

TRANSFAZER O ESPAÇO II

ensaios
sobre
literaturas
nômades
em metamorfoses
de espaços,
tempos
e sujeitos
andarilhos

Alexandra Santos Pinheiro
Cláudio Benito O. Ferraz
Fernanda Martins da Silva
Iris Selene Conrado
Isis do Mar Marques Martins
Jones Dari Goettert (Org.)
José Carlos de Freitas
Marcos Leandro Mondardo
Renato Suttana
Walter Marschner (Org.)



2016

Equipe EdUFGD/2012
Coordenação editorial: Edvaldo Cesar Moretti
Administração: Givaldo Ramos da Silva Filho
Revisão e normalização bibliográfica:
Raquel Correia de Oliveira
Programação visual: Marise Massen Frainer

CONSELHO EDITORIAL
Edvaldo Cesar Moretti - Presidente
Célia Regina Delácio Fernandes
Luiza Mello Vasconcelos
Marcelo Fossa da Paz
Paulo Roberto Cimó Queiroz
Rozanna Marques Muzzi
Wedson Desidério Fernandes

A presente obra foi aprovada de acordo com o
Edital 01/2012/EdUFGD.
Os dados acima referem-se ao ano de 2012.

Editora filiada à

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Gestão 2015/2019
Universidade Federal da Grande Dourados
Reitora: Liane Maria Calarge
Vice-Reitor: Marcio Eduardo de Barros

Equipe EdUFGD
Coordenação editorial:
Rodrigo Garófallo Garcia
Administração: Givaldo Ramos da Silva Filho
Revisão e normalização bibliográfica:
Cynara Almeida Amaral, Raquel Correia
de Oliveira e Wanessa Gonçalves Silva
Programação visual: Marise Massen Frainer
e-mail: editora@ufgd.edu.br

Conselho Editorial
Biênio 2016-2018

Rodrigo Garófallo Garcia
Marcio Eduardo de Barros
Thaise da Silva
Clandio Favarini Ruviano
Gicelma da Fonseca Chacaroqui Torchi
Rogério Silva Pereira
Eliane Souza de Carvalho

Revisão: Cynara Almeida Amaral, Raquel Correia de Oliveira
e Wanessa Gonçalves Silva

Projeto gráfico/capa: Marise Massen Frainer

Impressão e acabamento: Triunfal Gráfica e Editora – Assis – SP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T772

Transfazer o espaço: ensaios sobre literaturas nômades em metamorfoses de espaços,
tempos e sujeitos andarilhos. / Organizadores: Jones Dari Goetttert, Walter Marschner.
– Dourados, MS: Ed. UFGD, 2016.

v. 2 ; 240p.

ISBN: 978-85-8147-123-5

Possui referências.

1. Geografia. 2. Espaço. 3. Literatura. I. Jones Dari Goetttert. II. Walter Marschner.

CDD – 801

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados. Permitida a publicação parcial desde que citada a fonte.

Sumário

SER, SERES... ANDARILHOS (apresentação e fugas) Jones Dari Goettert Walter Marschner	5
<i>O CAPITAL COMO OBRA DE ARTE:</i> DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E GEOGRAFIA Cláudio Benito O. Ferraz	13
MAURICE BLANCHOT E A IMAGINAÇÃO DO ESPAÇO Renato Suttana	59
O ARAME E A MEMÓRIA: A RESISTÊNCIA NO LIRISMO DE MARIO QUINTANA José Carlos de Freitas	81
LITERATURA E MEMÓRIA EM SUSANA GERTOPÁN: <i>EL OTRO EXILIO</i> Alexandra Santos Pinheiro	99
A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO: REFLEXÕES SOBRE A CONDIÇÃO HUMANA E A SOCIEDADE Iris Selene Conrado	121
DOS LUGARES QUE VIM AO MUNDO: NA TRILHA DE UMA GEOGRAFIA SARAMAGUIANA Marcos Leandro Mondardo	145
OS DESLIMITES DO PANTANAL: UMA LEITURA DO <i>LIVRO DE PRÉ-COISAS</i> , DE MANOEL DE BARROS Fernanda Martins da Silva	159
AQUILO QUE QUERES, AQUILO QUE DESEJAS... MULTITERRITORIALIDADES DA PRODUÇÃO DESEJANTE Isis do Mar Marques Martins	187
O JECA TATU E O IMAGINÁRIO SOBRE O ESPAÇO RURAL Walter Marschner	203
POR UM ESPAÇO DA AMIZADE: UMA LEITURA DE <i>O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA</i> , DE JOSÉ SARAMAGO Jones Dari Goettert	219
AUTORAS E AUTORES	238



