cultura” de *O Estado de São Paulo*, em 29 de maio de 1983.

José Paulo Paes lembra que este impulso renovador, surgido na Inglaterra no final do XIX, propagou-se na França onde fora consagrado, e teve como marco histórico a Exposição Universal de Paris, em 1900. No Brasil, conforme o crítico, “O novo estilo de arte e vida importado da Europa, aonde fôramos sempre buscar as nossas novidades, estava particularmente adequado ao momento histórico que vivíamos [...]. É a época do bota-abaixo comandado pelo prefeito Pereira Passos, de ‘o rio civiliza-se’ alardeado pelos cronistas sociais” (PAES, 1985, p. 70), sai portanto a figura do boêmio e entra o dândi, sendo então João do Rio o paradigma de escritor *art nouveau*, segundo Paes. Nessa perspectiva, como se sabe, Lima Barreto novamente não se encaixa. Porém ao trazer outros escritores para o lado de João do Rio, como sendo também artenovistas, Paes parece abrir a possibilidade de pensarmos a produção de Lima Barreto como partícipe do *zeitgeist* do seu tempo, conforme já dito acima.

Como característica da arte nova pode-se rapidamente enumerar a exuberância ornamental, aproximando-a do barroco e afastando-a do naturalismo da época; a adoção do natural em suas formas, contudo opondo-se ao naturalismo fotográfico. O artista artenovista estava, enfim, preocupado em descobrir, “a estrutura interior das coisas, os processos ocultos de criação das mais variadas formas de vida vegetal e animal, para depois estilizá-los, processos e estruturas em formas artísticas” (PAES, 1985, p.67).

Em “Dentes negros e cabelos azuis”, Lima Barreto engendra uma forma narrativa que comunica, expressa, uma estrutura não vegetal, nem animal, mas humana e presente na sociedade brasileira, porém esgarça seus traços. Através da acentuação do contorno da personagem, da sua natureza biológica/humana, Lima Barreto dissertará sobre o preconceito racial na sociedade brasileira. Ao contornar fortemente a personagem, característica que se vê na *art nouveau*, – como atesta Paulo Paes, “enquanto o pintor impressionista dissolvia a forma do objeto numa poalha

multicolorida, o artenovista lhe acentuava os traços de contorno, num linearismo antecipado por pós-impressionistas como Gauguin, Lautrec ou Redon” (Idem, p. 68) – salta o sentimento da personagem.

O conto é elaborado em camadas narrativas, na primeira parte aparece um narrador homodiegético que descreve como conheceu seu amigo Gabriel, percebendo nele, com o tempo, camadas opostas em sua personalidade, uma máscara de polidez que escondia uma melancolia amarga. Gabriel, segundo ele, vivia isolado, em sua natureza dual e bifronte. Tinha 34 anos, morava no Caju, solteiro, vivia com um velho africano, “seu amigo, seu oráculo e seu cozinheiro; e um desgraçado poetastro das ruas, semilouco e vagabundo” (BARRETO, 2001, p. 1174). Na segunda parte, após a apresentação da personagem, o narrador faz uma visita a Gabriel, que estava calmo e parecia iluminado, então ele vê o amigo com um punhado de manuscritos que passa a ler. Apenas na terceira parte se tem acesso ao conto escrito por Gabriel.

O novo narrador dá o testemunho, através da literatura, de sua vida isolada, em um subúrbio afastado, mal iluminado, contraposto à luminosidade da cidade. Aos poucos se sabe que quando Gabriel saía de casa sofria com chacotas e risos, sua “mágoa eterna” era segredada em seu íntimo. Nessa parte introdutória de seu conto, a personagem narra a sua angústia e cita uma estrofe de um poema em francês, sem mencionar o autor, poema que por instantes o enche de alegria. Trata-se dos seis últimos versos de *Élévation*, que faz parte de *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. O poema tem como temática o voo de um espírito peregrino que atravessa espaços e vai sempre mais além, apesar “do tédio e dos desgostos das penas/ que gravam com seu peso a vida dolorosa” (BAUDELAIRE, trad. Ivan Junqueira). Ao final, a passagem citada no original, diz que feliz é aquele que tem vigor de pairar “sobre a vida e sem esforço entender a linguagem da flor e das coisas sem voz”. (BAUDELAIRE, trad. Ivan Junqueira).

Contudo, logo após tal leitura, Gabriel tem sua amargura aumentada, pois percebe que seu corpo não permite tais voos: “esperava na sua prisão, no seu cárcere”; e, para meu caso: “não é só de espírito que vive o homem...” (BARRETO, 2001, p. 1175). Aí está a percepção de Gabriel de que o mesmo significante, em contexto periférico, adquire outro efeito, alcança outra dimensão e torna-se símbolo político, lição dada em chave teórica por Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Tal introdução, com citação de um poema em francês, apresenta uma linguagem bastante ornamentada, o que revela também um desejo de demonstrar erudição, inteligência ao leitor.

A arte nova, o *zeitgeist* do início do século XX brasileiro, conforme assinala Flávio L. Motta: “compôs grande parte da nossa paisagem e dos nossos ambientes; esteve nas salas de refeições, nos escritórios, nas praças, nos cemitérios, nas ferrovias, nos costumes e nas revistas tipo *Seleta*, *Careta*, *Fon-fon*, *Vida Moderna*, *Kosmos*, *Pirralho*, etc.” (MOTTA apud PAES, 1985, p. 70). Lima Barreto, como se sabe, passou um curto período na redação da *Fon-Fon*, contudo incomodado com a postura volúvel da imprensa burguesa, se demite e cria com outros colegas a revista *Floreal*, que teve apenas quatro números, mas seguiu a forte influência da *art nouveau*. “Conforme demonstrou Maurício Silva, ao analisar o florão presente na revista dirigida por Lima, principalmente os aspectos de estilização da natureza e composições florais, presentes na arte gráfica de inspiração *art nouveau*” (ROSA, 2017, p. 94).

Retomando a narrativa, na última e mais longa parte o conto apresenta um acontecimento. Gabriel em uma madrugada é assaltado, tira o dinheiro do bolso e entrega ao criminoso que ao lhe ver iluminado por uma onda de luz se assusta com seu aspecto. Inicialmente aterrorizado, ao ver a expressão de choro de Gabriel, o assaltante se apieda e tenta lhe devolver o dinheiro⁵⁰, fazendo Gabriel

50 Há aqui um traço de humor, mas ao irromper revela seu viés racista. Gabriel não tem sequer “o direito” de ser assaltado, pois seu corpo sofre, mesmo em situação de vítima, a efracção do sentido da exclusão. É nessa situação, quando duplamente vitimado, que a

entrar em um desabafo existencial que espanta seu ouvinte tamanha verbosidade poética e sensível. Gabriel percebe que o gatuno era estrangeiro, tinha sotaque espanhol, e por isso decide expor seu sentimento, não tendo a certeza de que seria compreendido.

Como visto acima, a montagem (ornamento) se dá em camadas narrativas. Esta forma de ornamentação serve, como afirma Paes, “não para esconder, mas para realçar o estrutural”. Dessa forma, é possível ver esta montagem narrativa como um modo de ornamentação bastante representativa da dificuldade do testemunho de certas vivências chegarem à luz, Gabriel faz o testemunho dessa experiência na literatura, que por sua vez também nos chega validada por outra instância, a de seu amigo, primeiro narrador do conto que o descreve e o apresenta ao leitor como alguém digno de ser ouvido.

De igual modo tem-se uma linguagem bastante enfeitada com o desejo de armar efeitos, o que difere de outros trabalhos do autor, porém não deixa de lado seu projeto de “literatura como arma”, ao tratar da temática da exclusão racial de forma estilizada e, ao mesmo tempo, realçando a estrutura do racismo.

Meu peito arfava, meus olhos deviam brilhar desusadamente. A animação passava de mim ao ouvinte. Ele todo vibrava às minhas palavras...
-Mas trabalha, sê grande... combate, aconselhou-me.
-Bom conselho, bom... Ah! Como és mau estrategista! Não percebes que não me é dado oferecer batalha; que sou como um exército que tem sempre um flanco aberto ao inimigo? A derrota é fatal. Se ainda me houvesse curvado ao estatuído, podia... Agora... não posso mais. No entanto tenho que ir na vida pela senda estreita da prudência e da humildade, não me afastarei dela uma linha, porque à direita há os espeques dos imbecis, e à esquerda, a mó da sabedoria mandarinata ameaça triturar-me. Tenho que avançar como um acrobata no arame. Inclino-me daqui; inclino-me dali; e em tomo recebo a

personagem explode e expõe o cárcere do corpo.

carícia do ilimitado, do vago, do imenso... Se a corda estremece acovardo-me logo, o ponto de mira me surge recordado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza-esse berra alto, muito alto: “Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam”... Assim vivo. E como se todo dia, delicadamente, de forma a não interessar os órgãos nobres da vida, me fossem enterrando alfinetes, um a um aumentando cada manhã que viesse... Até quando será? Até quando? – Fiz eu exuberante (BARRETO, 2001, p. 1178, grifo meu).

Nesse conto ao mesmo tempo estranho e representativo da obra de Lima Barreto, vê-se um exercício de expressão verborrágica, estilizado, que não esconde, mas realça a estrutura “do viés racista, típico da ciência do século XIX [...] à luz do darwinismo”, que revitalizou a velha dicotomia entre civilização e barbárie estabelecida desde a colonização. Enfim, é possível ver em “Dentes negros e cabelos azuis” um artenovista não da literatura-sorriso, mas da literatura-esgar, expressão “não menos típica do nosso *art nouveau*” que, em ornamento e estilização, externa o espanto de perceber que a alguns cabe apenas a misericórdia e a piedade, sentimento final que Gabriel desperta no assaltante antes deste sair de cena, simplesmente por não fazer parte do homem desejado pelas luzes do deus chamado progresso. Como escreve Paes: “A artenova realça o estrutural do novo deus chamado Progresso” (PAES, p. 69), inclusive em suas sombras.

A dicção em exílio e as novas vozes

É possível, dessa forma, realçar em Lima Barreto, em seu fazer literário, a encenação de uma percepção da problemática do testemunho na literatura, levando-o a arquitetar em algumas de suas obras uma dicção em exílio através da ornamentação e da estilização, também estes traços característicos da estética do seu tempo, como visto acima, os quais em contexto brasileiro adquiriram outra dimensão que o autor percebeu e expôs em suas narrativas.

Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá, do mesmo autor, romance que encena o espontâneo em sua montagem, também apresenta instâncias de legitimação do testemunho. A narrativa brota entre passeios e conversas de dois amigos funcionários públicos, um jovem e outro prestes a se aposentar. Ambos, nesse passear-se, armam e desarmam teses sobre si e sobre a vida moderna, expondo a presença de um projeto orgânico pelo aberto, pelo intempestivo, pelo espontâneo, da ficção de Lima Barreto, gesto que será, como já dito, também presentificado, em diferentes formas, na ficção de Osman Lins, autor que escreveu sua tese justamente sobre *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Enfim, as obras até aqui mencionadas, não apenas as de autoria de Lima Barreto, apontam para uma comunicação entre duas vertentes aparentemente irreconciliáveis da literatura: o experimentalismo da linguagem, herdeiro da *art nouveau* e das vanguardas do início do século; e o realismo, uma vez que encaram o desafio de dar testemunho de “não-vidas” sem diminuí-las, ou sem diminuir a percepção sobre a dificuldade dessas vozes acederem em suas singularidades, rearticulando o signo para que a representação não obnubile uma experiência ainda não posta em linguagem.

Ao estudar as relações entre as formas literárias e a política pós-ditatorial, da década de 80, Leonardo Tonus, em “O relato da [des]afiliação e o romance brasileiro da época”,

atesta a permanência de modalidades narrativas clássicas, sem a manutenção da linearidade na memória, que surge deteriorada, fragmentada, porém tais produções partilham a lógica do discurso conciliador, mesmo com a presença de narradores imigrantes, portanto bastardos. Obras como *Relatos de um certo oriente*, de Milton Hatoum, e *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon, ao invés de tomar o traço do “impulso libertário e insolente em relação às redes de transmissão”, espontânea na linguagem do imigrante, adotam uma “neutralização de sua dinâmica transgressiva”, figurada pelo uso da forma tradicional clássica do romance, e pelo tradicionalismo da linguagem (TONUS, 2012, p. 93). Tonus, no mesmo artigo, ainda acrescenta:

Segundo o crítico brasileiro Silviano Santiago, a perda dos vínculos e da dependência ideológico-partidários nos espaços públicos teria sido determinante na emergência de uma nova postura crítica a partir do final dos anos 1970. Esta nova postura teria obrigado os intelectuais brasileiros a abandonarem seu velho estatuto de salvadores carismáticos da pátria em prol de um trabalho silencioso de mediadores junto a grupos sociais até então silenciados. Conclusões semelhantes a esta são sublinhadas pela crítica Maria Zilda Cury que, em sua análise sobre o romance brasileiro contemporâneo, pós-ditatorial, distingue a presença de dois eixos temático-estilísticos. Um primeiro eixo tenderia a encenar a violência urbana e os aspectos perversos da globalização mediante cenas rápidas ou sketches capazes de romper com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos. Tais textos instituiriam um novo olhar vertiginoso sobre o espaço urbano que ganham, nas narrativas, uma feição performática. Um segundo eixo compreenderia, segundo a crítica, textos centrados na recuperação da memória coletiva e individual, elaborada, sobretudo, a partir da recusa da mediação de narradores onipotentes e de estratégias discursivas comportadas (TONUS, 2012, p. 87-88, grifo meu).

Sede um lado, em contexto de redemocratização, permanecem as formas tradicionais narrativas; por outro o crítico atesta a recusa “de estratégias discursivas comportadas”, ou uma adoção do que nomeio aqui dicção em exílio. É possível imaginar que são estas narrativas em linguagens menos comportadas, como as produções aqui mencionadas, em experimentações de mediações “junto a grupos sociais silenciados”, propulsoras das condições para a posterior e atual legitimação, no campo da literatura e no campo social, de novas vozes na literatura brasileira do presente.⁵¹

51 Como exemplo cito a recente proliferação de literatura produzida por indígenas como Daniel Munduruku, Olívio Jekupé, Eliane Potiguara, entre outros(as), vozes que foram por muitos anos, e infelizmente ainda são, estereotipadas em representações redutoras, mas que também foram desejadas por uma visão não consoladora/conciliadora do indígena. É possível pensar na produção de uma espécie de chamamento dessas vozes, cultivada principalmente pelos atores do modernismo brasileiro, principalmente pelas vanguardas, e por suas leituras, por seus leitores, e assim sucessivamente.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad Selvino J. Asmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARRETO, Lima. *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papirus, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. La paradoja y la mimesis. In: *La imitación de los modernos: (Tipografías 2)*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010, p. 15 - 39.

JESUS, Carolina Maria de. *O quarto de despejo*: diário de uma favelada. 10^a ed., SP: Ática, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAES, José Paulo. *O art nouveau* na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 64-80.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RAWET, Samuel. Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que passou porque sonhado. In: SEFFRIN, André (Org.) *Samuel Rawet: contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 449-447.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora UNICAMP, 1993.

ROSA, Alexandre Juliete. *O conto em Lima Barreto: oscilação editorial e hibridismo estético*. Dissertação (mestrado). USP/IEB. São Paulo: 2017, 240p. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde.../Corrigida_AlexandreRosa.pdf. Acesso em: 24/08/2018.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TONUS, Leonardo. O relato da [des]afiliação e o romance brasileiro da época. In: *La littérature brésilienne contemporaine* (en collaboration avec Maria Graciete Besse et Regina Dalcastagnè). *Iberc@al*. Revue d'études ibériques et ibero-américaines, n. 2, automne, 2012, p. 87-95.

3 - Fragmentos de um exílio: por uma ctono-grafia poética

Vinícius Nicastro Honesko

*Todos os poetas são judeus
Todos marcados
Por uma estrela negra,
Quer seja rosa ou amarela.
Todos caminham para o sul
Fatigados, não da luz
Crua das dunas: do peso
Morto dessa estrela.*

Eugénio de Andrade

O cineasta espanhol Victor Erice dirige, em 1992, um documentário, intitulado *O Sol do Marmeleiro*, em cujo centro aparece a figura de um pintor, Antonio Lopez. O pintor a cada outono volta ao jardim dos fundos da casa em que cresceu para tentar capturar em sua tela certa *perfeição* da luz – o fenômeno – nas folhas e frutos de um marmeleiro durante as manhãs. Toda manhã, com paciência, Lopez toma seu tripé, sua tela, arma um lugar onde se fixar para captar a melhor luz, organiza o espaço e pousa o olhar no marmeleiro. Tomar aquela que seria a melhor luz passa então a ser o trabalho diuturno do pintor. Erice constrói o filme a partir da labuta diária de Lopez e ao exibir a passagem do tempo também expõe o constante trabalho do artista, como se houvesse uma espécie de *continuum* entre o trabalho do tempo e o processo *poiético* do pintor. O filme diurno, entretanto, abre-se, em sua conclusão, para um ponto de implosão da luz na imagem do pintor que dorme com, ao fundo, sua voz em *off* a descrever um sonho:

Estou em Tomelloso, diante da casa onde nasci. Do outro lado da praça há umas árvores que nunca cresceram ali. À distância reconheço as folhas escuras e os frutos dourados dos marmeleiros. Vejo-me entre essas árvores, junto de meus pais, acompanhado por outras pessoas cujos traços não consigo identificar. Até mim chega o rumor de nossas vozes, conversamos de modo aprazível. Nossos pés estão fundidos na terra em lama, ao nosso redor, pendendo de seus galhos, os frutos rugosos se penduram de modo cada vez mais brando. Grandes manchas vão invadindo sua pele e no ar imóvel percebo a fermentação de sua carne. Desde o lugar onde observo a cena não posso saber se os demais veem o que vejo. Ninguém parece perceber que todos os marmelos estão apodrecendo sob uma luz... que não sei como descrever, nítida e ao mesmo tempo sombria, que converte tudo em metal e cinzas. Não é a luz da noite, tampouco é a luz do crepúsculo, nem a da aurora.

Em confronto com o lugar sempre fixo e milimetricamente calculado das manhãs de pintura – e constantemente colocado à prova para seu interlocutor: “quer olhar isso”, diz ele chamando seu amigo para *tomar seu lugar de olhar* – o espaço da noite, do sonho, é aquele que deixa ao pintor um não saber, uma impossibilidade de perceber se os outros podem ver, tal como o pintor, uma imagem: “desde o lugar onde observo a cena não posso saber se os demais veem o que vejo”. Só na escuridão da noite e na língua do sonho é que Antonio Lopez percebe o insondável do *lugar*: à luz do dia ele insistia na perfeição do posto a ser tomado. Mas a certeza da negação de um claro saber na noite tem seu contraponto no impossível saber comutativo do dia: por mais que insistisse para que seu amigo tomasse inclusive os mesmos pontos em que seus pés se apoiavam, por mais que pedisse para que seu amigo, mais alto, se abaixasse para tomar o ponto de vista, ambos jamais entram em um acordo sobre essa melhor luz a ser capturada por esse quadro de outono. O saber se dá em dissenso, mesmo no dia; a luz não se deixa apreender numa certeza desde um único lugar demarcado, esquadrinhado, por um *soberano* ponto de vista.

Por fim, na noite, é a imaginação do cineasta que emerge e, assim, vemos a câmera tomando, solitária, a imagem dos frutos sem a luz – luz esta que foi o motivo da perseguição do filme. De todo modo, é possível abrir essas inquietações por meio dessa deriva inicial exibida no filme de Erice – suas inquietações sobre a continuidade da vida na arte; melhor dizendo, da intransigência do tempo natural no fazer poético –, essa deriva sobre a fixidez de um lugar preciso em que o artista tenta se colocar e também colocar o outro para que este tome seu ponto de vista, porque aí é uma espécie de alegoria do lugar do fazer poético que se expõe, uma alegoria do estranhamento: por mais que insista, por mais que a luz esteja ali, os frutos estejam ali, seu olhar esteja sempre partindo desde esse lugar milimetricamente organizado, o pintor jamais *toma seu lugar*. Há um lugar, mas não para nós.

Na demanda por um lugar o que aparece é a estranheza, o estranhamento, o estrangeiro que somos em cada momento. Roberto Bolaño certa vez disse, em Viena, que “a única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória.”⁵² Ao escritor – ao artista, de modo geral – não cabem lugares; aliás, o espaço literário não cabe nos lugares advindos dessas imagens congelantes que são os *Estados*. Antes, o espaço literário forja-se como uma forma de desrespeito pelas fronteiras. Na mesma conferência, Bolaño, brincando com uma brincadeira de Nicanor Parra sobre os grandes poetas chilenos (“Os quatro grandes poetas do Chile / são três: / Alonso de Ercilla e Rubén Darío”) – que por sua vez era uma brincadeira com versos de Vicente Huidobro: “Os quatro pontos cardeais /

⁵² BOLAÑO, Roberto. *Literatura e Exílio*. In.: *Caderno de Leitura n. 22*. Trad.: Guilherme de Freitas. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/literatura-e-exilio/> (acesso em: 22/09/2017)

são três: / o sul e o norte” –, coloca o escritor na contramão das apropriações nacionalistas no âmbito da literatura: não se pode *ter* um escritor num panteão que forma um cânone, só se pode, o que já seria muito, lê-lo. Nesse sentido, restaria à literatura um rosto não amigável às consternações dos *detentores* do rol dos escritores *pátrios*, localizáveis no *lugar* que lhes seria de *direito*, mas, pelo contrário, a literatura abriria um imenso campo liso em que nenhuma fronteira seria respeitada e, ainda lembrando Bolaño (que, com certa dose de ironia frente a seus ouvintes na conferência vienense, lembrava do amigo Mario Santiago – expulso de Viena em 1978 e que para tal cidade jamais voltaria), “literatura e exílio são, creio, duas faces da mesma moeda, nosso destino posto nas mãos do acaso.”⁵³

Essa desposseção implicada no *lance de dados* da literatura a coloca ao lado do informe, ou, como diria Gilles Deleuze, faz com que escrever seja “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”.⁵⁴ Recrutamos as palavras num exército que não toma posição mas que passa ao largo de qualquer formação. O exército das palavras é estranho e apenas dá seus passos em volta do exército (fantasmático, mas cruel) dos Estados e de seus generais, exército este que demarca as fronteiras e que é a máquina da afrontosa delimitação dos homens contra a lisura do seu não estar num lugar (o lugar demarcado, vigiado, guardado justamente pelo exército dos Estados). À postulação de um real inerte e impassível, controlado pelas determinações de um general que avança com seu exército em formação, a literatura só pode propor, sem grandes pretensões de embate, uma outra forja de real: a metamorfose, esta única lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação, como diz Herberto Helder. Aliás, em seu pequeno livro de *posições* (definir como contos seria uma forma de levantar

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997. Trad.: Peter Pál Pelbart. p. 11.

fronteiras) “Os passos em volta”, o poeta lembra de um pintor que detecta essa lei ao começar a pintar seu peixe, então vermelho, que, desde dentro começou a se tornar negro. Fiel à lei da metamorfose que revelava o peixe, o pintor pinta-o de amarelo. Ao *poeta* resta dar voltas, resta as linhas de fuga do exército que tenta a todo instante circundá-lo para dar-lhe um lugar.

O poeta passeia em volta, mas em volta de que? A resposta poderia também se perder num interminável lance de dados, ainda que talvez seja justamente essa a condição do que é alimentado pelos séculos e vive afogado na vida de outros homens. É o que diz o poeta – e seria essa voz que toma lugar na escrita a voz *própria* do poeta? – em outro texto de *Os passos em volta*, sentado em algum canto da Holanda. Mas ser alimentada pelos séculos e viver afogada na vida dos homens, de outros homens, é também a condição da linguagem: transmite-se pela tradição e por esta – e nesta – é naufragada. O poeta que dá passos em volta “já não escreve poemas nem pergunta às pessoas o seu nome. Ele próprio, visto estar destinado à inteira perdição, vai perdendo o nome pelo país adiante.”⁵⁵ Um poeta que já não escreve poemas e não quer saber seu nome, um poeta que se abstrai da vontade de escrever mas que *pode* escrever, e que escreve como para afastar concretamente o mundo (um poeta que poderia ter uma imagem no escrevente de Melville: Bartleby). O lugar, portanto, é sempre passagem e a linguagem é vacante, aliás, esta só pode ser contemplada em seu vazio; ela, portanto, não mais opera e exige ser lembrada, mas é um puro movimento diabólico – não aquilo que une (um *syn-bolon*) mas o que nos lança à condição de exilados (e é mais uma vez Bolaño a alertar: o exílio é uma atitude perante a vida). Um idioma demoníaco⁵⁶ é o que aparece na escrita

55 HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. pp. 15-16.

56 Em um recente encontro dedicado a Herberto Helder, “*Todos os lugares são no estrangeiro. Em diálogo sobre Herberto Helder.*” Antônio Guerreiro aponta, a partir das análises de Antônio Ramos Rosa que indicam o caráter órfico da poesia de Herberto Helder, para essa dimensão *demoníaca* da escrita do poeta. O esvaziamento das palavras vem com essa destruição dos sentidos cristalizados numa língua. O demônio,

de Herberto Helder como uma forma de desgaste das coisas que as transformam em pura ausência e abre tal ausência a um ritmo em devir, um puro movimento das relações – para lembrar Blanchot falando sobre Mallarmé (pensando para onde vai a literatura) e sobre quando o poeta *do Livro* insistia no acaso que traria ao livro a impessoalidade, isto é, uma espécie de poesia *des-criativa*, que não leva a insígnia de um autor delimitado e senhor de uma obra. Em outras palavras, o informe rítmico que faz desaparecer tanto uma suposta naturalidade da língua (e mesmo da natureza das coisas ditas no poema) quanto o próprio poeta que se realiza nessa fala iniciadora, na fonte da abertura dos sentidos do estar no mundo. A literatura se faz movimento de escritura e leitura sem fim.⁵⁷

A língua e o poeta, portanto, encontram-se numa experiência complexa, numa espécie de experiência da voz⁵⁸:

O que está escrito no mundo está escrito de lado
a lado do corpo – e tu, pura alucinação da memória,
entra no meu coração como um braço vivo:
o dia traz as paisagens de dentro delas, a noite é um grande
buraco selvagem –
e a voz agarra em todo o espaço, desde o epicentro às constelações

o diabo, irrompe como o informe na poética de Helder. Cf. diálogo com Golgona Anghel disponível em: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/ciclo_herberto_helder/antonio_guerreiro_gogona_anghel.html (acesso: 05/10/2017)

57 Cf.: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. pp. 331-335.

58 Em *Experimentum vocis*, texto publicado em 2016, em *Che cos'è la filosofia?*, o filósofo Giorgio Agamben retoma um argumento que desenvolvia ainda durante a década de 80 do século passado (quando então escreve um outro texto denominado *Experimentum linguae*, incluído como prefácio à edição francesa de seu livro *Infância e História*) para pensar essa imagem de contato entre poesia e filosofia a partir de uma experiência da voz. Entre certa definição tradicional da poesia pela rima e *enjambement* e sua tendência a encaminhar-se ao *puro som*, e aquela da prosa filosófica como apagamento do som em caminho de um puro sentido, Agamben mostra como estas se tocam naquilo que chamamos de *pensamento*. Poesia e filosofia seriam internas uma à outra pois uma experiência poética da palavra se realiza no pensamento e a experiência pensante da língua acontece justamente na poesia: a filosofia, nesse sentido, estaria à procura e também celebraria a voz, enquanto a poesia é amor e busca da língua. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum vocis*. In.: AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016. pp. 43-45.

dos membros abertos: e irrompe o sangue
 das imagens ferozes:
 as rótulas unidas aos dentes e,
 como um sexo trilhado:
 a boca expelle por entre os joelhos o seu grito com a fundurade
 uma paisagem arrancada ao meio da noite, com as golfadas
 de luz
 que se desenharam: porque não há lembrança
 dos jardins refrigerados com seus pequenos planetas
 fotostáticos
 levitando – a loucura está tão próxima que o meu braço
 se entranha na água, e este atelier onde escrevo
 sobe
 dos precipícios curvos, fora desde o fundo:
 aquilo que se escreve é o próprio corpo pregado como uma estrela
 à púrpura das madeiras, aos lençóis
 ofuscantes cheios de sangue, de água
 magnetizada – e esta sala brilhando apoia-se às espáduas,
 e em baixo a queimadura
 dos intestinos arde do alimento: os cabelos luzem, o rosto
 plantado
 em sua estaca de sangue como uma grande veia animal –⁵⁹

Nesse trecho de (*vox*), poema incluído em *Phantomaton & Vox*, de 1979, Helder, a partir desse espaço ao lado do mundo, lança sua voz – uma voz que alucina os outros (os leitores?) – que, assim, parte de um atelier no fundo de precipícios curvos, um fora do mundo da consubstanciação de uma palavra redimida, de uma palavra que salva. Suas palavras são a negação órfica da possibilidade de compreensão de *um* mundo pelos *símbolos* que tentam, em desespero, ligar as palavras às coisas. Escapa ao poeta a paisagem pelo buraco selvagem que desde dentro dessa paisagem salta às vistas (e um pintor jamais capta tal paisagem, e o negro que saía desde dentro do peixe e transforma-o de vermelho em negro só pode ser pintado de amarelo), mas ainda assim seu poema pode dizê-la, mesmo que a diga já em seu desvanecer pela

⁵⁹ HELDER, Herberto. *Dedicatória*. In.: HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 319.

selvageria do buraco. Lançar-se nessa experiência de uma poesia pensante, ou de um pensamento poético (o que seria o mesmo), é arriscar-se a perder toda língua, todo sentido, diante de uma *voz* que grita e, ao mesmo tempo, perder a *voz* diante dos sentidos que inundam, diante da *língua* que desde antes do poeta cintila no mundo. Por tal experiência é que parece se movimentar a inquieta poesia de Helder. Oito anos antes, em *Antropofagias*, o poeta abre uma reflexão justamente sobre a *voz*:

Todo discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento
melhor diria “um esforço” não coordenador (de modo algum)
mas de “moldagem” perguntavam “estão a criar moldes?”
não senhores para isso teria de preexistir um “modelo”
uma ideia organizada um cânone
queremos sugerir coisas como “imagem de respiração”
“imagem de digestão”
“imagem de dilatação”
“imagem de movimentação”
“com as palavras?” perguntavam eles e devo dizer que era uma
pergunta perigosa um alarme colocando para sempre algo
como o confessado amor das palavras
no centro
não tentamos criar abóboras com a palavra “abóboras”
não é um sentido propiciatório da linguagem
introduzimos furtivamente planos que ocasionais
ocupações (“des-sintonizar” aberto o caminho
para antigas explicações “discursos de discursos de discursos” etc.)
fixemos essa ideia de “planos”
podemos admiti-los como “uma espécie de casas”
ou “uma espécie de campos”
e então evidente para serem habitados percorridos gastos
será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”?
uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o “espírito” o “destino” da linguagem

agora estamos a ver as palavras como possibilidades
 de respiração digestão dilatação movimentação
 experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente
 “elas estão andando por si próprias!” exclama alguém
 estão a falar a andar umas com as outras
 a falar umas com as outras
 estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência
 para todos os lados
 sugerindo obliquamente que se reportam
 a um novo universo ao qual é possível assistir
 “ver”
 como se vê o que comporta uma certa inflexão
 de voz
 é uma espécie de cinema das palavras
 ou uma forma de vida assustadoramente juvenil
 se calhar vão destruir-nos sob o título
 “os autómatos invadem” mas invadem o quê?⁶⁰

Tentou-se um destino às palavras, uma propiciação dos discursos (e o infindável da metalinguagem seria uma espécie de redenção no processo sem fim da língua, algo similar ao destino num suposto processo histórico), mas a tal destino escapam as palavras. Agora resta a experiência das palavras como possibilidades, as palavras como *coisas* soltas. Mas ainda assim tal experiência não foge à inflexão da voz. O contato silente do poeta com as palavras esbarra nesse espaço em que a voz toma um papel: um papel demoníaco, um papel *diabólico*. O discurso é *símbolo* da inflexão da voz, mas a voz é o *dia-bolon* do discurso e cabe ao poeta apenas se colocar no ponto de contato entre voz e discurso, entre som e sentido.

Elias Canetti, numa conferência sobre o *Ofício do poeta* em Munique, em 1976, expunha que o poeta é aquele que mantém certa intimidade promíscua com as palavras, mas que ainda assim é capaz de, diante delas, rastejar em busca de refúgio.⁶¹ Esse

60 HELDER, Herberto. *Antropofagias*. In.: *Idem*. pp. 273-274.

61 CANETTI, Elias. *O Ofício do Poeta*. In.: CANETTI, Elias. *A Consciência das palavras*. São Paulo: Cia das Letras, 2011. Trad.: Márcio Susuki e Herberto Caro. p. 314.

refúgio, entretanto, jamais é encontrado. O poeta pode apagar seus traços, pode deixar de escrever, pode sumir em sua África, mas sempre acaba dizendo: “eu é um outro”, e esse outro lhe escapa (a mão que segura a caneta não está sob seu controle, diria Blanchot). O poeta está em permanente exílio de seu lugar, de sua delimitação de um *lugar de fala* e de *escrita*. E talvez apenas uma indeterminação possa constituir um referencial (que não indica nada com muita clareza, mas que aponta para o obscuro buraco selvagem que corrói as coisas): fala-se, escreve-se.

Numa carta que endereça ao amigo Gershom Scholem em 29 de março de 1936, Walter Benjamin assim diz:

Qualquer que seja o Deus a ter entre suas incumbências velar pela correspondência dos terrestres, parece que os fios da nossa escaparam das suas mãos e caíram no poder de algum demônio do silêncio. Naturalmente, admito que o poderio desse diabo não me é de todo estranho, à medida que o meu próprio mundo interior lhe serve de cenário.⁶²

Essas palavras ressoam pelo tempo e, ainda que destinadas ao amigo, hoje se abrem a leitores que podem tomar em mãos o volume *Correspondência*. A intimidade dos amigos – e toda *intimidade* é, tal como Agostinho em suas interpelações a deus, *interior intimo meo*, o mais profundo de mim que é atravessado por esse fora, pelo completamente outro – encontra, em cada carta que se pode escrever, seu ponto de máxima combustão. Assim, quando em nosso cenário interior demônios-atores – e, para os gregos, o demoníaco (*daimonion*) estava sempre em relação com a felicidade (*eudaimonia*); ou seja, feliz é quem

62 BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Trad.: Neusa Soliz. p. 239.

está na companhia de um *bom demônio* – atuam numa peça que é sempre desconhecida justamente para aqueles que lhes servem como palco para encenação, e é possível que o escritor, tomado por esses seus companheiros *demoníacos* que dançam em seu *interior íntimo meo*, companheiros estes também *diabólicos*, comece a escrever a alguém que jamais o compreenderá e corresponderá: uma carta para destinatários desconhecidos, carta esta que é sempre uma tentativa de mapear um território que resiste em se deixar apreender como um *lugar* determinado. Uma carta escrita sob os influxos desses demônios é o *mapa* que Murilo Mendes tenta fazer de si para quem quer que o possa ler:

Me colaram no tempo, me puseram
 uma alma viva e um corpo desconjugado. Estou
 limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
 a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
 Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
 Depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
 Me pregam numa cruz, numa única vida.⁶³

O escritor, assim, ao endereçar-se a todos ou a ninguém, tenta mapear esse ponto impossível de formalizar justamente em um mapa: seu *lugar*, um fluido que roda num vórtice rumo à consciência da terra, e, assim, o poeta se faz um ser ctônico, portanto, demoníaco. Lembra-nos Franco Farinelli⁶⁴, lendo Ferécides de Siro, acerca das primeiras núpcias do mundo: a Terra, *Gaia (Gea)*, antes de casar-se com *Zas*, Júpiter, possuía outro nome, *Ctón*, e ainda era informe. De fato, somente por meio desse gesto instaurador, ser coberta por um manto por seu noivo – o soberano que, inclusive, muda-lhe o nome –, é que *Ctón*, o informe e obscuro, torna-se *Gea*, formosa e clara. A aparência recobre o

63 MENDES, Murilo. *Poemas. In.*: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. p. 116.

64 FARINELLI, Franco. *A invenção da Terra*. São Paulo: Phoebe, 2012. Trad.: Francisco Degani. pp. 45-47.

fundo informe do que apenas *existia* para ganhar um sentido. O distanciamento de uma coisa, seu afundamento na obscuridade, para que possa ser apreendida em sua clara aparência, se assim podemos ler essa história que nos conta Farinelli a contrapelo. “O distanciamento está no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida em inapreensível, inatual, impassível.”⁶⁵ Essa é a determinação *ctôno-gráfica* do espaço literário: não tem fronteiras, é errância, é do informe.

A escrita, portanto, mostra-se em sua *informalidade*, em seu caráter não laudatório de uma *obra* com pretensões de eternização de um mestre autor (nessa irrupção *ctônica*, a escrita é *morte sem mestre*, para lembrar mais uma vez Herberto Helder), isto é, como tão somente fragmentos para dominar os demônios que quebram a crosta das aparências e por vezes saltam à frente do escritor que, caneta em mãos, tenta atribuir papeis a esses seres que nos fazem lançar palavras a outrem. A mão que preenche o vazio da folha até então em branco não para, uma vez que ela está fora do domínio do escritor, e, à medida que *preenche* o papel com a conversa infinita dos demônios *ctônicos* que encenam no *lugar* impossível do escritor (esse lugar de exílio: uma postura diante da vida), esvazia o mundo interior do escritor que, nesse sentido, “faz-se eco do que não pode parar de falar”.⁶⁶ Uma imagem desses *fragmentos para dominar o silêncio* (silêncio que é do escritor, mas que é também a terrível voz dos demônios – e eis o *dia-bolon*) está na poeta que se debateu, ainda que em contemplação, até a morte com esse *tenebroso lugar*: Alejandra Pizarnik. Diz ela em um desses seus fragmentos de 1966:

65 BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. Trad.: Álvaro Cabral. p. 279.

66 *Idem*. p. 18.

Morreram as formas apavoradas e não houve mais um fora e um dentro. Ninguém estava escutando o lugar porque o lugar não existia.

Com o propósito de escutar estão escutando o lugar. Dentro de tua máscara relampejava a noite. Te atravessam com grunhidos. Te martelam com pássaros negros. Cores inimigas se unem na tragédia.⁶⁷

A cor do peixe metamórfico de Herberto Helder mostra-se no negro, mas o pintor a desfaz (a *descria*) em amarelo. Os demônios, no entanto, atravessam com grunhidos e martelam com pássaros negros a escritora que percebe seu exílio dentro das fronteiras do mundo. E esses mesmos pássaros também circundam a cabeça de Gil Scott-Heron em 1970, quando se engajava na luta política com sua imagem de *novo poeta negro*, mas também em seu vagar final, em 2010, quando toma a companhia do diabo – o mesmo que já adornara os dedos do *bluesman* Robert Johnson em 1937 – e repete ao final de *Me and the Devil* o poema, justamente de 1970, *Vulture*:

Standing in the ruins
Of another Black man's life,
or flying through the valley
They're separating day and night.
"I am death," cried the Vulture.
"For the people of the light."

Charon brought his raft
and came from the sea that sails on souls,
And saw the scavenger departing,
taking warm hearts to the cold.
He knew the ghetto was the haven
for the meanest creature ever known.

In a wilderness of heartbreak
and a desert of despair,
Evil's carrion of justice

67 PIZARNIK, Alejandra. *Fragmentos para dominar o silêncio*. In.: Revista Polichinello. N. 16. Belém: Lume, 2014. Trad.: Davi Pessoa e Vinícius N. Honesko. p. 43.

shrieks a cry of naked terror.
 He's taking babies from their momas
 and leaving grief beyond compare.
 So if you see the Vulture coming,
 he's flying circles in your mind,
 Remember there is no escaping
 for he will follow close behind.
 Only promised me a battle,
 battle for your soul and mine.

He taking babies from their momas
 And he's leaving
 Leaving
 Leaving
 Leaving
 Leaving⁶⁸

Tomados pelo espaço literário, ou melhor, pelos demônios que os habitam, aos escritores – a qualquer um que se embrenha na *poiesis* – não resta saída, há apenas uma batalha por se realizar, uma batalha de antemão perdida para lembrar a imagem da literatura dada por Bolaño:

A literatura se parece muito com uma luta de samurais, mas um samurai não luta contra outro samurai: luta contra um monstro. Geralmente sabe, ademais, que vai ser derrotado. Manter o valor, sabendo previamente que vai ser derrotado, e sair para a luta: isso é a literatura.⁶⁹

Da fragilidade de Pizarnik à potência agressiva de Scott-Heron, de Herberto Helder a Murilo Mendes, a literatura, a escrita, faz-se uma luta infundável cujo vencedor está de antemão

68 Cf.: SCOTT-HERON, Gil. *Vulture*. Letra e música de Gil Scott-Heron lançada no álbum *Small talk at 125th and Lenox*, em 1970.

69 BOLAÑO, Roberto. *Hay que mantener la ficción en favor de la conjetura*. Entrevista a Roberto Bolaño. Documento eletrônico disponível em: <http://critica.cl/literatura/entrevista-a-roberto-bolano-hay-que-mantener-la-ficcion-en-favor-de-la-conjetura> (acesso: 02/10/2015)

estabelecido. Assim, a partir dessa imagem de Bolaño, sugeriria que essa luta monstruosa é a que se imiscui no escritor – e em todo aquele que tenta colocar em contato *voz e língua, som e sentido* – como a encenação dos demônios no teatro silencioso do *espaço literário*. Uma luta que não se dá em nenhum lugar, portanto, mas que é a que se coloca em movimento na operação literária: uma operação que, com um caráter muito especial, já não procura a elevação monumental – um arco do triunfo frente a morte – mas se sabe absolutamente movimento, absolutamente perda, dispêndio, saída para uma luta derrotada. Uma saída em erro, justamente, o modo como vagamos e ultrapassamos e voltamos pelas linhas que tentam nos manter nas fronteiras.

Errar: eis que, talvez, seja esta uma função humana fundamental, se é que de fundamentos e funções é possível falar, ainda mais ao animal de *voz articulada* (e não seria esse *eis* um *ecco*, ou um *eco*, portanto uma ausência-presença?). Erra-se, assim, de modo indeterminado; erra-se como erramos; erra-se como é impossível determinar o valor de Pi. Caminho tortuoso, o erro não é o *acerto* do deus sem nome que deita suas letras em linhas tortas: não há linhas, não há sem nome, há só silêncio da linguagem. A matemática, dita ciência que quer *dizer* de modo *exato*, erra por excelência e é tão somente vontade de valor. Não há números capazes de serem ditos enquanto valor (é o precário e o impossível, algo como o que Georges Bataille já gritava nos fundos da livraria na rua Gay Lussac), assim como as letras não dizem nada de *per se*.

À margem dessa história, que é de sonhos e vontades de acerto, também se arma um grande delírio: o dos cabalistas, que está na tortuosa assimilação do que é de todo *sem-sentido*, as letras, ao que seria *plenitude* de sentido: deus. E é também a partir

do limiar da *religião* de Moisés e da *religião* inventada com base nos delírios do Nazareno que uma figura, uma imagem, do erro cria corpo: Ahsverus, o *judeu errante*. Como lembra Euclides da Cunha, ele é a imagem daqueles à *margem da história*.⁷⁰ Não porque estes se encontram num eterno presente, ou num eterno paraíso, ou num eterno inferno, mas, ao contrário, porque a história lhes é a morada à *margem*, e, por isso, são ditos os homens. O não-sentido da *História* – cujo *Sentido* talvez tenha sido um dos maiores delírios idealistas – é o que nós, meros sertanejos, não nos cansamos de querer esquecer. Às voltas com o tempo, essa auto-afeição de nós mesmos que também insistimos em usar como vetor de sentido, resta-nos apenas digerir a história que nos está à margem e olhar para os rodopios e espirais (essas figuras matemáticas às quais atribuímos *teoremas numéricos* na tentativa de encontrar *um Sentido*) do rio que leva o *errante* ao seu não-destino, ao seu *acerto* que nunca chega. Erramos como a máquina do tempo, nas suas frações imperceptíveis e nas suas impossíveis representações; erramos como a indeterminação do *erra-se*; erramos como as nuvens que passam em suas formas impossíveis; erramos nas letras e nos números; erramos e, como lembra Dante, talvez só nos reste lançar um grito, um *ai!* (tal qual Adão ao ser expulso do paraíso), de agonia por termos entrado nesta vida.

⁷⁰ CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. In.: CUNHA, Euclides. *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Org.: Afrânio Coutinho. pp. 292-297.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum vocis*. In.: AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Trad.: Neusa Soliz.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. Trad.: Álvaro Cabral.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Trad.: Leyla Perrone-Moisés.

BOLAÑO, Roberto. *Hay que mantener la ficción en favor de la conjetura*. Entrevista a Roberto Bolaño. Documento eletrônico disponível em: <http://critica.cl/literatura/entrevista-a-roberto-bolano-hay-que-mantener-la-ficcion-en-favor-de-la-conjetura> (acesso: 02/10/2015)

_____. *Literatura e Exílio*. In.: *Caderno de Leitura n. 22*. Trad.: Guilherme de Freitas. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/literatura-e-exilio/> (acesso em: 22/09/2017)

CANETTI, Elias. *O Ofício do Poeta*. In.: CANETTI, Elias. *A Consciência das palavras*. São Paulo: Cia das Letras, 2011. Trad.: Márcio Susuki e Herberto Caro.

CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. In.: CUNHA, Euclides. *Obra Completa. Vol. I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Org.: Afrânio Coutinho.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997. Trad.: Peter Pál Pelbart.

FARINELLI, Franco. *A invenção da Terra*. São Paulo: Phoebus, 2012. Trad.: Francisco Degani.

HELDER, Herberto. *Dedicatória*. In.: HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

_____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MENDES, Murilo. *Poemas*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

PIZARNIK, Alejandra. *Fragmentos para dominar o silêncio*. In.: Revista Polichinello. N. 16. Belém: Lume, 2014. Trad.: Davi Pessoa e Vinícius N. Honesko.

SCOTT-HERON, Gil. *Vulture*. Letra e música de Gil Scott-Heron lançada no álbum *Small talk at 125th and Lenox*, em 1970.

4 - Barro e território em Xirú: provocação a se pensar a comunidade

Débora Cota

maria estava aqui...
maria que está lá.
maria não se encontra,
não sabe onde está.
lalaia laia laia...

(CABRERA, Damián. *Xirú*)

Um barro de coloração vermelha, chamado também de terra roxa, adentra a região da Tríplice Fronteira e reúne Brasil, Paraguai e Argentina: inunda os caminhos indígenas, alimenta as plantações do agronegócio, suja os pés dos vendedores e as malas dos turistas. Este mesmo barro estampa as capas dos livros *Xirú* (2012), do escritor paraguaio Damián Cabrera; *Roça Barroca* (2011), que reúne as traduções de mitos guaranis, da brasileira Josely Viana Baptista; além de dar título à produção cinematográfica brasileira *Terra Vermelha* (2008), de Marcos Bechis. Estende-se pelas mãos de ceramistas como as da artista Maria Cheung, radicada em Foz do Iguaçu, e enlaça as atividades de ceramista e poeta de criadoras importantes como Josefina Plá (1903 Espanha-1999 Paraguai). Além disso, a 300 km de Foz do Iguaçu, a capital do Paraguai, Assunção, detém o imponente *Museo del Barro* que abriga uma relevante coleção de cerâmica popular e uma coleção de cerâmica arqueológica da cultura guarani.

A recorrente presença deste elemento na região tem chamado a atenção para o barro como um elemento produtivo e agregador de várias artes; denunciador de problemas sociais latentes como os da distribuição de terras e do agronegócio; possivelmente, como

demarcador de uma estética; e, essencialmente, definidor da arte da cerâmica.

O *latossolo* originário de rochas basálticas e de tonalidade vermelha é predominante na região da Tríplice Fronteira. Mas, estende-se por vários estados da federação e algumas regiões do Paraguai e Argentina. Ou seja, trata-se de elemento transnacional, pois coloca em questão os limites nacionais e seus elementos primordiais, como a delimitação territorial, transformando-os em indeterminação, contaminação, tensão e conflitos.

Por outro lado, o barro é um elemento mítico que sempre remete ao primordial, ao original: o livro bíblico *Gênesis*, diz que *Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente. Seja dentro da tradição cristã ou não, a terra é um elemento por vezes sagrado, de definição identitária e cultural e, por isso, sempre figurou como elemento de disputa, (de defesa ou de dominação), de tensões e conflitos.*

Não é a toa que entre importantes conceitos da crítica literária latino-americanista dos anos 70 encontra-se o de “comarca cultural” proposta por Ángel Rama. Sinônimo de região e território que compartilham uma mesma cultura, a comarca cultural considera que “os elementos étnicos, a natureza, as formas espontâneas da sociabilidade, as tradições da cultura popular convergem para formas parecidas de criação literária” (RAMA, 2001, p. 63), ou seja, dão identidade para a região e criam uma literatura própria.

Mas, talvez o mais emblemático exemplo da importância do barro como elemento simbólico nas artes e na cultura seja a estética barroca. A palavra barroco antes de significar “pérola irregular”, corresponde, na língua portuguesa, a um monte de terra ou de barro, ou seja, pode ser pedra, torrão de barro irregular. Podemos relacionar este fato ao amadurecimento que teve, primeiramente, nas artes plásticas e só, posteriormente, na literatura e na música.

Em tempos de globalização, de intensos movimentos migratórios, o que nos fala acerca das discussões em torno das concepções de comunidade e identidade cultural na América Latina este elemento simbólico e de cunho fundacional? Um pequeno livro terracota, fronteiro e cheio de pó nos serve aqui para pensar as desestabilizações identitárias e a emergência de novas comunidades, como as exiladas da comunidade nacional, na produção literária contemporânea.

Xirú⁷¹

Em 2012, é publicado pela Ediciones de la Ura, uma editora independente do Paraguai, interessada em projetos experimentais e em práticas culturais, um pequeno livro, do jovem escritor paraguaio Damián Cabrera: *Xirú*. O autor é conhecido na cena cultural daquele país por atividades de gestão cultural, como oficinas de escrita criativa e, em especial, pela edição e compilação, junto a Olga Bertinat, da *Revista/Espacio de expresión cultural El Tereré*, entre 2006 y 2012. Damián Cabrera passou toda sua infância e juventude na região do Alto Paraná, a região fronteira na qual está ambientada *Xirú* e, atualmente, cursa mestrado na Universidade de São Paulo.

O livro teve um capítulo publicado na polêmica coletânea: *Los chongos de Roa Bastos: narrativa paraguaia contemporânea* (Argentina, 2011), lida como provocadora a autores anteriores, e recebeu o Prêmio Roque Gaona, prêmio de melhor novela paraguaia de 2012, outorgado pela Sociedade de Escritores do Paraguai e normalmente dado a escritores com um maior caminho trilhado na área literária.

⁷¹ Agradeço aos estudantes do curso de Letras, Artes e Mediação Cultural e Cinema e Audiovisual, da UNILA pelas discussões sobre o livro em aula e aos estudantes paraguaios pela tradução e compreensão dos fragmentos em guarani.

A denominação brasileira “xirú” provém da palavra guarani *Chei’ru* que significa meu amigo, meu companheiro. Porém, dependendo de quem e a situação em que se utiliza, ela pode carregar um tom depreciativo, negativo, muito comum entre os brasileiros da região fronteira ao se referirem aos paraguaios, ou mesmo aos brasiguaios, (brasileiros que vivem no Paraguai) quando encontram-se ou retornam ao Brasil⁷². Damián Cabrera intitula de “sentido deslocado”, seu texto que fala do livro chamando a atenção para a tensão subjacente ao uso do termo pelos brasileiros, mas também para outro conflito fundamental que marca a região: o da terra.

Xirú é lançado no ano do conhecido massacre de Curuguaty (2012) que levou ao polêmico e questionável juízo político e destituição do presidente Fernando Lugo. A invasão policial no assentamento Marina Kue foi um dos maiores conflitos por terra naquele país, nos últimos tempos. O evento, ainda que imediatamente posterior ao livro, se antepõe na narrativa já que sua escrita está tocada pelas mesmas questões sociais que caracterizam o incidente.

Trata-se de uma narrativa fragmentária, com uma complexidade envolta em descontinuidades e elipses. Além disso, é fronteira não apenas por ter como pano de fundo este lugar geográfico, mas por tratar-se como afirmam Laura Kornfeld e Rocco Carbone (2014), “de um texto literário linguisticamente fronterizo, narrativamente fronterizo”. Está escrito nos três

⁷² A pesquisadora Maria Helena Pires Santos em sua tese de doutorado, O cenário multilíngüe/multidialetal/multicultural de fronteira e o processo identitário “brasiguai” na escola e no entorno social (UNICAMP, 2004) constata que o uso da denominação de maneira depreciativa atinge também os estudantes brasileiros que depois de morar no Paraguai, voltam a estudar em escolas de Foz do Iguaçu. Já os estudos de José Lindomar C. Albuquerque chamam a atenção também para o termo “rapai” proveniente da palavra portuguesa “rapaz” que quer dizer jovem, moço e que ao ser transformada em “rapai” pelos paraguaios, adquire sentido pejorativo passando a significar ignorante, inculto, etc. Ver: A dinâmica das fronteiras: deslocamento e circulação dos “brasiguaios” entre os limites nacionais, disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-71832009000100006. Último acesso em 07 de fev. de 2017.

idiomas da fronteira (espanhol, guarani e português): “Y por eso decimos *triborder*: triple grafía, triple lengua, triple frontera. Triplicidades –nada dantescas, por cierto– que arman una región hecha de pedazos, de fragmentos; de esos mismos fragmentos que confeccionan el texto de Cabrera.”, explicam Kornfeld e Carbone (2014, p. 1).

Além de materializar em seu texto o contato linguístico destes idiomas em situação de oralidade, alguns textos críticos têm chamado a atenção para o clima de tédio, de melancolia, sem esperança e sem saída que permeia a vida dos adolescentes personagens de Cabrera, que em seu cotidiano exploram a natureza da região (cada vez mais modificada pelas imensas plantações de soja) e vivem entre a cultura *pop* e os mitos disseminados em sua comunidade.

A narrativa recolhe várias vozes que se espalham em fragmentos: a dos adolescentes paraguaios (César, Gabriel, Nelson e Miguel); a do colono Silvio que serve ao seu patrão brasiguai, Seu Washington em conflito com os sem-terra; ou ainda a da brasiguaia Maria, que apesar de brasileira vivendo no Paraguai, representa papel totalmente distinto do Seu Washington, em termos sociais, o que aponta para a não homogeneidade da situação social dos brasileiros no Paraguai. Assim sendo, dá a conhecer a complexidade e a ineficiência de definições identitárias envoltas em termos como paraguaio, brasiguai⁷³, brasileiro, xirú.

73 Sobre o termo brasiguai, o pesquisador José Lindomar Albuquerque afirma: “A identidade brasiguaia adquire vários sentidos ao longo das duas últimas décadas de um lado e de outro da fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Na tentativa de construção de uma tipologia dos sentidos deste termo, podemos dizer que brasiguai pode significar; 1) o imigrante brasileiro pobre que foi para o Paraguai, não conseguiu ascender socialmente e que muitas vezes regressou para o Brasil; 2) os grandes e médios produtores de soja brasileiros no paraguaio; 3) os filhos dos imigrantes que já nasceram no Paraguai e têm cidadania paraguaia; 4) os imigrantes e os descendentes que já misturam a cultura brasileira com elementos da cultura paraguaia; 5) todos os imigrantes brasileiros que vivem no Paraguai. O termo brasiguai foi criado em 1985, no período de retorno para o Brasil do primeiro grupo organizado de imigrantes brasileiros que viviam no Paraguai e que foram “expulsos” daquele país devido a concentração da terra, da mecanização da agricultura, do fim dos contratos de arrendamento e dos créditos agrícolas facilitados

Assim como as línguas, se chocam as várias matizes de sentidos que subjazem estas denominações e desta forma ganha destaque a figura do xirú.

Barro

A capa do livro terracota possui a mesma coloração do barro vermelho que abunda no Paraguai e região. Conforme Lia Colombino (2013), escritora do coletivo Ediciones de La Ura, o desenho da edição foi elaborado conjuntamente com Damián Cabrera: “La tapa fue creación de Ana Ayala y resulta de la esquematización de un sojal. El color de la tapa trató de parecerse a ese color de la tierra que tienen en Minga Guazu⁷⁴ bajo sus pies y que tiñe todo el libro desde su comienzo.” A esquematização da plantação de soja que estampa a capa é constituída por várias linhas na vertical localizadas quase no centro, preenchendo a capa de um lado a outro. Apenas uma das linhas está levemente inclinada sobre duas outras linhas que dão continuidade ao desenho. Este remete às extensas e planejadas lavouras de soja que, para muitos, são sinônimos de beleza. Uma beleza provinda da forma geométrica, da organização racional das plantações e da ideia romântica da lavoura como fruto de um trabalho para o sustento de uma coletividade; da certeza da colheita e por conseguinte da abundância de comida e ausência da fome.

No entanto, a linha ligeiramente inclinada, que foge a homogeneidade da totalidade, quer chamar a atenção para outro imaginário. À plantação de soja estão associados os agronegócios

nas décadas anteriores. A esperança do governo José Sarney em realizar a Reforma Agrária no Brasil favoreceu a volta destes imigrantes pobres que passaram a se organizar e lutar pela terra. Os grupos religiosos, a imprensa e os próprios camponeses brasileiros começaram a construir a identidade de brasiguaios como “vítima” de um duplo progresso de “expulsão”. A nova denominação funcionaria como uma forma de restabelecer os vínculos com a nacionalidade brasileira, visto que são homens sem pátria.” (ALBUQUERQUE)

74 Cidade do Paraguai, situada a 13 quilômetros de Ciudad del Este e pertencente a região do Alto Paraná.

voltados para o mercado externo e visando o lucro; a condição dos sem-terras e a disputa pela terra, que desfavorece o pequeno agricultor e os povos originários⁷⁵; a xenofobia e o desrespeito ou, como o próprio Damián Cabrera (2013) intitula, um processo de colonização contemporâneo⁷⁶.

Neste sentido, dialoga com pelo menos duas outras importantes produções contemporâneas e aqui já citadas: o livro *Roça barroca* (2011) de Josely Viana Baptista e o filme *Terra Vermelha* de Marcos Bechis. Trata-se de produções lançadas no Brasil e que também abordam a problemática da terra. O último, dirigido pelo chileno Marcos Bechis (quem também escreve o roteiro junto com o brasileiro Luiz Bolognesi), de maneira mais direta, relata a realidade de confinamento dos índios guarani-kaiowá e os conflitos pela terra no Mato Grosso do Sul. Já o primeiro, traduz alguns cantos míticos da comunidade Mbyá-Guarani do estado do Paraná (que aparecem em edição bilíngue guarani-português) e apresenta alguns poemas inéditos da tradutora. Entre os cantos traduzidos está *Yvy tenonde*, A primeira terra, mito da cosmogonia guarani que trata da criação. Não há como não perceber uma confluência destas produções quanto à sensibilidade acerca do conflito contemporâneo sobre a terra, principalmente se as lermos como propostas que não separam o estético do político ou que criam uma “estéticapolítica do barro”.

Em Xirú esta “estéticapolítica do barro” ganha contornos poéticos como na página 70: “El cielo está gris. Un viento fuerte

75 Bartolomeu Meliá (2012), um dos mais eminentes pesquisadores da cultura guarani da região, fala que a ocupação do território guarani pelo cultivo da soja ou outros cultivos na região fronteira entre Brasil e Paraguai é quase total.

76 “Tanto las primeras corrientes migratorias importantes de brasileños, así como la firma del tratado de Itaipú y la construcción del Puente de la Amistad se dan en el contexto del gobierno del dictador Alfredo Stroessner; también la construcción de la ruta internacional N° 7 y la fundación de la colonia Presidente Stroessner (hoy Ciudad del Este). Esto formó parte de alianzas que facilitaron el establecimiento de las colonias brasileñas en el Paraguay. Así empieza una breve pero devastadora historia de depredación natural que se extiende hasta nuestros días, hoy, con la bandera de la soja.”, afirma Damián Cabrera (2013).

azota las copas más altas de los árboles, tensiona sus troncos. Un paredón de polvo se levanta y los embiste. El cielo está rojo.” (CABRERA, 2012) O pó, a coloração vermelha, a terra e suas modelações servem para definir poeticamente a paisagem mas também para tratar dos corpos, dos corpos territórios⁷⁷, são “rodillas que se ensucian de tierra roja”; um “Sentarse al borde de la calle polvorienta”. A própria definição do que é o livro propõe a necessidade de experimentação pelo corpo:

entre, como si fuera en un auto, y acelere
 su novela está toda hecha de tierra roja *rodhic kandiudox*
 un terraplén **arcillosa**
 una camioneta viene en dirección suya de origen basáltico
 el polvo
 se adhiere a los dientes
 si se moja gotea rojo / sangra
 se mete por todas partes, todos los agujeros
 mancha
 abra los ojos; y la boca
 no cierre la ventanilla
 (CABRERA, 2012, p.11)

O fragmento é o primeiro escrito em letra diferente e menor do que a dos demais textos e serve de boas vindas, entrada e ao mesmo tempo instrução ao leitor. Mas também torna ambivalente corpo e terra, corpo e território misturando-os e apontando para a necessidade de experimentação da terra, do barro com o corpo: “abra los ojos; y la boca”. Neste sentido, a obra se propõe como corpo/território a ser percorrido. Corpo/território que como um “terraplén”, um aterro, é criado, ou seja, não se funda em algo natural e sim no movediço, no que foi transformado ou está em transformação. Este barro solto, pó, em movimento, se espalha pelo livro:

⁷⁷ Josefina Ludmer a partir de Deleuze e Guattari (*Mil platôs*) afirma que “Los cuerpos son anexos al territorio; desde esta perspectiva, un territorio es una organización del espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan. Y eso puede verse a través de las ficciones.” (LUDMER, 2012, p. 123)

El camión pasó por un trecho inundado del camino y una porción de barro se adhirió a las ruedas. Han pasado kilómetros y el barro ha venido secándose. Cuando el camión frena de golpe, el barro se desprende en forma de polvo, gira a lo largo de la llanta, como si se pasease por un tamiz. El polvo terminará derramándose sobre el asfalto, se levantará un poco, hasta, finalmente, asentarse por un tiempo. (p. 87)

O barro vermelho de Xirú, o mesmo de *Roça barroca* e *Terra vermelha*, é um barro transnacional, o barro da fronteira Brasil-Paraguai. O que funda este barro em movimento, esse barro pó, de que está feito o livro? Que comunidade se estabelece no movimento deste corpo/território?

Comunidade xirú?

As páginas 75 e 76 de *Xirú* correspondem ao que podemos chamar de capítulo 21, ou fragmento 21. Nelas encontram-se importantes diálogos, também fragmentados, em que o tom depreciativo e preconceituoso de brasileiros para com os paraguaios são narrados. Eis um exemplo:

- O Xirú é preguiçoso. É só olhar pro Seu Martínez. Ele acorda às cinco da manhã, toma o seu chimarrão, vai pra chácara um pouquinho, volta e toma tereré embaixo da árvore; ele fica aí umas duas horas com o olhar perdido que nem esses monges, ou sei lá que diacho. Não quer trabalhar. Pra que quer terra? (CABRERA, 2012, p. 75-76)

O termo xirú propõe uma coletividade. Poderia significar um tipo social, mas é constituído a partir da negatividade, uma negatividade que, antes que mais nada, parece negar a nacionalidade ou problematizar a origem e o pertencimento à nação. A força do termo encontra-se, no fragmento acima, justamente, na tentativa

de criação de definição do ser xirú, de definição de sua identidade, na criação de “substâncias” em comum que justificariam a perspectiva coletiva, para pensar desde as preocupações de Roberto Espósito (2012) acerca das concepções de comunidade⁷⁸. Mas, o fragmento é representativo apenas de um microcosmo que habita a narrativa: a dos colonos brasileiros. Para além deles, como se viu, temos os próprios paraguaios e brasiguaios que vivem no Paraguai em situação diversa da dos colonos. Se xirú, a designação dos brasileiros aos paraguaios força uma identidade, *Xirú*, o livro de Damián Cabrera, propõe que a coletividade e/ou a comunidade inerente ao termo xirú seja apenas pensada pela via da heterogeneidade e não pela homogeneidade tradicional das comunidades nacionais.

Produções como *Xirú*, não propõem processos harmônicos transculturadores e sim são resultantes de encontros culturais tensos, conflitantes, como a dinâmica das relações entre brasileiros e paraguaios abordada no livro.⁷⁹ O livro traz a configuração de

78 Para Roberto Espósito, um dos pensadores contemporâneos da noção de comunidade, o comum da comunidade deveria ser justamente o que é exterior aos indivíduos, o contrario ao próprio, de maneira a evitar a duplicação entre o geral e o subjetivo, a interiorização da exterioridade. Assim sendo, pergunta em seu livro *Communitas: origen y destino de la comunidad* (1998): “¿Cómo pensar el puro vínculo sin llenarlo de sustancia subjetiva? ¿Y cómo mirar sin bajar la mirada la nada que circunda y atraviesa a la res común?” (2012, p. 44) Espósito prevê na constituição da comunidade o nada, o vazio em contraposição a identidade, a uma essência que fixa, delimita. Sendo assim, está muito mais preocupado com o fracasso que é inerente a comunidade pensada através de essencialismos e substâncias. O debate filosófico sobre a comunidade, que pressupõe uma crise e o colapso de políticas comunitárias, possui uma constelação de conceitos. Trata-se de uma espécie de rede tecida pelas discussões cujo mote é o “comum”. Georges Bataille (A comunidade negativa), Maurice Blanchot (Comunidade inconfessável), Jean-Luc Nancy (A comunidade inoperante), Giorgio Agamben, (A comunidade que vem), além de obras como *Communitas*, de Roberto Espósito; *A comunidade*, de Zigmunt Bauman e *Comunidade* de Antonio Negri e Michael Hardt são importantes referências, mas que não esgotam o tema que se encontra disseminado junto a outras questões correlatas.

79 O conceito de heterogeneidade como o desenvolveu Antonio Cornejo Polar, a partir do contato cultural das migrações do campo para a cidade na narrativa peruana, opõe tais discursos à síntese conciliatória: “Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un

uma comunidade que se constitui a partir do olhar do Outro que, em contato, não se hibridiza ou não se coloca em situação de transculturação, apesar do contexto de convivência. Xirú é um apelido dado pelos brasileiros, quase um gentílico que substitui o tradicional gentílico “paraguaio”. Um termo polissêmico. Há que lembrar que a origem guarani do termo reforça o tom pejorativo já que o índio, também no Brasil, é considerado um grupo social etnocentricamente de menor prestígio.

Sobre a presença do Outro na configuração da comunidade, Peter Pal Pelbart explica que:

(...) se a comunidade é o contrário da sociedade, não é porque seria o espaço de uma intimidade que a sociedade destruiu, mas porque ela é o espaço de uma distância que a sociedade, no seu movimento de totalização, não pára de esconjurar. Em outras palavras, na comunidade já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irreduzível, em dissimetria, ele introduz a dissimetria, impedindo que todos se reabsorvam em uma totalidade ampliada. (PELBART, p. 6).

O Outro atua diretamente na comunidade e instaura a dissimetria, o movimento. A comunidade xirú é impossível sem o Outro, o que está em desacordo, o que não entra em fusão. Um Outro do nacional, como os “desterrados”, ou seja, o estrangeiro que habita o mesmo território, ou o compatriota que habita o mesmo território mas ironicamente não tem terra. Ao chamar a atenção para esta figura, Cabrera destaca uma comunidade normalmente concebida às margens da sociedade e não abrigada pela nação imaginada paraguaia, uma vez que, como considera

modo no dialético.” (1996, p. 841) Além disso, destaca a persistência da memória local nestes discursos, manifestando-se contrariamente a valorização das experiências de hibridismos em contextos multiculturais, ainda que considere as possibilidades de movimentos e transformações culturais geradas pelos contatos.

Benedict Anderson, a nação se imagina limitada⁸⁰. (1983, p.25)

O que está em questão, portanto, são tensões de cunho identitárias nacionais. *Xirú* demonstra um menosprezo e até a xenofobia do brasileiro pelo homem tradicional paraguaio. Ainda que de maneira geral o gentílico “paraguaio” já contenha no Brasil tom depreciativo, principalmente, quando se trata de produtos eletrônicos providos do comércio de Ciudad del Este, é o termo xirú, por sua condição impura que é o empregado. De acordo com José Lindomar Albuquerque :

(...) os brasileiros (especialmente do sul do Brasil) usam [o termo xiru] com um sentido negativo, geralmente associado à condição indígena ou mestiça dos paraguaios, que ainda falam uma língua de herança indígena e gostam de alimentos bastante associados à tradição dos índios, como a mandioca. Há inclusive a expressão “xirú mandioqueiro” ao se referir ao paraguaio de uma maneira depreciativa no contexto dos conflitos agrários no Paraguai. (2016, p. 42)

A dinâmica fronteiriça, neste caso, é sobretudo heterogênea, marcada pela complexa e tensa relação cultural que desestabiliza identidades. Em *Xirú* estão os xirús mas também estão os paraguaios, os brasiguaios, os sem-terra, os brasileiros. Cabrera subverte a substancialização (ESPÓSITO, 2012) que o termo carrega, apontando para a complexidade e não identidade que o termo alude.

Trata-se de uma provocação a se pensar a comunidade já que é uma denominação que envolve um coletivo humano de um país pautado na heterogeneidade e não na homogeneidade do nacional; em fragmentações e elipses e não em unidade; e em identidades

80 É de Benedict Anderson um trabalho paradigmático de problematização da noção de comunidade fundamentada no essencialismo e no nacionalismo, desenvolvido a partir das ciências políticas e elaborado já na década de 1980, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (1983). O autor problematiza o nacionalismo através do conceito de “comunidades imaginárias” observando que a nação se constitui a partir da consideração de uma comunidade horizontal, homogênea.

móveis. Encontra-se no livro um processo de identidades móveis, muito baseada no conflito entre brasileiros e paraguaios. O personagem Silvio, por exemplo, é um colono brasileiro que serve a um brasiguaiio proprietário de terras no Paraguai mas, que em determinado momento, se junta aos xirús, neste caso, sem-terras, acobertando a ocupação destes últimos às terras do patrão. Já Maria e o Seu Washington são brasiguaios, ou seja, brasileiros que vivem no Paraguai, mas que se opõem já que um representa o patrão, o proprietário de terras e outro o brasileiro pobre e analfabeto que é menosprezado pelos paraguaios. (Além disso, Maria bateu sua cabeça quando era pequena, o que potencializa sua desorientação quanto ao lugar a que pertence ou onde está, como demonstra a musiquinha utilizada como epígrafe deste texto) Ou seja, personagens que acabam se identificando com tipos de origem nacional diferente da sua; ou personagens provenientes da mesma nacionalidade, mas que em nada se parecem. Enfim, personagens que carregam identidades irreduzíveis, não fixas, provisórias.

Por outro lado, contribui nesta configuração de uma comunidade xirú pensada desde uma perspectiva não substancialista (ESPÓSITO, 1998) o caráter fragmentário e elíptico da narrativa. Ainda que sustente certa linearidade, pois há uma correspondência entre fragmentos que são dispostos de maneira intercalada, há vários pontos que nunca são esclarecidos ou passam a ser esclarecidos somente no desenvolvimento da narrativa, como elipses provisórias. É o caso, por exemplo, do narrador que o leitor descobre só posteriormente que é Miguel. As elipses assim como a fragmentação reforçam a provisoriedade e a não unidade dificultando a fixação e delimitação de características essenciais (de essência) do ser xirú.

Na narrativa encontram-se, em destaque, os três grupos de personagens já citados, que acenam para histórias diferentes. Apesar de aparentemente pertencerem a um mesmo lugar

geográfico, são núcleos diferentes, uns mais urbanos outros mais rurais. Sem falar dos fragmentos de caráter mais intimista, como os fragmentos poéticos. Tudo está disposto em forma de fragmentos que se intercalam, ou seja, as histórias dos três grupos de personagens se intercalam e ao mesmo tempo são intercaladas por passagens mais poéticas, em letra diferente dos demais fragmentos, como foi visto. Ao mesmo tempo não são fragmentos que necessariamente se unem para constituir um sentido, uma totalidade. O formato propõe, antes, uma recusa à totalização e a opção pela descontinuidade e o inacabamento que dialoga com a dinâmica fronteira e a mobilidade das identidades.

Os personagens, por sua vez, são também singularidades⁸¹, tipos comuns desenhados por um narrador envolto na realidade que narra. Ou seja, o narrador é também um tipo comum, não é um narrador que busca enumerar as características e modo de ser de um tipo humano mas, aquele que os coloca a falar. E procura explorar as complexidades daquilo que os define, especialmente, aquilo que os faz pertencer à determinada identidade como o território, a língua, a nacionalidade. A complexidade inerente a estes elementos, desencadeada pelo termo *xirú*, promove um esvaziamento dos mesmos que se transforma no vínculo possível da comunidade.

Vale lembrar que o *xirú* é aquele que escapa, que ainda não se encontra sob a designação de nenhuma bandeira política, que não foi capturado por nenhum dispositivo político, como as políticas nacionais ou os partidos. Portanto, com *Xirú* Cabrera impõe ao imaginário sobre o Paraguai uma comunidade isolada, uma comunidade em diáspora, em exílio.

81 Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* propõe que a singularidade não implica em ter esta ou aquela propriedade, que identifica uma pertença a um determinado conjunto, mas também não implica na indiferença a uma propriedade comum. (1993, p. 11-12)

Em exílio (desterrados)

A Damián Cabrera lhe interessa o “Paraguai insular”, não o imaginário nacional, de país a ser construído ou o que aposta no desenvolvimento impulsionado pelo agronegócio mas, um imaginário que o apresenta como exilado, distanciado do mundo:

existe la impresión de que el Paraguay vive un aislamiento aparentemente incoherente por su condición geográfica; se diría inclusive que padece este aislamiento. Hay quienes dicen que Paraguay es un error geográfico, otros que es un accidente, otros que es un vacío, pero evidentemente hay una cuestión traumática inscripta en nuestras memorias que nos hace pensarnos como desubicados. Esto es algo que a mí me ha estado preocupando, y que estoy trabajando en el texto de una novela. No quiero hacer el relato de la Historia, ni argumentar ciertas condiciones, sino buscar en cualquier situación, desde las rutinarias experiencias cotidianas hasta la escena de un asalto, aquello que nos pone en clave insular. Y eso que yo nunca he estado en una isla, ese es otro lugar de mi imaginación. (2013)

Esta condição já se desenha em *Xirú* por sua situação fronteiriça e pela positividade criada a um tipo marginalizado. A fronteira é também espaço de exílio, lugar onde não se é encontrado, um lugar para foragidos, banidos e desterrados. É, como o próprio autor comentou em uma fala no congresso dos Hispanistas (2016), “lugar de desaparecimento”. Paraguai pode possuir este sentido, especialmente, para os brasileiros, pois a Tríplice Fronteira é um dos lugares mais próximos quando há a necessidade de sair do Brasil.

Por outro lado, a comunidade xirú, é sem-terra, vive em conflito pela terra, está sob as tensões resultantes deste conflito

que desterritorializa⁸². Para Cabrera (2013), os conflitos agrários no Paraguai não são apenas conflitos por terra mas também conflitos territoriais. Ou seja, que envolvem questões nacionais, a ambivalência em torno da pertença ao território nacional e portanto, novamente, desterro, exílio, provisoriiedades, trânsitos. José Lindomar Albuquerque, como citado anteriormente, fala em “homens sem pátria” quando trata dos brasiguaios. Trata-se de um exílio, de um desterro próprio do “confim”, no “limiar” já que não pressupõe necessariamente uma oposição, uma dicotomia ou uma dialética de pertencimento e não pertencimento⁸³.

A substituição do gentílico paraguaio, ou seja, de sua denominação nacional, a referência ao indígena, referência que deveria ainda mais reforçar o pertencimento a uma terra, mas que é carregada de preconceito, tom de menosprezo, de depreciação apontam para um não, para um nada em comum, para um afastamento, separação. Forma-se uma complexa dinâmica acerca de pertencimentos: o brasileiro, que inclusive pode viver e ter terras no Paraguai, se refere a um paraguaio não como paraguaio, mas como xirú. Que, por sua vez, nasce e vive no Paraguai mas pode não ter terra, pode não ter onde morar ou a ter perdido para brasileiros com quem tem que conviver.

82 Segundo Guattari: “O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais”. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323). No entanto, não há desterritorialização sem reterritorialização que em *Xirú*, sempre é problemática, pautada no jogo de pertencimentos e não pertencimentos, de fronteira, de exílio.

83 Se aproxima, neste sentido, ao que Giorgio Agamben define como exílio: “El exilio no es, pues, una relación jurídico-política marginal, sino la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano. Por eso no es ni derecho ni pena, no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión.” (1996, p. 43)

O livro é uma constante provocação a se pensar questões em torno da comunidade já que possui como mote uma denominação coletiva, xirú, e coloca em prática um processo de esvaziamento das propriedades comuns a certas ideias de comunidades, principalmente de comunidades nacionais. Em *Xirú* a origem é deslocada, problemática, provisória. A condição explorada é sempre a de fronteira, a de indefinição. O xirú só existe a partir do olhar do outro. O barro vermelho e a problemática em torno da terra para a qual aponta são transnacionais. Neste sentido, todos os vínculos tradicionais imaginários de uma nação ou da comunidade nacional estão em questão: o texto é trilíngue e majoritariamente oral; o território é fronteiriço e insiste no caráter heterogêneo da cultura ali presente; e a comunidade em foco é xirú, uma comunidade provisória, dada a partir do olhar do outro, e em algum caso, uma comunidade sem terra, ou sem território. Estes são todos elementos descartados ou ainda não utilizados dentro do discurso nacional. Estão em exílio, em desterro ou em chave insular, como quer Cabrera.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, José Lindomar. A dinâmica das fronteiras: deslocamento e circulação dos “brasiguaios” entre os limites nacionais. *Horizontes antropológicos*, vol. 15, nº 31, Porto Alegre Jan./Jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832009000100006. Acesso em fevereiro de 2017.

_____. Morar na fronteira e pensar a integração. In: BENVENUTO, Jayme. (Org.) *Somos todos irmãos?* Reflexões sobre a percepção da integração regional na Fronteira do Brasil, Argentina e Paraguai. Gedai: 2016.

_____. Nacionalismo na fronteira: “brasiguaios” e paraguaios na fronteira do Paraguai com o Brasil. Disponível em: www.sbsociologia.com.br. Acesso em março de 2017.

AGAMBEN, Giorgio. Política del exílio. *Archipiélago*, nº 26-7, 1996.

_____. *A comunidade que vem*. Trad. Antonio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CABRERA, Damián. *Xirú*. Asunción: Ediciones de la Ura, 2012.

_____. Xiru o la literatura del coloniaje contemporáneo. *E’a*. Fevereiro de 2013. Disponível em <http://ea.com.py/v2/xiru-o-la-literatura-del-coloniaje-contemporaneo/> Acesso em fevereiro de 2017.

_____. Xirú el sentido deslocado. *Sures* n.1, 2013. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/viewFile/7/5..> Acesso em março de 2017.

COLOMBINO, Lia. Sobre Xirú de Damián Cabrera. Disponível em: <https://torore.wordpress.com/2013/03/08/sobre-xiru-de-damian-cabrera-lia-colombino/>

Acesso em fevereiro de 2017.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialectica: sujeto y discurso migrantes en el Peru moderno. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Niums. 176-177, Julio-Diciembre 1996, 837-844. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6262/6438>. Acesso em fevereiro de 2017.

ESPÓSITO, Roberto. *Communitas*: origen y destino de la comunidade. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

KORNFELD, Laura. CARBONE, Rocco. Triborder: Xirú. *Sures*, n. 4. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/242>. Acesso em fevereiro de 2017.

LUDMER, Josefina. Imaginar el mundo como espacio. In: *Aquí América Latina*: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MELIÁ, Bartomeu. Conversación con Bartomeu Meliá: la descolonización del saber. Entrevista a Julio Ramos. *Katatay*, Revista crítica de literatura latinoamericana. Ano VIII, nº 10. La Plata: setembro de 2012.

PEIRÓ BARCO, José Vicente. Xirú de Damián Cabrera. Disponível em: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/xiru-de-damian-cabrera-617605.html>. Acesso em fevereiro de 2017.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/pelbart_peter_elementos.pdf. Acesso em: 08 de Março 2017.

SANTOS, Maria Helena Pires. O cenário multilíngüe/multidialetal/multicultural de fronteira e o processo identitário “brasiguai” na escola e no entorno social. Julho de 2004, 253 páginas (Tese, UNICAMP, 2004) Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaEspanhola/Teses/Santos.pdf. Acesso em março de 2017.



II - A literatura errante

5 - Variações do exílio na obra de W. G. Sebald

Kelvin Falcão Klein

Introdução

Dentro de um escopo mais imediato de compreensão, é possível dizer que o escritor alemão W. G. Sebald (1944-2001) foi, ele próprio, um exilado, já que a partir de 1970 se estabeleceu como professor universitário na Inglaterra até o fim da vida. Além disso, uma de suas prosas narrativas, *Die Ausgewanderten* (*Os emigrantes*), de 1992, lida abertamente com os temas da emigração, do desterro e do exílio. Meu objetivo neste ensaio, contudo, é o de suspender esses fenômenos de superfície e procurar as ressonâncias desses temas mencionados acima não tanto na condição de Sebald como *escritor*, e mais em sua atuação como *leitor*. Não há dúvida que as duas atividades estão interligadas, especialmente em uma obra como a de Sebald, na qual a prosa narrativa é feita a partir do entrelaçamento de diversas marcas de gêneros, como o ensaio, a crítica literária e a historiografia. Existem, contudo, certos momentos, em entrevistas e ensaios, em que Sebald é mais direto com relação à exposição das referências que o acompanharam ao longo da vida – tanto a vida pessoal quanto a vida acadêmica, de professor, entendendo a tardia transformação em autor celebrado como uma figura híbrida dos dois caminhos.

Muito antes da publicação de seu primeiro livro como escritor de ficção, o poema narrativo *Nach der Natur* (1988), Sebald já havia iniciado seu treinamento como professor e pesquisador, primeiro com uma dissertação de mestrado sobre Carl Sternheim (defendida na Universidade de Manchester, em 1968), e em seguida

com uma tese de doutorado sobre Alfred Döblin (defendida na Universidade de East Anglia, em 1973), que seriam publicadas em 1969 e 1980, respectivamente. Em 1985, Sebald publica sua primeira coletânea de ensaios acerca da literatura austríaca, *Die Beschreibung des Unglücks* (*A descrição da infelicidade*), e em 1991 uma segunda coletânea, *Unheimliche Heimat* (*Inquietante pátria* ou *Pátria apátrida* na tradução publicada em Portugal). No ensaio crítico e biográfico que faz acerca de Sebald, Richard Sheppard – que foi colega de trabalho do escritor na Universidade de East Anglia – frisa inúmeras vezes que a obra ficcional que começa a surgir na década de 1990 é construída sobre a base de referências assimiladas, discutidas, debatidas, parafraseadas e ensinadas por Sebald desde a década de 1960 (SHEPPARD, 2011, p. 42-107).

O objetivo deste meu ensaio será o de rastrear alguns dos nomes e obras presentes nessa base de trabalho de Sebald, indicando não apenas a relevância circunscrita de tais referências, mas também a capacidade de irradiação desses elementos no que diz respeito à discussão específica acerca do exílio – ou seja, como o sistema de leitura e interpretação desenvolvido por Sebald o leva a construir uma rede de referências em constante rearranjo, mobilizada aqui a partir de uma eleição temática. O modo de exposição dessa investigação será o de verbetes, como uma sorte de inventário dos nomes alheios sugeridos pela atuação de Sebald como escritor, leitor e professor (um inventário provisório e que se assume como um processo em andamento).

Theodor W. Adorno

Sheppard, ao comentar a formação intelectual de Sebald em seus anos de universidade, ressalta um elemento geracional: o abandono progressivo dos rigores da germanística em prol de uma leitura mais eclética dos textos e dos contextos. Essa abertura

metodológica se dá, no caso de Sebald e alguns de seus colegas, a partir do contato com os livros de Walter Benjamin, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Theodor W. Adorno. “A manutenção da importância desses autores para Max”, escreve Sheppard, se referindo a Sebald pelo “nome inglês” elegido pelo próprio, “pode ser inferida do fato de sua biblioteca ainda conter muitos desses livros, com frequência muito anotados e sublinhados, depois de sua morte” (SHEPPARD, 2011, p. 54). Dentro do conjunto de nomes dado por Sheppard, o de Adorno se destaca por ser o único com quem Sebald se relacionou diretamente: ele enviou duas cartas ao filósofo, em 24 de abril de 1967 e em 14 de dezembro de 1968, nas quais comenta seu trabalho de pesquisa em torno tanto de Sternheim quanto de Döblin e elaborando sua própria interpretação de *Minima moralia* (HUTCHINSON, 2011, p. 268-269).

Richard Sheppard, Ben Hutchinso e Uwe Schütte interpretam a carta de Sebald a Adorno – a primeira, com o comentário sobre *Minima moralia* – como um esforço da parte do autor de defender sua posição crítica ao escritor Carl Sternheim. Escreve Schütte (2011, p. 163): “Tanto na dissertação quanto na versão em livro, Sebald cita extensivamente as publicações da Escola de Frankfurt – particularmente aquelas de Adorno – de modo a dar peso ao seu argumento crítico contra Sternheim”. É preciso ter em mente que a leitura que Sebald faz de Sternheim leva em consideração a dialética entre assimilação e rechaço da cultura burguesa alemã das primeiras décadas do século XX, dada a condição de judeu de Sternheim, nascido em 1878 e morto em 1942. O cerne da carta que Sebald escreve a Adorno envolve um comentário do último acerca de Sternheim, o que ocorre em um dos fragmentos de *Minima moralia*, livro iniciado em 1944 e finalizado em 1949, época em que Adorno estava exilado nos Estados Unidos (ao lado de tantos outros, como Horkheimer, Bertolt Brecht e Thomas Mann). Edward Said (2003, p. 57-58), que fala de *Minima moralia* como

a obra-prima de Adorno, afirma que se trata de “uma autobiografia escrita no exílio”, reflexões “animadas pela crença de que o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita”.

Sebald, ao propor sua leitura de um autor deslocado em seu próprio contexto nacional (Sternheim), utilizará as reflexões do filósofo alemão sobre a “vida lesada”, carregadas de *pathos* autobiográfico por conta do exílio imposto pelo nazismo e pela guerra (ADORNO, 2008). A dissertação que prepara sobre Sternheim e a leitura que faz de *Minima moralia* acontecem no início da década de 1960, período que marca uma transformação da percepção de Sebald acerca da história recente tanto europeia quanto alemã, com ênfase no passado nazista. Em 1997, Sebald deu uma série de palestras na Universidade de Zurique a partir do tema *Luftkrieg und Literatur*, ou seja, *Guerra aérea e literatura*, título que recebeu quando lançado no Brasil (SEBALD, 2011). As palestras ganham formato de livro na Alemanha em 1999, provocando um extenso debate por conta da hipótese polêmica levantada por Sebald – que boa parte da literatura alemã do pós-II Guerra Mundial falhou em sua tarefa de dar conta, discursivamente, da destruição causada ao país pelos Aliados nos momentos finais da guerra. Escreve Sebald no livro em questão:

O verdadeiro estado da destruição material e moral em que o país inteiro se encontrava não podia ser descrito em virtude de um acordo tácito e válido igualmente para todos. Os aspectos mais sombrios do ato final da destruição, vivenciado em conjunto pela ampla maioria da população alemã, permaneceram um segredo familiar tão vergonhoso, submetido a uma espécie de tabu, que não se podia confessá-lo, quicá, nem a si próprio. De todas as obras literárias surgidas no fim dos anos 1940, apenas o romance de Heinrich Böll *O anjo silencioso* oferece de fato uma ideia aproximada da dimensão do horror que ameaçava tomar conta de qualquer um que realmente olhasse

para as ruínas ao seu redor. Sua leitura deixa logo claro que justo esse texto, que parece contaminado por uma melancolia sem cura, seria intolerável para os leitores da época, como a editora e seguramente até o próprio Böll acreditavam, vindo, por isso, a ser publicado apenas em 1992, com quase cinquenta anos de atraso (SEBALD, 2011, p. 19).

O tema da destruição da Alemanha e do silêncio dos alemães com relação ao fato é algo que ocupava Sebald desde a adolescência, como afirmou em várias entrevistas: tanto o núcleo familiar quanto a escola que frequentava eram extremamente resistentes à lembrança do passado, o mesmo ocorrendo, no início da década de 1960, também na universidade. Foi com o início dos processos de Frankfurt a respeito de Auschwitz (em 1963), e os processos de Düsseldorf a respeito de Treblinka (em 1964), afirma Sebald, que a “conspiração do silêncio” começou a apresentar fissuras (SCHWARTZ, 2007, p. 48).

Minima moralia, portanto, a lição tanto filosófica quanto autobiográfica que Adorno envia do exílio, serve a Sebald não apenas para ler Carl Sternheim, mas para ler também seu passado (familiar e nacional) e aprimorar sua posição no presente. Ben Hutchinson, no ensaio que dedica às relações entre Sebald e a Escola de Frankfurt, chama atenção para uma passagem da primeira carta que o escritor alemão envia a Adorno, um eco intertextual que o remete a Joseph Conrad, outro escritor envolvido com o tema do exílio (e, assim como Sebald, envolvido com o percurso que leva da língua materna ao inglês – o polonês para Conrad, o alemão para Sebald). Hutchinson cita o final da versão em livro da dissertação, escrita em abril de 1969, quando Sebald fala de Sternheim como alguém que se vê “*être du côté des vaincus*”, ou seja, estando do lado dos vencidos; a expressão, contudo, foi usada por Sebald em dezembro de 1968, na segunda carta que escreve a Adorno (HUTCHINSON, 2011, p. 272). Hutchinson ainda aponta para o fato

de que, quase trinta anos depois, Sebald utilizará palavras muito semelhantes em uma das epígrafes (apresentada diretamente no original em francês) de *Os anéis de Saturno*, romance que publica em 1995, que consiste no trecho de uma carta enviada por Conrad a Marguerite Poradowska: “*Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le rivage et regardent sans comprendre l’horreur de la lutte et le profond désespoir des vaincus*” (SEBALD, 2010, p. 5).

Em ensaio dedicado a comentar a tarefa de traduzir a obra de Sebald, Michael Hulse oferece novas pistas para melhor observar esse contato entre Conrad e Adorno. Hulse comenta precisamente a tradução de *Os anéis de Saturno* e o capítulo no qual Sebald cita as cartas de Conrad a Marguerite Poradowska, mencionando as cartas que ele próprio havia trocado com o autor por conta de dúvidas acerca da passagem do romance do alemão para o inglês. Diante das dúvidas do tradutor, Sebald revela uma das fontes para suas citações das cartas de Conrad: a biografia escrita por Jocelyn Baines e editada em Londres em 1960 (HULSE, 2011, p. 201 e 208). É possível inferir, portanto, que a realização da dissertação sobre Carl Sternheim, a leitura de *Minima moralia*, de Adorno, e a leitura da biografia de Joseph Conrad escrita por Jocelyn Baines, tenham sido eventos mais ou menos concomitantes, e que, vistos sob a perspectiva temática do exílio, configuram-se como pontos possíveis de um percurso compartilhado.

Ludwig Wittgenstein

Parece sintomático que boa parte da argumentação de Hulse em seu ensaio seja baseada precisamente na troca de cartas com Sebald – não seria a troca de cartas um dos principais testemunhos da dinâmica do exílio, afinal? Hulse cita uma carta que Sebald enviou em 19 de junho de 1995, respondendo algumas de suas perguntas a respeito de *Os emigrantes*, cuja tradução estava

sob sua responsabilidade. A carta é uma espécie de resumo dos personagens reais, históricos, que entraram na fatura do romance: Ludwig Wittgenstein, Frank Auerbach e Vladimir Nabokov. Em uma das histórias de *Os emigrantes*, escreve Sebald em sua carta, a do professor Paul Bereyter, foram utilizados alguns elementos da biografia de Wittgenstein, o mesmo ocorrendo com a biografia do pintor Auerbach na história de Max Aurach. O caso de Nabokov é mais complexo, uma vez que ele faz aparições sutis em todas as quatro seções de *Os emigrantes*, mas os elementos discerníveis da biografia do escritor russo, atesta Sebald, foram retirados de sua autobiografia *Speak, Memory* (cuja primeira edição é de 1951 e a segunda, revisada e definitiva, de 1966). A ficcionalização, no caso de *Os emigrantes*, escreve Sebald em sua carta, não é uma questão de substância, não tem relação com a invenção de personagens, eventos ou tramas complicadas: “A percepção da ficção, de que nos encontramos levemente afastados da realidade, vem como que do ajuste do foco de um telescópio, tornando o distante próximo e o próximo, distante” (HULSE, 2011, p. 198).

Auerbach e Wittgenstein foram, assim como Sebald, falantes da língua alemã que viveram boa parte da vida na Inglaterra. Além de ter participação no desenvolvimento do personagem Paul Bereyter, de *Os emigrantes*, Wittgenstein também foi o principal modelo para a criação do personagem Jacques Austerlitz, protagonista do romance *Austerlitz*, lançado por Sebald poucos meses antes de sua morte em 2001. Austerlitz é retratado como um exilado que se reconhece como tal somente *a posteriori*, quando pouco a pouco descobre a história de seu passado – para escapar do nazismo, ele foi enviado ainda criança da Tchecoslováquia à Inglaterra, onde foi adotado e recebeu o nome “Dafydd Elias” (SEBALD, 2008, p. 70). O narrador do romance escreve sobre a semelhança entre Austerlitz e Wittgenstein, especialmente “a expressão de assombro que ambos traziam no rosto”, certa “semelhança física” entre eles e também um objeto compartilhado, a mochila, que tanto o

protagonista do romance quanto o filósofo carregavam onde quer que fossem. Sebald continua:

Sempre que dou de cara com uma fotografia de Wittgenstein em algum lugar sinto cada vez mais como se Austerlitz me fitasse de dentro dela, ao passo que, quando olho para Austerlitz, é como se visse nele o pensador desconsolado, prisioneiro da clareza de suas reflexões lógicas e da confusão de seus sentimentos, tão gritantes são as semelhanças entre os dois, na estatura, na maneira como estudam a pessoa por sobre uma fronteira invisível, em suas vidas organizadas apenas de forma provisória, no desejo de se virar com o mínimo possível e na incapacidade, típica de Austerlitz não menos que de Wittgenstein, de se demorar em qualquer tipo de preliminares (SEBALD, 2008, p. 44-45).

Além disso, no início de seu projeto filosófico – segundo o biógrafo Ray Monk –, Wittgenstein exprimia suas preocupações com termos semelhantes àqueles que Sebald utilizará na carta enviada a Michael Hulse (precisamente a carta que aponta Wittgenstein como modelo para *Os emigrantes*). Na biografia que escreve de Wittgenstein, Monk (1991, p. 41) cita também uma carta, escrita por Bertrand Russell para Ottoline Morrell em 26 de janeiro de 1912, na qual o então supervisor de Wittgenstein escreve que seu desejo era “*a definition of logical form as opposed to logical matter*”, ou seja, não tanto a substância quanto a construção, mais a “forma” do que o “conteúdo”. A proposição de Wittgenstein, tal como relatada por Russell, não pode menos que remeter àquilo que escreve Sebald sobre a “substância” da ficção – a criação de personagens imaginários dentro de tramas complexas –, e como sua própria poética se encaminha em direção a uma investigação da forma que organiza uma substância já dada.

A continuação da frase de Sebald – de que a percepção da ficção funciona como o ajuste de foco de um telescópio – não deixa de ser

menos condizente com as palavras e atitudes de Wittgenstein. É preciso ir até um dos ensaios de Sebald, aquele dedicado a Gerhard Roth e incluído na coletânea *Pátria apátrida*, até o ponto em que, comentando a visão de mundo presente na obra de Roth, faz referência comparativa a Wittgenstein, definindo-o como “o mais misterioso dos filósofos” (SEBALD, 2010a, p. 136). Logo depois de “o mais misterioso dos filósofos”, Sebald abre uma nota na qual escreve, fazendo referência a Wittgenstein: “É de perguntar o que lhe iria na cabeça quando, em Cambridge, se sentava na primeira fila do cinema a ver filmes do faroeste e a comer *pork-pies*” (SEBALD, 2010a, p. 179). A perspectiva do exilado é aquela que leva em consideração seu deslocamento, por vezes forçado, por vezes voluntário, mas sempre virtualmente produtivo em termos de renovação do olhar – essa é, de resto, a lição aprendida desde *Minima moralia* (é preciso levar em consideração também que a referência a Wittgenstein está dentro de uma coletânea de ensaios dedicada a pensar a “literatura austríaca” especialmente no período posterior à Primeira Guerra Mundial, quando se dissolve o Império Austro-Húngaro).

Tanto a metáfora do telescópio, utilizada na carta enviada a Michael Hulse, quanto a menção ao fato de Wittgenstein escolher sentar na primeira fila do cinema, indicam que Sebald, além de interessado nas ideias e textos do filósofo austríaco, pensava sua posição diante do mundo e dos fatos como algo associado à lição de Adorno, por exemplo. Essa visão de mundo peculiar do exilado é o que gera, no caso de Wittgenstein, essas idiossincrasias de postura e comportamento que Sebald absorve e, como rastros ou sinais, espalha por sua obra – primeiro com Paul Berreyter, em *Os emigrantes*, e depois com Jacques Austerlitz, em *Austerlitz*.

Vladimir Nabokov

O caso de Nabokov comprova essa predisposição que Sebald tinha de privilegiar cenas de visão ou observação, como se fossem tais cenas as responsáveis por materializar a postura do exilado e seu potencial de uso ficcional. Em uma coletânea póstuma de textos esparsos, intitulada *Campo santo*, encontramos um breve ensaio que Sebald dedicou a Nabokov – intitulado “*Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov*”, “Texturas oníricas: breve nota sobre Nabokov”, publicado originalmente em 1996 na revista *Die Zeitschrift der Kultur*. Sebald privilegia em Nabokov a ambivalência de sua poética, fundada, segundo Sebald, no trauma da Revolução Russa: o movimento bolchevique foi responsável pela abrupta e irremediável destruição do cenário de infância de Nabokov, e as imagens desse reino irrecuperável retornam em sua ficção, como “imagens que lhe causavam severas dores fantasmas” (SEBALD, 2006, p. 143). Sebald também ressalta que o primeiro destino de Nabokov como exilado (especialmente como um exilado que passa a escrever ficção) foi Berlim – esse é o primeiro passo daquilo que Sebald chamou “a vida póstuma” do escritor exilado (2006, p. 143). Sebald relembra que o pai de Nabokov foi assassinado em Berlim, em 1922, por motivos políticos.

Em sua argumentação ao longo do ensaio, Sebald afirma que Nabokov insistiu, ao longo dos anos, em viver uma vida desterrada de exilado. Isso o permitia estar sempre em contato com a dimensão nostálgica da infância. Escreve Sebald (2006, p. 147): “Não é surpresa que desde o momento de seu exílio Nabokov nunca tenha tido uma casa, nem em seus anos na Inglaterra ou em Berlim, nem em Ithaca, onde ele vivia apenas em acomodações alugadas e vivia mudando”. A instabilidade de sua vida cotidiana funcionava como um ponto de contraste agindo sobre o passado, como se a movimentação constante pudesse garantir a Nabokov certa fidelidade às imagens traumáticas que moldaram sua

vida e definiram seu ofício. Essa interpretação de Sebald ganha força quando ele resgata uma imagem de *Speak, Memory*, a autobiografia de Nabokov – uma passagem que, na opinião de Sebald (2006, p. 148), “é a melhor que ele jamais escreveu”. A passagem escolhida por Sebald mostra Vladimir ainda criança, durante o almoço, vendo seu pai se afastar em direção à porta, tendo isso chamado por alguns trabalhadores que cuidam das suas terras. A resolução da conversa entre o pai e os trabalhadores é o que fascina a criança, fascínio que é traduzido em palavras, em sua autobiografia, muitas décadas depois, e que finalmente é lido por Sebald em seu ensaio. Cito o trecho de Nabokov escolhido por Sebald na tradução brasileira, *A pessoa em questão*:

Presumivelmente, a reunião sempre tinha a ver com o pedido de sua mediação em alguma querela local, ou com algum subsídio especial, ou com a permissão para cultivar algum trecho de nossas terras ou cortar certas árvores há muito cobiçadas. Se, como quase sempre ocorria, o pedido era atendido de imediato, ouvíamos novamente o mesmo zumbido, e então, como sinal de gratidão, o bom *barin* era submetido ao perigoso hábito nacional de ser revirado e atirado ao ar, e na volta ser agarrado com segurança por uma vintena de braços fortes. (...) Do meu lugar na mesa, eu assistia de repente, por uma das janelas que dava para o oeste, a um maravilhoso caso de levitação. Por um instante, a figura de meu pai em seu terno branco de verão agitado pelo vento se elevava, gloriosamente estendida em pleno ar, os membros numa posição curiosamente casual, seu rosto belo e imperturbável virado para o céu. Por três vezes, ao impulso poderoso e coordenado de seus arremessadores invisíveis, ele levantava voo dessa maneira, e na segunda vez chegava mais alto que na primeira. Depois, no último e mais grandioso dos voos, dava a impressão de estar reclinado, como que para sempre, contra o azul-cobalto do meio-dia de verão (NABOKOV, 1994, p. 27-28).

A situação do exílio faz com que Nabokov posicione sua infância como uma espécie de evento mágico, que permanece isolado no tempo e no espaço. Em seu ensaio, Sebald aponta que essa situação é responsável pela atípica visão de mundo de Nabokov, o que redundava em uma capacidade igualmente atípica de capturar detalhes e transformá-los em discurso ficcional. Além disso, como comentado anteriormente, Nabokov funciona como um elemento de ligação entre as quatro histórias de *Os emigrantes*: na primeira história, do Dr. Henry Selwyn, um de seus retratos “era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad que eu recortara dias antes de uma revista suíça”; na segunda, do professor Paul Bereyter, uma conhecida do protagonista afirma que, na época, “estava lendo a autobiografia de Nabokov num banco de parque na Promenade des Cordeliers quando Paul, após passar por ela duas vezes, dirigiu-lhe a palavra acerca dessa leitura com uma cortesia que beirava a extravagância”; na terceira, de Ambros Adelwarth, o protagonista idoso perde uma consulta com o médico porque estava esperando “*the butterfly man*”, uma referência ao hábito de Nabokov de caçar borboletas; e na quarta, do pintor Max Ferber, o protagonista conta de uma caminhada que fez na Suíça anos antes e de como surgiu, “repentinamente à sua frente”, “um homem de seus sessenta anos, empunhando uma grande rede de borboleta feita de gaze branca”, que mais tarde tenta retratar em um quadro intitulado “*Man with a butterfly net*”, “que ele considerava uma de suas obras mais malsucedidas” (SEBALD, 2009, p. 22, 48, 117 e 175-176). A própria maleabilidade da aparição faz com que o discurso ficcional de Sebald mimetize a situação desterritorializada do exilado.

Em uma entrevista dada em outubro de 2001, Sebald amplia sua reflexão acerca de Nabokov e a importância do autor para sua poética. Ele diz que Nabokov foi fundamental para sua formação,

tendo sido “tanto um escritor russo do século XIX quanto um escritor americano do século XX” (WASSERMAN, 2011, p. 369). Sebald destaca em uma de suas respostas a importância da autobiografia para Nabokov, por tratar questões da memória e da rememoração: “e o que aprendi com ele foi a atenção ao detalhe – que não é suficiente dizer que sua mãe está exilada em Praga, mas é importante lembrar que seu dachshund também está lá e que usa uma focinheira de metal e que era um cão *emigré* triste” (WASSERMAN, 2011, p. 369). E Sebald ainda completa: “acredito que a memória reside em detalhes com essa leveza característica. Acho que se o escritor quer chegar ao leitor como algo de legítimo, precisa estar ligado a algo relacionado a essa leveza” (WESSERMAN, 2011, p. 369). Essa “leveza” referida por Sebald se refrata em pelo menos três situações, em três textos distintos: em primeiro lugar, a presença fragmentada de Nabokov como personagem de *Os emigrantes*; em segundo lugar, a leveza mágica do pai de Nabokov evocado na autobiografia, lida por Sebald em seu ensaio de *Campo santo*; e em terceiro lugar, a leveza agora elevada a característica constituinte do detalhe, revelador, por sua vez, de certa “legitimidade” da escrita.

Conclusão

Quando surge como tema na obra de Sebald, o exílio é marcado por um atravessamento entre personagens e discursos, algo que se reflete e ganha materialidade na dialética entre “forma” e “substância” referida pelo próprio Sebald. No jogo das referências, o que Sebald faz é expandir a dissolução de uma categoria à qual a condição do exílio já torna insustentável, que é precisamente a categoria do nacional e todas suas subcategorias que regulam e regulamentam os pertencimentos. É o próprio autor quem afirma, no prefácio que escreve em *Pátria apátrida*, que o conceito de pátria foi cunhado quando a pátria deixou de ser o lugar onde se está e passou a ser o lugar referido à distância, completando: “Quanto mais se fala de pátria, menos pátria há” (SEBALD, 2010a, p. 8). A articulação entre Adorno, Wittgenstein e Nabokov permite observar como a obra de Sebald é construída como um rearranjo de elementos disponíveis, já dados, a partir de uma lógica articulatória que deliberadamente recusa o discurso do pertencimento compulsório. Essa recusa deliberada, intrínseca à poética de Sebald, é alimentada por uma série de elementos. Um dos mais salientes é aquele que diz respeito à metamorfose que o exílio impõe à visão de mundo dos artistas e dos filósofos, como este ensaio procurou mostrar em chave intertextual e comparativa.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

HULSE, Michael. “Englishing Max”. In: CATLING; HIBBITT (eds). *Saturn’s Moons: W. G. Sebald – A Handbook*. Oxford: Legenda, 2011, p. 195-208.

HUTCHINSON, Ben. “The Shadow of Resistance’. W.G. Sebald and the Frankfurt School”, *Journal of European Studies* 41: 3–4 (2011), p. 267-284.

MONK, Ray. *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Londres: Vintage, 1991.

NABOKOV, Vladimir. *A pessoa em questão: uma autobiografia revisitada*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARTZ, Lynne Sharon. *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*. Nova York: Seven Stories Press, 2007.

SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*. Trad. Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Pátria apátrida: ensaios sobre literatura austríaca*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2010a.

_____. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. _____. *Campo santo*. Tradução do alemão ao inglês de Anthea Bell. Nova York: Random House, 2006.

SCHÜTTE, Uwe. “Against *Germanistik*: W. G. Sebald’s Critical Essays”. In: CATLING; HIBBITT (eds). *Saturn’s Moons: W. G. Sebald – A Handbook*. Oxford: Legenda, 2011, p. 161–194.

SHEPPARD, Richard. “The Sternheim years: W. G. Sebald’s apprenticeship and theatrical mission 1963–1970”. In: CATLING; HIBBITT (eds). *Saturn’s Moons: W. G. Sebald – A Handbook*. Oxford: Legenda, 2011, p. 42–106.

WESSERMAN, Steve. “In This Distant Place”. In: CATLING; HIBBITT (eds). *Saturn’s Moons: W. G. Sebald – A Handbook*. Oxford: Legenda, 2011, p. 364–375.

6 - Retrato do Artista Quando Exilado: Eliot, Joyce e o Chamado “Método Mítico”

André Cechinel

Introdução

Em novembro de 1923, um ano após a publicação integral do romance *Ulysses*, de James Joyce, T. S. Eliot redige para a revista americana *The Dial* o célebre texto intitulado “*Ulysses*, ordem e mito”, em que busca expor aquela que seria a grande contribuição do livro do escritor irlandês, um “[...] livro ao qual todos somos devedores, do qual nenhum de nós pode escapar” e que constitui, a rigor, “a expressão mais importante que a presente época encontrou” (1975, p. 175). Segundo Eliot, superado o momento de sua recepção inicial e o estranhamento por ele causado, já haveria condições, agora, para uma avaliação mais cuidadosa e completa do lugar e significado do livro de Joyce: “o uso paralelo que o sr. Joyce faz da *Odisseia* tem grande importância. Tem a importância de uma descoberta científica. Ninguém jamais construiu antes um romance a partir desse tipo de estrutura: jamais havia sido necessário” (1975, p. 177). Em resumo, o romance de Joyce, expressão maior de uma época, introduz um modo de narrar que não só se aproxima de uma “descoberta científica”, como também captura um “espírito de época” e responde a demandas antes inexistentes.

Em seu texto, Eliot chega a comprometer a ideia de que *Ulysses* seria, de fato, um romance: “se você o chamar de épico, não fará diferença. Se o livro não é um romance, isso é simplesmente porque o romance é uma forma que já não serve mais” (1975, p. 177). E aqui o poeta anuncia, então, a sua conclusão:

“ao utilizar o mito, ao manipular um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade, o sr. Joyce está perseguindo um método que outros devem perseguir depois dele” (1975, p. 177). Em suma, no lugar do “método narrativo”, que chegara ao fim de suas possibilidades com Henry James e Gustave Flaubert, teríamos agora o “método mítico”, que, como dito, atenderia às necessidades de um novo momento histórico e ao surgimento de uma outra sensibilidade artística. “Trata-se de um método para o qual o horóscopo é auspicioso. A psicologia [...], a etnologia e *O ramo de ouro* tornaram possível o que era impossível mesmo há alguns anos atrás. [...]” (1975, p. 177). Por fim, o “método mítico” estabelece “uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea” (1975, p. 177).

Ora, como se sabe, o breve ensaio de Eliot pode ser lido em duas vias principais: por um lado, o texto apresenta, conforme seu propósito explícito indica, uma avaliação das principais contribuições trazidas pelo romance *Ulysses*, de Joyce, e pelo uso do mito ali empreendido; por outro lado, “*Ulysses*, ordem e mito” pode ser visto como uma análise retrospectiva do trabalho mítico que o próprio Eliot realiza no poema *The Waste Land*, publicado também em 1922 e não raro visto como uma espécie de epopeia mítica. Gostaria, no presente texto, de propor a seguinte leitura: num primeiro momento, volto-me para o “método mítico” tal como Eliot o utiliza em *The Waste Land*, principalmente no que diz respeito à figura do vidente Tirésias; num segundo momento, lanço alguns apontamentos acerca da questão do mito, não em *Ulysses* – exercício já feito pela crítica à exaustão –, mas sim – e aqui traio a historicidade do “método mítico” delineada por Eliot – nos ensaios de Joyce e no livro *Retrato do artista quando jovem*, romance que em 2016 completou 100 anos desde sua publicação. A hipótese que sustendo é a seguinte: mais que um recurso estrutural ou textual, o “método mítico” em Eliot e Joyce

aponta para a fragmentação ou dessacralização dos centros e temas que organizavam o romance até então e que, em se desfazendo, abandonam o artista na condição de órfão e exilado.

Se Walter Benjamin (1989) constata a impossibilidade da narrativa e a perda da “experiência plena” (*Erfahrung*) na modernidade por meio da identificação do que chama de “experiência do choque” ou “vivência” (*Erlebnis*), tema, segundo ele, característico da poesia de Baudelaire, em Eliot e Joyce a suposta morte do “método narrativo” – e, a bem da verdade, da experiência mítica como um todo – só pode ser compreendida uma vez enfrentados tanto os resíduos ou restos de um mito agora em ruínas quanto a desarticulação de qualquer centro de convergência para os eventos narrados. É nesse sentido que, para além de *The Waste Land*, *Ulysses* e da temporalidade da “descoberta científica” exposta por Eliot em seu ensaio de 1923, o “método mítico”, compreendido num sentido lato, pode ser visto como uma constante da própria literatura modernista e da condição do artista enquanto figura exilada.

***The Waste Land*, Tirésias e o Mito Ausente**

Nas notas explicativas que redigiu para *The Waste Land* quando de sua publicação, Eliot não tarda a anunciar o vínculo imediato com aqueles mesmos elementos que, segundo ele, tornaram o “método mítico” então possível, como no caso do livro *The Golden Bough*, de James Frazer: “Devo muito também, em âmbito mais geral, a uma outra obra de antropologia que exerceu profunda influência sobre a nossa geração. Refiro-me aqui a *The Golden Bough*, de que utilizei em particular os dois volumes dedicados a *Adonis*, *Attis*, *Osiris*” (2004, p. 168). Mais uma vez, cabe afirmar com clareza: lido em confronto, por exemplo, com as notas para *The Waste Land*, o ensaio de 1923, “*Ulysses*, ordem e mito”, pode muito mais parecer o esboço de uma autoanálise posterior do

que um retrato definitivo das contribuições do *Ulysses* de Joyce, conforme pretendia sê-lo. Outras das notas de Eliot tampouco deixam dúvidas disso: “Não estou bem a par da exata constituição do baralho de cartas do Tarot, das quais me utilizei obviamente como um ponto de partida [...]” (2004, p. 168); “Na primeira parte da Seção V são utilizados três temas: a viagem a Emaús, o acesso à Capela Perigosa [...] e o presente declínio da Europa oriental” (2004, p. 172). Ora, não estaríamos aqui diante daquela mesma manipulação paralela da antiguidade e da contemporaneidade, tal como formulada no ensaio de 1923?

Em outra de suas notas – com efeito, a mais famosa delas e aquela que aqui nos interessa em particular –, Eliot, contrariando a leitura imediata e a recepção mais evidente do poema como uma “pilha de imagens rotas” ou “um feixe de imagens fraturadas”, na tradução de Ivan Junqueira (“a heap of broken images”, v. 22), afirma que há, sim, um mito operando como pano de fundo e centro unificador dos 434 versos que compõem as cinco seções de *The Waste Land*. Em outras palavras, como no caso de *Ulysses*, de Joyce, em que a *Odisseia* funciona como mito estruturante do romance, *The Waste Land* apresentaria também uma organização mítica semelhante, agora a partir de um personagem recorrente no contexto de textos clássicos como a própria *Odisseia*, de Homero, ou a peça *Édipo Rei*, de Sófocles: “Tirésias, embora um simples espectador e não propriamente uma ‘personagem’, é, não obstante, a principal figura do poema, unificando todo o resto. [...] O que Tirésias vê é, a rigor, a substância do poema” (ELIOT, 2004, p. 170). A chave para a compreensão do poema estaria, portanto, na leitura do vidente tebano Tirésias como centro de articulação dos episódios fragmentários de *The Waste Land*.

Como uma leitura autoral em meio a versos que convidam eles mesmos à interpretação, a nota de Eliot sobre o mito que operaria como ponto articulador do poema de 1922 foi desde o princípio repetidas vezes debatida pela crítica, questionada ou

reafirmada em sua aparente verdade. De um lado, há aqueles que se limitam a subscrever o diagnóstico oferecido pelo poeta, segundo o qual Tirésias unificaria os demais episódios do poema: “Se os leitores do sr. Eliot têm o direito de lamentar, isso se deve ao fato de ele não ter conferido maior saliência à nota, pois ela oferece a chave para a compreensão de *The Waste Land*” (LEAVIS, 1932, p. 95). De outro lado, vemos os leitores que identificam problemas na afirmação do poeta e a confrontam ou, então, descartam sua utilidade para a compreensão dos versos: ver as seções como resultado da consciência de Tirésias significa “[...] provavelmente conferir à nota mais peso do que ela pode sustentar, o que nos ajuda muito pouco” (HOUGH, 1960, p. 34). Trata-se de uma longa discussão e que ainda hoje fomenta muito debate entre os críticos de *The Waste Land*.

Seja como for, o que nos interessa aqui é perceber como, em vez de uma estrutura textual clara, constante e subjacente às seções de *The Waste Land*, o mito de Tirésias tem uma presença imediata pouco efetiva ou perceptível, digamos, ao longo das cinco seções do poema; a rigor, a nota de Eliot, segundo a qual o vidente tebano unificaria o poema, é diretamente responsável por toda uma história da recepção dos versos que tem trabalhado justamente nesses termos – mas aqui estamos perante uma outra questão, que, é claro, também caberia ser enfrentada. Em outras palavras, o princípio que o poeta reivindica como organizador do poema ocupa, de modo evidente, apenas cerca de 40 dos 434 versos de *The Waste Land*; quanto aos demais versos, para compreender Tirésias como agente textual unificador, seria necessário recorrer a um recurso alusivo ou metafórico mais frouxo, mas nem por isso inviável, como a crítica tem demonstrado. Em suma, se Tirésias organiza o poema, ou se o chamado “método mítico” mantém, de fato, relação estreita com o que Eliot realiza no poema de 1922, isso se deve menos a uma relação textual explícita ou implícita e mais a uma compreensão do “método mítico” de outra ordem.

Em *The Waste Land*, em sua condição paradoxal, Tirésias poderia ser lido como centro precisamente por não dar conta de cumprir uma tal função; ele seria central ao poema na medida em que expressa, por meio de sua ausência e autoanulação, a inviabilidade de um ponto de convergência para os versos – ou, se quisermos, para um mundo moderno implacável que tudo despedaça, inclusive o mito como narrativa comunitária. É como se o vidente fosse um fator de unificação para personagens e versos por “simbolizar” ou “representar” a falência da ideia de comunidade, já que aquilo que ele vê ou prevê se torna irrelevante diante da própria impossibilidade de comunicação que desvincula radicalmente os personagens que ele reuniria em torno de si, mas que sequer reconhecem ou validam a sua figura: “Eu, Tirésias, um velho de tetas enrugadas, / Percebo a cena e antevejo o resto. / - Também eu aguardava o esperado convidado” (vv. 228-230).⁸⁴ Tirésias percebe a cena, antevê o resto e nada pode fazer ou anunciar, ausentando-se do poema como quem ali já não tem mais lugar. E aquilo que já não tem mais lugar converte-se, para Eliot, em figura emblemática dos versos e, pode-se dizer, expressão maior do seu procedimento mítico. O “método mítico” revela-se, pois, na dessacralização do mito, na ausência de laços comunitários, na fragmentação social, no autoexílio, na orfandade do sujeito moderno, no alienamento de si mesmo e nas constantes negativas que marcam o poema de 1922 como um todo.

Em *The Waste Land*, o retorno ao mito – e, com efeito, aos clássicos da literatura –, não se dá de maneira nostálgica, como se num desejo de restituir um passado idílico, mas sim como forma de enfrentar as inúmeras sequelas resultantes de um processo histórico que aliena os indivíduos de si mesmos, de sua comunidade e de seu passado, indivíduos esvaziados cujos resíduos identitários são completamente incapazes de formular uma noção coerente de

84 “I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest – / I too awaited the expected guest” (ELIOT, 2004, p. 152).

personalidade ou identidade: “Não pude / Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia / Se estava vivo ou morto, e tudo ignorava / Ao inquirir o coração da luz, o silêncio” (vv. 38-42).⁸⁵ Qual é a voz do poema? A voz não pertence a ninguém em particular e, dessa forma, transforma-se em expressão de sujeitos desamparados, abandonados à própria sorte e violência. Qual é o centro do poema? O centro do poema é Tirésias, um centro que, como emblema do abandono e do desamparo do sujeito moderno, sai de cena discretamente, sem produzir grande efeito sobre as vidas que descortina. Trata-se de um mito estilizado, cujos pedaços já não podem compor uma totalidade, muito embora tenham de ser enfrentados para viabilizar a compreensão, ainda que inicial, da precariedade que toca as vidas da “terra desolada”.

Retrato do Artista Quando Exilado

Assim, se entendemos que o “método mítico” formulado por Eliot no ensaio de 1923 tem menos que ver com um mecanismo estritamente textual e mais com a condição órfã e exilada do artista ou do sujeito moderno, que vê desintegrar diante de si, entre outras, as ideias de nação, família, passado, sujeito, tradição, história e religião, então não restam dúvidas de que Joyce, em seus ensaios, também formulou uma espécie de teoria mítica para a literatura. Isso fica claro, por exemplo, no livro que reúne os escritos estéticos e políticos do autor, intitulado, no Brasil, *De santos e sábios*, e publicado pela primeira vez por aqui em 2012. Nesses textos, Joyce revela-se um defensor constante de escritores supostamente exilados, esquecidos pela Irlanda ou Inglaterra, traídos pelos companheiros e abandonados num passado distante por um presente indiferente. Sobre o poeta irlandês James Clarence Mangan, Joyce declara o seguinte: “Mangan permaneceu

85 “I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence” (ELIOT, 2004, p. 140).

um estranho em seu país, uma figura rara e antipática nas ruas, pelas quais ia avançando solitariamente como alguém que expia pecados antigos” (2012, p. 79). Um sujeito de nome esquecido, um injustiçado, um estranho, um solitário, “reservado diante dos homens, [...] não menos tímidos com as mulheres” (2012, p. 81). Ignorado por todos – menos por Joyce, aparentemente –, Mangan ocupa, entretanto, lugar de destaque naquela tradição negativa a que o escritor posteriormente se vincularia, a tradição dos artistas subtraídos da comunidade humana:

Qual é então a principal ideia que Mangan deseja transmitir à posteridade? Toda a sua poesia registra injustiças e atribulações, e a aspiração de alguém que se sente impulsionado a realizar grandes façanhas e a bradar quando, de novo em sua mente, vê a hora de sua aflição. Esse é o tema de grande parte da poesia irlandesa, mas em nenhuma outra obra vemos uma tal desventura suportada com tanta nobreza, e tão irreparável devastação da alma, quanto na poesia de Mangan (2012, p. 196).

Nos textos de Joyce, não é pequena a lista de escritores supostamente desamparados e traídos pelos seus, artistas cujos percursos, tal como por ele biografados, constituem tão somente uma sucessão de desastres traumáticos que impedem qualquer reconciliação com a vida em comum. Sobre a trajetória de Oscar Wilde, apenas para citar outro exemplo, o autor de *Ulysses* nos diz o seguinte: “Sua queda foi saudada com gritos de alegria puritana. [...] Quando saiu da prisão, bandidos [...] o esperavam de tocaia. Foi enxotado de casa em casa, como os cachorros escorraçam o coelho. Todos os seus amigos, um após o outro, lhe fecharam a porta, recusando-lhe comida e abrigo [...]” (2012, p. 215). Como no caso de Mangan, alguém incapaz de conquistar a simpatia de seus compatriotas, Wilde terminou seus dias no anonimato: “o epílogo teve rápido fim, e não vale a pena seguir o homem infeliz, desde

os bairros pobres de Nápoles até seus alojamentos humildes no Bairro Latino, onde morreu de meningite no último mês do último ano do século XIX” (2012, p. 215). Em seus ensaios estéticos e políticos, os escritores que recebem a sua aprovação são, para ele, via de regra, autores injustiçados pela crítica, exilados, órfãos, esquecidos; quanto aos demais, contemporâneos de Joyce, salvo raras exceções, esses não passam impunemente pelo tribunal literário, e nessa manipulação bastante singular da tradição em contraste com a contemporaneidade vislumbramos rastros da condição exilada do artista e de um modelo mítico a ser enfrentado em seu esfacelamento constante.

Lido por esse viés, o romance *Retrato do artista quando jovem* poderia ser visto precisamente como uma narrativa mítica sobre a perda gradativa dos laços entre o artista e a comunidade, ou seja, na medida em que admite sua formação artística, o sujeito moderno assume, paralelamente, a condição de exilado e a fragmentação de seus vínculos sociais. Se, como já foi diversas vezes dito, o livro de Joyce filia-se ao gênero do “romance de formação” (*Bildungsroman*) ou “romance do artista” (*Künstlerroman*), é preciso assinalar, contudo, que a violência exercida contra o artista em formação nesse novo contexto é ainda mais ampla: já não há final feliz ou reconciliação possível entre sujeito e sociedade, e nenhuma instituição permanece de pé diante da trajetória intelectual de Stephen. Nesse sentido, a emancipação do personagem de Joyce é atravessada muito mais pelo signo da perda e da ruptura do que pela ideia humanista de formação como um processo por meio do qual o sujeito enfim encontra seu lugar no mundo.

Com efeito, o próprio nome Stephen “Dedalus” – nome que costuma ser uma das poucas instâncias do mito citadas acerca de *Retrato*, dada sua referência textual mais evidente – sugere, ao mesmo tempo, uma herança mítica e a queda que significa assumi-la. Segundo o mito de Ícaro, como se sabe, Dédalo, seu pai e grande

artífice, fabrica dois pares de asas para que ele e seu filho possam escapar do labirinto do Minotauro e deixar Creta. Durante o voo, Ícaro desobedece às instruções do pai e se aproxima demais do sol, o que derrete as asas, feitas de cera, e provoca sua queda. A história encontra-se narrada, entre outros, nas *Metamorfoses*, de Ovídio: “Preste atenção, Ícaro. Quando você se lançar ao ar, / Não voe muito baixo, ou a água molhará as penas desta asa e elas pesarão e você cairá. / E não voe muito alto, ou o calor do sol as queimará. / Fique sempre no meio termo” (2003, p. 162). Esse convite à prudência e ao meio termo, seguido da desobediência e da queda, será reencenado no contexto moderno de forma mais ampla e integral: em seu percurso formativo, como veremos a seguir, Stephen renuncia gradativamente aos ideais de família, nação e religião, tendo, contudo, de enfrentar os resíduos traumáticos de todos esses abandonos.

A relação problemática com a figura paterna e o processo contínuo de desidentificação dela decorrente – a perda de si mesmo e dos vínculos com o passado – são traços que marcam a trajetória de Stephen desde as páginas iniciais de *Retrato do artista quando jovem*. O contato com o pai e, por meio dele, com uma história irlandesa que ele não pode acessar diretamente e que, dessa forma, se lhe apresenta de modo fraturado, inaugura em Stephen uma crise interna responsável por esvaziá-lo de qualquer linguagem ou memória possível: “Não podia responder a nenhum apelo do mundo ou dos homens, mudo e insensível à voz do verão, da alegria, da camaradagem, gasto e farto da voz paterna” (1998, p. 98). Trata-se de uma desconstrução dos laços que o prendem à sua família e à comunidade em que vive, cisão que significa a perda da própria consciência e da capacidade de se expressar. Nesse sentido, já não basta adotar para si a linguagem do pai ou dela partir, é preciso começar de novo, reafirmar um resíduo mínimo de sentido: “Eu sou Stephen Dedalus. Estou caminhando ao lado do meu pai, cujo nome é Simon Dedalus. Estamos em Cork, na

Irlanda. Cork é uma cidade. O nosso quarto é no Victoria Hotel. Victoria, Stephen e Simon. Simon, Stephen e Victoria. Nomes” (1998, p. 98). Na narrativa mítica clássica, se a queda de Ícaro deve-se a um comando não cumprido, uma ordem desobedecida, no contexto moderno é a própria ideia de comunicação, ordem ou comando que se desfaz: diante da perda do vínculo familiar, Stephen precisa encontrar para si uma dicção inicial com que produzir sentido e interpretar um mundo a que parece não mais pertencer.

À insuficiência dos laços familiares e da conduta nostálgica do pai, acrescenta-se uma ruptura não menos traumática: Stephen vê gradativamente ruir diante de si a ideia de nação, acabando por rejeitar, em particular, o discurso nacionalista em torno do passado, da língua e da tradição irlandesa. Quando Davin – amigo que declara ser, “antes de mais nada, primeiro que tudo, um nacionalista irlandês” – insiste que Stephen esclareça a sua relação com a Irlanda – “Não há meio de eu te compreender, Stevie. Uma hora ouço-te falares contra a literatura inglesa. Outra hora, como agora, falas contra os agentes irlandeses. Que relação há entre o teu nome e as tuas ideias... És irlandês de todo?” (1998, p. 213) –, a resposta que lhe é dada explicita o espaço lacunar, a zona intermediária, o entre-lugar ocupado pelo artista em sua formação inevitavelmente órfã e exilada: “Quando a alma dum homem nasce neste país, há redes atiradas sobre ela para a arrastarem da luz. Falas-me sobre nacionalidade, língua, religião. Hei de voar através de tais malhas”. A seguir, Stephen arremata em tons menos poéticos: “A Irlanda é uma porca velha que come a sua ninhada” (1998, p. 215). Frente às demandas da “pátria mãe” e da “língua mãe”, o “retrato de Stephen acaba sendo o nome de uma pergunta sobre o futuro e suas relações com o passado, sobre o nosso dever de não fugir da história, mas de reescrevê-la e de nos reinventar” (RIQUELME, 2004, p. 120). A reescrita da história e o reencontro com o passado só podem se dar por meio de uma fuga, ou melhor,

de um voo feito através dos dispositivos que capturam o presente numa rede de significados definitivos, porém insuficientes.

Como uma última rejeição, que traz consigo, é claro, um novo isolamento, Stephen nega os vínculos religiosos anteriores e a possibilidade de uma vida dedicada à fé, reafirmando a dimensão pagã de seu nome (Dédalus, o grande artífice) em detrimento de St. Stephen, seu santo patrono (cf. BULSON, 2006, p. 56): “Jamais haveria de balouçar o turíbulo diante do tabernáculo, como padre. O seu destino era ser arredio às ordens sociais ou religiosas” (1998, p. 170). E mais adiante: “Como nunca antes, o seu nome estranho lhe parecia uma profecia. [...] Agora, ante o nome do artífice fabuloso, lhe parecia ouvir o ruído de sombrias vagas e ver uma forma alada voando por sobre as ondas e vagorosamente escalando o ar” (1998, p. 178). Ao aceitar a profecia silenciosamente contida em seu nome, Stephen acolhe não só a vida de artista e “grande artífice”, mas também o profundo isolamento que isso significa, ou melhor, o risco que decorre de um voo alçado com asas de cera e a eventual “morte” dos seus laços anteriores. As ordens sociais ou religiosas se despedaçam, e o artista é agora responsável por examinar seus cacos e produzir uma outra história: “Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria ou a minha igreja; e vou tentar exprimir-me [...] empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza” (1998, p. 262). Em suma, os laços familiares, comunitários e religiosos se desfazem, restando ao artista, ao enfrentar os pedaços do tempo presente e de um mundo reduzido a instituições dessacralizadas, a tarefa de inaugurar uma outra história possível.

Apontamentos Finais

Lido contra o pano de fundo de *The Waste Land*, o texto de Eliot chamado “*Ulysses*, ordem e mito”, de 1923, parece referir-se menos a uma operação intertextual rígida e mais à fragmentação dos centros narrativos, à autodestrutividade do sujeito moderno, à perda do sentido histórico, à incapacidade de comunicação e à dessacralização das instituições sociais. Nesse sentido, o mito, enfrentado em seu despedaçamento constante, conferiria a possibilidade de rearticular um sentido mínimo ou de compreender, mesmo que de modo parcial, um momento histórico para o qual o método narrativo, representativo ainda de uma ideia de totalidade, já não responderia mais. Assim, ao indicar que o vidente tebano Tirésias constitui o lugar de organização para *The Waste Land*, Eliot – embora furtando-se de encerrar a questão e trabalhando a partir de anotações marginais aos versos do poema – insinua que só é possível pensar na noção de centro a partir de uma zona de confluência que, paradoxalmente, não consegue agregar nada e que se anula a todo momento. O poema trabalha naqueles mesmos termos formulados pelo célebre verso de W. B. Yeats, primeiro poeta, segundo Eliot, a mostrar-se consciente do suposto “método mítico”: “As coisas se despedaçam; o centro já não se sustenta”.⁸⁶ Frequentar as ruínas de um centro que não mais se sustenta – eis a nova tarefa histórica do artista em exílio.

Ora, se o “método mítico” corresponde à desarticulação dos centros narrativos anteriores e ao dever de habitar as ruínas de um passado cujo sentido se apaga na mesma velocidade com que a consciência se fragmenta, então seria possível fazer o alcance do texto de 1923 retroagir ou avançar de modo a lançar luz sobre os demais escritos de Eliot, Joyce e seus pares. No livro *Retrato do*

86 Ou, na tradução de Jorge Wanderley para o poema “The Second Coming” [“A segunda vinda”]: “Tudo desaba; o próprio centro hesita”; “Things fall apart; the centre cannot hold” (YEATS, 1993, p. 22-23).

artista quando jovem, por exemplo, são pelo menos três os signos elementares da narrativa que vemos comprometidos pelo artista em formação nesse novo contexto histórico: a família, a pátria e a religião. Se, de um lado, os vínculos familiares representam tão somente imagens de um passado que já não reserva, em seus termos, futuro possível, de outro lado, pátria e religião permanecem presentes apenas por meio de instituições destituídas do próprio conteúdo que lhes confere sentido. As palavras de Cranly dirigidas a Stephen são sintomáticas do convívio profano com as instituições antes sagradas: “Há muitos bons crentes que pensam como tu. Surpreender-te-ias com isso? A Igreja não é essa construção de pedra nem é tampouco o seu clero nem os seus dogmas. Ela é toda a massa dos que nascem dentro dela” (1998, p. 261). Essa massa que nasce dentro de uma igreja dessacralizada compõe as vozes de um poema posterior de Eliot, intitulado, não por acaso, “Os homens ocos” (1925): “Nós somos os homens ocos / Os homens empalhados / Uns nos outros amparados / O elmo cheio de nada. Ai de nós! / Nossas vozes dessecadas, / Quando juntos sussurramos, / São quietas e inexpressivas / Como o vento na relva seca [...]”.⁸⁷

Seres abandonados, órfãos, exilados, sem senso de nação, comunidade ou religião, reduzidos à luta individual pela conquista de sentido e de referências com que proceder. Afinal de contas, não estamos diante de uma constante da própria literatura modernista? Para além de *Ulysses* e *The Waste Land*, de Joyce e Eliot, o “método mítico” não se refere também aos sujeitos sem nome, os sujeitos-sigla de Kafka (K., Joseph K.), cuja busca por sentido esbarra na instrumentalidade de uma razão autossuficiente e de instituições automatizadas que nada podem explicar? Não são esses os seres de Beckett, incapazes “de orientar-se no espaço e no tempo”, podendo tão somente “reconhecer os objetos e os signos mais elementares de seu entorno” (SUBIRATS, 2016, p. 249)?

⁸⁷ We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas! / Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless / As wind in dry grass [...] (ELIOT, 2004, p. 176-177).

Não se assemelham a um tal quadro, ainda, os traços identitários incipientes e precários, as vidas fragmentárias que habitam a obra de Clarice Lispector (o título *Perto do coração selvagem* alude, como se sabe, ao livro *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce)? Por fim, não estamos falando, aqui, das vidas órfãs de grandes romances latino-americanos, como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *Os rios profundos*, de José María Arguedas, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, entre tantos e tantos outros? Entendido nesses termos, o “método mítico” espalha o seu alcance e confunde-se com o conteúdo e material da própria ficção e do mundo moderno, cujos impasses estão longe de superados; pelo contrário, apenas se acentuaram desde a data de publicação dos livros citados, o que reafirma a sua atualidade e a necessidade permanente do debate travado entre literatura, mito e exílio.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).

BULSON, Eric. *The Cambridge Introduction to James Joyce*. New York: Cambridge University Press, 2006.

ELIOT, T. S. *Obra completa – Vol. 1. Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *The Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited and with an introduction by Frank Kermode. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.

HOUGH, Graham. *Reflections on a Literary Revolution*. Washington: The Catholic University of America Press, 1960.

JOYCE, James. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

RIQUELME, John Paul. “*Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: transforming the nightmare of history*”. In: ATTRIDGE, Derek. (Ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 103-121.

SUBIRATS, Eduardo. “Kafka, Rulfo, Beckett: retorno ao mito”. In: CECHINEL, André. (Org.). *O lugar da teoria literária*. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Edinesc, 2016, p. 241-260.

YEATS, W. B. “The Second Coming”. In: *22 ingleses modernos: uma antologia poética*. Organização, tradução e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1993.

7 - Escritura, tempo e exílio: do pensamento de Cacciari para a literatura de Nassar⁸⁸

Nilcéia Valdati

Do deserto à escritura

Em “Il bianco e il Nero” prefácio a *Il libro delle interrogazioni*, de Edmond Jabès, Cacciari (1985) enfatiza a admiração pela biografia de Jabès: nasceu no Cairo, exilou-se em Paris, amigo de Blanchot, estudado por Derrida, poeta e judeu. Cacciari (1985) trabalha a partir da condição ser-judeu e ser-escritor para pensar a condição do exílio, da migração, tema que retornará, mais tarde, em outros estudos: “A Edmond Jabès: um comento”, publicado na revista *Aut aut*, em 1991, número dedicado a Edmond Jabès; como também em “La paradoja del extranjero”, publicado em Archipiélago, na Espanha, em 1996.

Após o lançamento do livro na Itália, Jabès visita, em 1983, a convite da Associação Ítalo-francesa, a cidade de Bologna para apresentar *Il libro delle interrogazioni* e para receber o prêmio Pier Paolo Pasolini⁸⁹. Não se sabe se Cacciari o ouviu, mas sabe-se que não desconhece as considerações colocadas por Jabès (1983, s.p.) naquele momento:

88 As ideias contidas neste texto fazem parte da minha tese de doutorado “Figuras do tempo: Agamben, Virno, Cacciari e Rella”, defendida em 2009, na Universidade Federal de Santa Catarina.

89 Informação transcrita por Magda Indiveri, que resume a fala de Jabès naquela noite, em Bolonha. Disponível em <www.bibliomanie.it/jabes> Acesso em: 20 jun. 2010.

Quando duas pessoas falam, quando uma delas mobiliza a palavra, como faço eu agora, e a outra recebe, o que acontece? Acontece que o mais ativo dos dois não é quem fala, mas quem ouve, porque quem escuta consegue fazer dentro de si as perguntas, as respostas e emite o juízo. Se imaginamos que alguém fala por muito tempo, enquanto o outro observa o silêncio absoluto, quando este último tomará a palavra, na maioria das vezes, será uma pergunta o que sairá da sua boca. Não pode existir palavra se não há outra que a julgue. O outro é necessário porque nos permite falar a nós mesmos; não podemos nos contar uma história ao ouvido, temos necessidade do outro que nos reenvie as palavras.

Em resumo, o diálogo é feito de silêncio, como a memória é feita de esquecimento. Assim como: “o trabalho do escritor não é somente o de justapor as frases uma depois da outra e fazer uma história, é precisamente colocar-se na escuta das articulações do livro; um livro mal feito é um livro mal lido pelo seu autor [...]” (JABÈS, 1983, s.p). Mas como Cacciari escuta o silêncio e lê o livro de Jabès?

Cacciari (1985) abre o texto com uma referência a *De Migrationi Abrahami*, de Filão, para explicar que coisa significa migrar para o judeu, que, em certo sentido, é o estar à procura de uma outra terra: a terra prometida narrada no livro do Êxodo. “O senhor disse a Abraão: vá da tua terra, vá da tua gente, vá da casa do teu pai” (CACCIARI, 1985, p.VII). *Vattene* é a ordem em língua italiana, que implica não simplesmente sair, mas colocar-se em movimento migratório, ir para o mundo, estar aberto para o mundo.

Por esse motivo, Cacciari (1985) vê em Jabès o anúncio de que a *migração* pressupõe uma marca de coincidência entre a escritura mesma e a condição de ser-judeu, ou seja, Jabès é judeu e é escritor, não é judeu-escritor, nem um escritor judeu. Cacciari (1985) sustenta seu argumento da seguinte forma: diferentemente

de Filão, em que o escrito não migrava, pois ao interpretar a migração a habitava também, em Jabès, a migração constitui assim o lugar do escrito; no entanto, o escrito migra junto com a migração do ser-judeu, isto é, o escrito não pode em hipótese alguma ser interpretação, em outras palavras, ele não pode ser *representado* a partir da figura judeu.

O 'livro' de Jabès não é aquele do signo interpretante. O seu deserto não é aquele da exegese, aquele do *percurso* da exegese. No entanto, propriamente nisso ele 'pertence' ainda à descendência de Abraão, à descendência do migrante. O último gesto, de fato, de tal descendência não é senão a migração da certeza da tradição que no escrito se renovaria. O escrito que nos declarava herdeiros nos permitia com isso habitar a mesma migração; na perene migração, o escrito definia a dimensão sacra da tradição (a definia exatamente com o renovar incansável da interpretação). O escrito de Jabès, ao contrário, completa a 'história' da interpretação; a sua completude é a *des-locação* do escrito em relação à procura em estreitar uma extrema, desesperada identidade (CACCIARI, 1985, p.IX).

A coincidência entre ser judeu e escritura produz uma *des-locação* na identidade da *migração*, é a constatação de Cacciari (1985). É um movimento emanado por dois traços: o da letra e o da história, dirá Derrida (2005) em *A escritura e a diferença*, ao analisar também o *Le livre des Questions*, em 1967, ou seja, logo após o lançamento do livro de Edmond Jabès na França:

Em *Le livres des questions*, a voz não se altera, nem a intenção se rompe, mas o acento torna-se mais grave. É exumada uma poderosa e velha raiz e nela é posta a nu uma ferida sem idade (pois o que Jabès nos ensina é que as raízes falam, que as palavras querem crescer e que o discurso poético está *cravado* numa ferida): trata-se de um certo judaísmo como nascimento

e paixão da escritura. Paixão *da* escritura, amor e sofrimento *da* letra, acerca da qual não se poderia dizer se o *sujeito* é o judeu ou a própria Letra. Talvez raiz comum de um povo e da escritura. Em todo caso, destino incomensurável, que insere a história de uma ‘*raça saída do livro...*’ (DERRIDA, 2005, p.54).

Cacciari (1985) e Derrida (2005) atestam que não há analogia, não há metáfora, o que há na *ferida*, na *des-locação* é a materialidade da *escritura*, como o que há na condição de ser judeu é materialidade do atravessamento territorial, ou seja, há metonímia, pois a situação judaica é a situação da escritura. Há indistinção: o judeu é *escritura*, primeiro, porque ele é uma narração da assim chamada *Grande escritura*, a Bíblia, segundo, porque nessa situação, a vida se torna verbo na medida em que o pressuposto cristão “o verbo se faz carne” indica que a palavra é uma *marca* da história, ela é *traço*, dirá o mesmo Derrida.

Por que tanto Cacciari (1985) quanto Derrida (2005) voltam-se à história não para explicar, para localizar, mas para atestar o lugar do esquecimento, no pensador italiano, e o lugar da lembrança de uma dor, no pensador franco-argelino? Pelas colocações de Cacciari (1985) pode-se concluir que a figura de Abraão é movida por um paradoxo: ao mesmo tempo que ele é a voz que guia, a lembrança de uma ordem, “vattene”, ou mesmo “ricordati”, ou seja, memória, ele é a origem, a voz, a casa, deixada para trás, isto é, esquecimento. Na travessia do deserto, o migrante atende ao chamado da voz que pede um seguir adiante, mas ao atendê-lo desloca-se do lugar de partida, distancia-se da voz, e mergulha no esquecimento, no silêncio, no vazio, por esse motivo o esquecimento é origem e a tradição é memória. Se essa é a condição de ser-judeu, como a escritura pode fazer o mesmo movimento sem se tornar interpretação? Ponto que interessa a Cacciari e é respondido por Derrida.

A designação “pensador franco-argelino” atribuída a Jacques Derrida, em oposição ao purismo “pensador italiano”, referente a Massimo Cacciari, já indica uma situação em que o hífen ao mesmo tempo que une, separa; une e separa também a descendência judaica e a atividade de *pensador*, para não dizer, *filósofo* ou *escritor*, como adverte Evando Nascimento (2004, p.7-8): “a condição de judeu jamais foi simples para Derrida, pois ele nunca chegou a ter uma cultura judaica de fato no sentido estrito, nem estudou o hebraico ou teve preparação religiosa”. As razões para isso estariam no fato de o meio judaico de sua infância e adolescência ser duplamente colonizado: “de um lado, pela França, país de que a Argélia se libertará só em 1962. Do outro, pela cultura norte-americana bastante influente no contexto em que nasceu” (NASCIMENTO, 2004, p.8); no entanto, assinala que há em Derrida fortes traços do judaísmo particularmente a herança de Abraão do Antigo Testamento.

O uso do hífen em franco-argelino, lembra o uso da pontuação a que Agamben (2000) fará referência em “A imanência absoluta” para ler a *vida* em Deleuze e Foucault. Como também o hífen que Silviano Santiago (2000) colocará na palavra *entre-lugar*. Ambos se encontram no uso hegeliano do termo. Ao que parece leitura comum em Cacciari e Derrida ao sugerirem a colocação do hífen em *judeu-escritor*.

Assim, enquanto para Cacciari a origem é esquecimento, para Derrida há na indistinção entre êxodo e escritura a *separação*: “A escritura é o momento do deserto como momento da Separação. O seu nome o indica – em arameu -: os fariseus, esses incompreendidos, esses homens da letra, eram também homens ‘separados’” (DERRIDA, 2005, p.58-59). Ou seja, se se percebe que ambos concordam que a metonímia é carregada de história, ou seja, de tempo, percebe-se também que em Cacciari (1985) a força está no esquecimento, só há lembrança porque há esquecimento; já em Derrida (2005) a força está na separação, a lembrança precisa de um corte, de uma cisão para configurar um lugar.

Quando um Judeu ou um poeta proclamam o Lugar, não declaram a guerra. Pois chamando-nos desde a além-memória, este lugar, esta terra estão sempre Lá-embaixo. O lugar não é o Aqui empírico e nacional de um território. Imemorial, é portanto também um futuro. Melhor: a tradição como ventura. A liberdade só é concedida à Terra não pagã se dela estiver separada pelo Deserto da Promessa. Isto é, pelo Poema. Quando se deixa dizer pela palavra poética, a terra reserva-se sempre fora de a proximidade [...] (DERRIDA, 2005, p.56).

O Lugar não territorial de que fala Derrida (2005) indica uma distinção ao pensamento de Cacciari (1985), para o qual o lugar é o *nomos*, o território, a página branca e a letra em preto, mesmo que perceba nisso uma série de conflitos para a condição judeu, escritor/escritura.

Da mesma forma que a escritura é a palavra, o vocábulo, o preto, ela é também o silêncio e o branco da página: “toda palavra é uma pausa breve, um intervalo imperceptível, um breve risco na terra” (CACCIARI, 1985, p.XI). Da mesma forma que a conjunção “e” - lembrada por Rosenzweig - une a separação, o “é” - tão importante para Levinas - atesta a condição de ser. “O ‘é’ domina a tradição como memória das respostas; o ‘e’ revê a tradição como memória das interrogações. O ‘é’ concebe a interrogação como um inimigo a vencer; o ‘e’ como uma contínua catástrofe a ‘salvar’” (CACCIARI, 1985, p.XII). Todas essas questões linguísticas são apresentadas por Cacciari (1985) no intuito de mostrar que o movimento de leitura da migração, Filão lendo o livro do Êxodo, Jabès lendo-se enquanto judeu em exílio, Cacciari lendo a Jabès, tem as mesmas motivações que a migração em si, isto é, as rupturas da travessia de espaços, desertos, e a demarcação de novos territórios, de novos *nomos*, de escrituras.

A lembrança da leitura de Filão sobre a travessia dos judeus no deserto egípcio traz à tona a categoria *nomos*. Foram os egípcios,

ainda no Egito Antigo, que dividiram administrativamente a terra em *nomos*, cada qual com suas próprias regras e festas. Cacciari (1983) vai assinalar essa consideração em “Errante radice. Su Franz Rosenzweig”. Como Jabès, Rosenzweig também é judeu, no entanto, enquanto o primeiro tinha a admiração de Blanchot e sofria as consequências da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, o segundo influenciou o pensamento de Benjamin e Levinas, redescobriu o judaísmo pela participação na Primeira Guerra Mundial e assinalou suas reservas quanto à filosofia da história de Hegel, no que diz respeito à justificativa da morte de indivíduos em nome de causas superiores.

Porém, a relação entre judaísmo e *Nomos*, nas considerações de Cacciari (1983, p.83), é marcada por um contraponto:

O judaico é metafisicamente contrário ao *Nomos* enquanto, *de qualquer modo*, pena a própria existência mesma, estranho a toda *Ortung*, e todo possível enraizamento em qualquer *Muttererde*. A sua Lei, longe de prefigurar o *Nomos*, exprime a originária escolha – é a lei da erradicação e do exílio contra a do *Nomos* que sempre reconduz à casa e que pode conhecer somente *peripécias* na sua luta *versus* deserto e mar (um aspecto do logos criador, Ktistes, é o logos que *bonifica*, que alarga as terras sobre as quais o *Nomos* pode governar – também na *bonificação*, de fato, leva-se ao ser as coisas que não são, também o *Nomos* é ‘o tà mè ónta phéron’).

A reflexão de Rosenzweig sobre a lei determina o contraponto entre o judaísmo e o *Nomos* e incita em Cacciari (1983) a ideia de como transformar a condição de exílio, que impede a construção de um *nomos*, ou de uma *Ortung* - localização, instalação, assentamento num lugar com espírito de permanência - não somente em um lugar de passagem, mas na própria casa, em que se mantenha a tradição [*Muttererde*]. No decorrer do texto, Cacciari (1983) continuará a exposição, desta vez, colocando lado-a-lado o

judaísmo, o “povo da vida eterna”, e o cristianismo, “a comunidade da vida eterna” e vendo entre eles também um contraponto, o qual explica a existência do *exílio* para o judeu e a consolidação do *nomos* para o cristão.

Ao povo da *vida* eterna se contrapõe a comunidade cristã da *vida* eterna. A raiz do *Nomos* revelou-se a *via* da sua destruição. O povo eterno, a sua Lei tem certamente profetizado esta condição – também se isto, como se viu, não comporta nenhuma conciliação. Como para o povo eterno é necessário, para durar, manter-se firme à pura raiz do próprio sangue, assim a comunidade cristã sobrevive somente como ‘ewiger Weg’, constante esforço de alargar o próprio domínio. O batismo é ‘corrente ininterrupta (Wasserstrom)’; a fé é aqui fé na própria *missão*. A terra inteira é para a comunidade cristã, dirá Schmitt, ‘Missionsgebiet’. O espírito missionário legitima a Conquista [...] A estrela de Davi lança distante os seus raios, mas para reconduzi-los, em seguida, ao centro interno do seu fogo. Os braços da cruz se estendem para o infinito, como para indicar metas irracionais. A estrela simboliza o enraizamento eterno na própria Fé, a cruz o destino da eternidade do andar para todas as direções do tempo e do espaço (CACCIARI, 1983, p.87).

Em resumo, o judeu não tem lugar fixo, atravessa desertos, está sempre à procura e, nesse sentido, avança, destrói todas as demarcações constituídas pelos *nomos*, já o cristianismo a partir da “casa do pai”, da comunidade fixa, alarga o seu território, procura a expansão do *nomos*, mas não abandona a “casa do pai”. Dentro dessa dualidade, Cacciari (1983) opta por articular *forças* em que consiga relacionar as contradições que cristianismo e judaísmo criam. É o que vai demonstrar, quase na metade da década de 1990, em “El hosped ingrato” (1994), publicado naquele mesmo ano em *Geofilosofia da Europa*, livro no qual a preocupação central é mostrar o que aconteceu e o que está acontecendo com a

Europa, partindo da afirmação de Nietzsche de que a Europa é um doente, um doente incurável. Também é o niilismo nietzschiano que recebe a denominação “hóspede ingrato”, ou seja, de que “não há verdade, senão *vontade* de verdade; o valor de uma coisa só é o *sintoma* da força do que impõe o valor. O niilismo se mostra, pois, como o ideal de *poder* supremo” (CACCIARI, 1994, p.103-104). No texto, além de retomar o trabalho de Franz Rosenzweig, Cacciari (1994, p.103-104) constata que, ao se opor ao *Nomos da terra*, de Carl Schmitt, e ao *Nietzsche*, de Martin Heidegger, maturados no mesmo ano, Rosenzweig se torna inseparável destes, pois são “as estrelas fixas que devem tomar como referência quem *naufregar* corretamente nesta época.”

Por que designar o niilismo como *hóspede ingrato*? Porque “*hospes* é precisamente quem a cada momento se reconhece em parte estrangeiro, a saber, *hostis*” (CACCIARI, 1996, p.18). É a sugestão que Cacciari fornece em “Paradoxo do estrangeiro”. Nele o pensador italiano chama atenção para o caráter contraditório da *hospitalidade*. “A hospitalidade não se pode simplesmente representar através de uma relação entre dois; tanto o *hospes* como seu *hostis* são duplos em si mesmos” (CACCIARI, 1996, p.18). A designação *ingrato* só reforça o que a etimologia da palavra já carrega: *hostis* em latim significa *hóspede*, como também *hostil*. Assim, o *hóspede* é *hostil*, é *estrangeiro*, é *ingrato*.

Para essa análise parte das duas guerras pelas quais o século XX passou e que a Europa viveu o seu extremo: a Segunda Guerra Mundial e a Guerra dos Balcãs. Guerras centradas em valores étnicos, religiosos e culturais que mostram o fim do espaço de coabitação. A situação empírica assinalada por Cacciari (1996) encontra novamente em Derrida (2003) um prolongamento, quando em *Da hospitalidade* afirma que:

Tudo se passa como se fôssemos de dificuldade em dificuldade. Melhor ou pior, e mais gravemente: de impossibilidade em impossibilidade. Tudo se passa como se a hospitalidade fosse impossível: como se a lei da hospitalidade definisse essa própria impossibilidade, como se não se pudesse senão transgredi-la, como se a lei da hospitalidade absoluta, *incondicional*, hiperbólica, como se o imperativo categórico da hospitalidade exigisse transgredir todas as leis da hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõe aos hospedeiros e hospedeiras, aos homens e às mulheres que oferecem e àqueles e àquelas que recebem acolhida (DERRIDA, 2003, p.67).

Neste sentido, pelas palavras de Cacciari (1996) e Derrida (2003), nos deparamos novamente com a *lei do nomos*, que para o segundo evidencia a presença de uma colisão entre duas leis: a de quem chega e a de quem recebe, formando assim um processo de “repartição e de indiferenciação: por leis que distribuem diferentemente sua história e sua geografia antropológica” (DERRIDA, 2003, p.71). O encontro dessas duas leis configura a tragédia, como a de Édipo, exemplifica Derrida (2003). “Existe aí uma estranha hierarquia. A lei está acima *das* leis. Portanto, ela é ilegal, transgressiva, fora-da-lei, como uma lei anônima, *nómos a-nómos*, lei acima da lei e fora-da-lei [...]” (CACCIARI, 1994, p.104). Cacciari (1994) esclarece que a *lei do nomos* é uma grande narração da tragédia da Europa, porém de alguém que sabe, e que parece sabê-lo por ter visto, como um historiador clássico.

Da política à literatura - *Lavoura arcaica*

Como colocar em jogo o pensamento de Cacciari sobre escritura, exílio, política, tempo com um texto literário como *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar? Em que lugar se encontram? A casa, o pai, a família, a religião, a terra, a migração, o exílio

são categorias em movimento no pensamento de Cacciari, são condições em declínio e restauração nas singularidades, para não chamá-las de personagens, de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Condição singular que também é a do escritor Raduan Nassar: filho de migrantes libaneses, que migra da lavoura literária para a lavoura da agricultura, num processo em que a origem, retomando o que vimos em Cacciari (1985), não está em nenhum desses lugares, está na ação de *abandonar* como prática do *êxodo*. As publicações de Raduan se resumem ao já mencionado *Lavoura arcaica*, de 1975, *Um copo de cólera*, de 1978, os contos “Aí pelas três da tarde”, “O ventre seco”, de 1985, quando deixa claro que abandonará a literatura, “Menina a caminho”, que saíram esparsamente em jornais durante a década de 1980, e “Hoje de madrugada”, publicação inédita do *Cadernos de Literatura Brasileira*, número dedicado ao escritor. No ano de 2016 a editora Companhia das Letras reuniu todos esses trabalhos e publicou a obra completa do escritor.

Lavoura arcaica tem como mote a parábola do filho pródigo, dividida em duas partes: “A partida” e “O retorno”. Assiste-se no início da narrativa ao encontro de dois irmãos num quarto de pensão. O mais velho, Pedro, busca o mais novo, André, para voltar à fazenda, ao lar, à família. No entanto, nesse momento, as lembranças do filho pródigo ganham força para justificar a partida, a separação, ao mesmo tempo que se colocam em oposição aos argumentos do discurso do irmão mais velho, que repete os sermões do pai. André lembra a situação insuportável do ambiente familiar, o ordenamento paterno e o sufocamento da ternura materna. Lembra da relação incestuosa com a irmã Ana, forma que encontrara para contrariar a lei do pai e ceder às ambiguidades da relação com a mãe. André não deixa de lembrar e volta para casa, atendendo aos apelos de Pedro. Ao chegar percebe que o gesto do seu abandono é irremediável, vê que todos foram afetados e separados da antiga ordem. Inclusive o próprio pai

que, contrapondo aos seus sermões, num último movimento da narrativa, é precipitado pela visceralidade do tempo, ou seja, pela contaminação da tradição, pela transgressão à lei.

Nos detalhes das conversas entre os dois irmãos vê-se pelos olhos de André as *fissuras* na casa, na ordem, na tradição; vê-se a memória ser tocada pela sua lembrança. O toque de André está no *olhar-se* e *olhar* a cada membro da família que o *olha*. André olha e vê a imagem⁹⁰ da “lavoura arcaica” na narração do irmão:

[...] ‘ela não contou pra ninguém da tua partida; naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais do que outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar sobre teu paradeiro [...] era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi para a varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, olhando não se sabe o que na noite escura; só na hora de deitar, quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família’ ele disse e parou, e eu sabia porque ele tinha parado, era só olhar para seu rosto, mas não olhei, eu também tinha coisas pra ver dentro de mim, eu poderia era dizer ‘a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa’[...] (NASSAR, 1975, p.21-22).

Se a convenção da narrativa é marcada pela existência de tempo, espaço, personagens e ação, em *Lavoura arcaica* as ações das personagens, as *formas-de-vida*, as *singularidades*, não se

90 A construção de imagens no livro são tão “visuais” que ele foi filmado em 2001, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. O diretor optou por transformar a “interpretação” em algo próximo a viver o personagem, numa referência ao teatro de Artaud. A densidade dos personagens se opunha a simplicidade dos ambientes, limpos de objetos. Cabe lembrar que *Um copo cólera* também foi levado ao cinema, em 1999, pelo diretor Aluizio Abranches.

movimentam num tempo e num espaço, ao contrário elas são carregadas de tempo (do pai, do filho, da mãe, da irmã) e do espaço (a fazenda, a lavoura, a pensão, a casa velha, a igreja, a capela, o corpo), de tal forma que se tornam indistinções, são metonímias, como também já foram mencionadas via Derrida (2005) e Cacciari (1985) para ler a condição judaica e de escritura. Mais do que isso, são elas que determinam o tempo e o espaço. A *lavoura*, esse território, esse *nomos*, só é espaço porque junto dela vem a designação *arcaica*, a lavoura da *arché* ou origem; a marca do tempo. A *lavoura* que se lê em Nassar (1975) é o espaço da criação, da produção, do cultivo, da plantação que precisa de *cronos*, precisa do bom tempo, como também o da espera, da passagem e da repetição dos ciclos: preparar a terra, semear, cuidar, colher, para novamente repetir o mesmo processo. Entretanto, a *lavoura* que vê/lê é *arcaica*, tem o peso da memória, da tradição e também da inadequação. A condição *arcaica* é o fóssil que não faz mais sentido, está deslocado. É contrário ao esquecimento, por isso André lembra da fazenda, por isso o pai lembra dos sermões e os narra. Nesse ponto a *transgressão* de André e a legislação do pai tocam o mesmo lugar: a memória enquanto tradição. Ou seja, pai e filho circundam em torno da lei. A fuga de André só reforça a existência do pai. André só foge porque há um lugar a abandonar, para o qual também retorna.

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, era um osso rigoroso, desprovido de qualquer ubiquidade: ‘estamos indo sempre para casa’ (NASSAR, 1975, p.31-32).

André retorna porque na sua travessia, o deserto não é a *dimora*, André caminha para a casa do pai. Por isso a referência de Novallis “para onde estamos indo? Sempre para casa”, que povoa as lembranças de André, encontra seu espelho na fala do pai “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1975, p.196). André volta porque quer seu lugar na “mesa da família”, é o que justifica ao pai. André volta porque o menino cristão ortodoxo encontra na casa do pai toda a glória, no mesmo momento que reconhece que ali começou a “desunião da família”. “A rebelião de André encontra terreno propício porque o aculturamento da família árabe imigrada já produzirá uma fissura fatal, que os ‘discernimentos do pai’ não conseguem esconder” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.64). Ou seja, André é a semente bem germinada desse terreno, porque “o pai já não tem a inteireza cultural do avô, homem de pouco discurso, capaz de sintetizar na palavra maktub a cultura e o corpo” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.64). André volta porque reconhece-se no pai, porque carregado de arcaísmo ouve os ecos de seus sermões:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim, é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo [...] [...] todo o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade vagar e a quantidade de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir a quantidade necessária de tempo que pede a nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar o carro à frente dos bois: colocar à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto:

começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa [...] (NASSAR, 1975, p.50-51).

A voz do pai é ouvida pelo filho, que ao negá-la lhe responde em uma das passagens: “O tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo espreguiçava provocadoramente [...] o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava [...]” (NASSAR, 1975, p.90-91). Em outra complementa:

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? (NASSAR, 1975, p.95).

O sermão sobre o tempo necessário para a vida: a paciência, a espera, o equilíbrio é também o germe para o contraponto ao tempo das pulsões, dos arrombos do corpo, da juventude, nas contestações do filho. O tempo *arcaico* da *lavoura* e o tempo *veloz e fortuito* que o filho busca na cidade criam os paradoxos que aparecem também na *lavoura literária* de Raduan, no trato com a escritura. Quando em 1975, período de ditadura militar no Brasil, escritores colocavam em evidência o *anarquismo*, a voz que rebate a outra voz, na tentativa de escrever sobre o *tempo presente* - “esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo” (HATOUM, 1996, p.20) – Raduan, nas constatações do também libanês Milton Hatoum (1996, p.20), “fugia do factual, do circunstancial, e aderiu [...] à linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa”. O tempo passado da citação de Hatoum (1996) funciona para situar o tempo da escrita de *Lavoura arcaica*, como o momento da origem. Origem que como nos diz Cacciari (1985) é esquecimento, portanto tempo carregado de tempo.

Do tempo ao exílio – breves considerações finais

Passar por alguns textos de Caccari escritos nas de 1980 e 1990 anunciam, por um lado, a problematização sobre as condições da Europa naquele momento, por outro, colocam em jogo noções e categorias importantes para a leitura da literatura contemporânea. Categorias que se montam pelo entrelaçamento das noções de tempo histórico e espaço territorial. É o que vemos ao lançar seu olhar sobre o exílio, a migração, a religião. É o que encontramos em *Lavoura arcaica*, um território marcado pelo tempo, pela religião, pelo exílio da palavra no corpo, na terra, na *arché*.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. Trad. Cláudio William Veloso. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.169-192.

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n. 26-27, invierno de 1996, p.18.

_____. El huesped ingrato. Trad. Jesús Perona. In: *Otra mirada sobre la época*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1994, p.103-120.

_____. Il bianco e il nero (Prefazione). In: JABÈS, Edmond. *Il libro delle interrogazioni*. Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato –AL: Marietti, 1985, p.VII-XII. [Título original: *Le livre des Questions*: Paris: Gallimard, 1963. Primeira edição italiana, 1982].

_____. Errante radice. Su Franz Rosenzweig. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (org.). *Risalire il Nilo*: mito, fiaba, allegira. Palermo: Sellerio, 1983, p.73-89.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a questão do livro. In: *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 53-72.

_____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

HATOUM, Milton. Os companheiros. *Cadernos de Literatura Brasileira* [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 20

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.7-8.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1975, p.21-22.

PERRONE-MOISES, Leila. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira* [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p.64.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2^a Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

Sobre os autores

André Cechinel

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Atua nas seguintes áreas de pesquisa: Educação e ensino de literatura, Literaturas estrangeiras modernas, Teoria literária e literatura comparada. Organizador do livro *O lugar da teoria literária* (Ed. da UFSC; Ediunes, 2016) e co-organizador dos volumes *O que significa ensinar literatura?* (Ed. da UFSC; Ediunes, 2017) e *Formação humana na sociedade do espetáculo* (Argos; Ediunes, 2019). É autor do estudo *O referente errante: The Waste Land* e sua máquina de teses (Argos; Ediunes, 2018), sobre o poema de T. S. Eliot.

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Professor titular de teoria literária da UFSC e pesquisador do CNPq. Publicou *Nos confins de Judas* (Lumme, 2011); *Juó Bananére, irrisor, irrisório* (Edusp/Nankin, 2009); *Zublemend to Alle... manha* (ed. UFPR, 2006, juntamente com Ana Carina Baron Engeroff). Organizou, ao lado de Liliana Reales, *Arquivos de passagens, paisagens* (ed. UFSC, 2012), e, ao lado de Ana Luiza de Andrade e Rodrigo Lopes de Barros, *Ruinologias - Ensaios sobre destroços do presente* (ed. UFSC, 2016). É autor de diversos ensaios e capítulos publicados em revistas e coletâneas publicadas no Brasil e no exterior. No campo propriamente literário publicou poesias reunidas em *Obvias (& mínimas)*, pela ed. Nave, em 2019. No momento tem um romance teatral, ou uma peça romanesca, *¿De quais a mais?*, a sair no início de 2020 pela ed. Medusa.

Débora Cota

Professora de literatura latino-americana e teoria literária no curso de graduação em Letras Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras e na Pós-graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Participa dos grupos de pesquisa Imaginários Latino-americanos (UNILA) e Estudos de poéticas do presente (UFRGS). Realizou estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia - Berkeley. Atualmente, coordena o projeto Imaginários de barro: para uma discussão sobre identidade, comunidade e latino-americanismo hoje (UNILA).

Keli Cristina Pacheco

Professora de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, no Departamento de Estudos da Linguagem, e docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. Dentre suas publicações destaca-se o livro *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* (Annablume, 2013). Participa como pesquisadora dos grupos Subjetividade, Texto e Ensino - UEPG; Estudos Blanchotianos e do Pensamento do Fora – UnB e Estudos de Poéticas do Presente - UFRGS, no CNPq. Realizou estágio pós-doutoral na Université Paris-Sorbonne – Paris IV (2020).

Kelvin Falcão Klein

Professor Adjunto de Literatura Comparada na Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Atua no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da mesma instituição. Autor de *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas* (2011) e *Wilcock, ficção e arquivo* (2018). Co-editor de *Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária* (2019).

Leonardo Tonus

Professor em literatura brasileira na Sorbonne Université (França). Em 2014 foi condecorado pelo Ministério de Educação francês Chevalier das Palmas Acadêmicas e, em 2015, Chevalier das Artes e das Letras pelo Ministério da Cultura francês. Curador do Salon du Livre de Paris de 2015 e da exposição « Oswald de Andrade: passeur anthropophage » no Centre Georges Pompidou (França, 2016) », é o idealizador e organizador do festival *Printemps Littéraire Brésilien*. Coordenou, entre outros, a publicação de *Samuel Rawet: ensaios reunidos* (José Olimpão, 2008), do volume 4 da *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures* (Indiana University Press, 2020) e das antologias *La littérature brésilienne contemporaine — spécial Salon du Livre de Paris 2015* (Revista Pessoa, 2015), *Olhar Paris* (Editora Nós, 2016), *Escrever Berlim* (Editora Nós, 2017) e *Min al mahjar ila al watan - Da Terra de Migração Para a Terra Natal* (Revista Pessoa/ Abu Dhabi Departement of Culture and Tourism/Kalima, 2019). É autor de duas coletâneas de poesia: *Agora Vai Ser Assim* (Editora Nós, 2018) e *Inquietações em tempos de insônia* (Editora Nós, 2019).

Nilcéia Valdati

Professora de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro, atua no Programa Pós-graduação em Letras da mesma instituição. Membro dos grupos de pesquisa “Interfaces entre língua e literatura” (Unicentro) e “Estudos de poéticas do presente” (UFRGS). Em 2018, participou da organização do n.20 da revista *Conexão Letras*. Suas pesquisas e publicações têm girado em torno da literatura brasileira contemporânea, principalmente nas relações entre tempo, imagem e política.

Vinicius Nicastro Honesko

Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É autor dos livros *O Paradigma do Tempo. Walter Benjamin e messianismo em Giorgio Agamben* (2009) e *Pier Paolo Pasolini: estudos sobre a figura do intelectual* (2019).

Texto e Contexto

EDITORA