SER, SERES... ANDARILHOS (apresentação e fugas)

A vida de nômade é intermezzo. Até os elementos de seu hábitat estão concebidos em função do trajeto que não para de mobilizá-los.
(Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs*)

Do lugar onde estou já fui embora.

[...]

Ele era um andarilho.

Ele tinha um olhar cheio de sol

de águas

de árvores

de aves.

Ao passar pela Aldeia

Ele sempre me pareceu a liberdade em trapos.

O silêncio honrava a sua vida.

(Manoel de Barros, *Livro Sobre Nada e Poemas Rupestres*)

Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como andarilho — embora não como viajante em direção a um alvo último: pois este não há.
(Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano*)

A ideia de relacionar literatura e geografia surgiu da sessão de comunicação coordenada “Literatura e Espaço: aproximações possíveis entre discursos artísticos e científicos”, que aconteceu em junho de 2009 durante o “XIII Ciclo de Literatura: Seminário Internacional As Letras em Tempo de Pós”, promovido pela Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). O seminário representou um diálogo transdisciplinar e contextual acerca de conceitos básicos da literatura e geografia. Um diálogo tão fecundo que alcança agora a publicação do volume II.

Se no volume I nos perguntávamos acerca de como textos literários se tornavam espaços¹, paisagens e territórios, no presente volume nos indagamos sobre a relação destes com o movimento. Não somente pelo fato dos deslocamentos humanos — êxodos, exílios, migrações, errâncias, vagabundagens, e tantos outros — marcarem profundamente a geografia contemporânea, mas também porque muitas itinerâncias orientam-se por algum tipo de apelo mítico, estético ou utópico, matérias-primas da literatura, na cultura latino-americana, vale lembrar, os mitos despertam, não raro, expectativas messiânicas em torno de um lugar. Mobilizadas por mitos, despertadas pela esperança da chegada, as pessoas passam a vislumbrar horizontes e destinos.

Por que não pautar uma geografia do espaço sonhado, uma cartografia dos afetos (Guattari) e suas mobilidades, a procura da terra sem males, onde não importa a terra, mas a busca? Propomos, assim, o foco na condição andarilha: não há origem, não há destino. Talvez devêssemos nos render à observação de João Guimarães Rosa: o que vale não é o sair ou o chegar, mas a travessia.

Há — e é apenas isso que importa — intermezzo, isto é, mesmo com todas as ascendências e descendências, ramificações para todos os lados ou para dentro e para fora, ou em cima e embaixo, é o meio liso e pleno, sem estrias, sem intermediações, sem rasuras, sem passados e sem futuros, o espaço das conexões abertas, do pensamento anti-arborescente, rizomático, capaz de produção de conexões até então impensadas, que nesta publicação passamos a ensaiar.

A condição andarilha nos oferece, como escreveu Manoel de Barros, uma “liberdade em trapo”, pois nada do que for inteiro se ajusta. Pedacos de

1 *Transfazer o espaço: ensaios de como a literatura vira espaço e vice-versa* (EdUFGD, 2011) foi o primeiro encontro (em livro) que organizamos com textos que buscam a aproximação entre, sobretudo, espaço e literatura. Nesse primeiro volume, foram publicados os ensaios “Literatura e espaço: aproximações possíveis entre arte e geografia”; “O espaço, o tempo e o homem em Sagrada Esperança”; “Onde cantam as seriemas: percepções identitárias”; “Etnografia do espaço: o ‘sertão’ no relato de dois sertanistas do século XIX”; “Os dias de demônio: as representações de espaço na obra de Roberto Gomes e na memória social das lutas camponesas do Paraná”; “Viajando à frente de seu tempo: reflexões acerca do romance verniano ‘A volta ao mundo em 80 dias’”; e “Transfazer o espaço: uma leitura de Livro de Pré-Coisas, de Manoel de Barros”.

sóis, de águas, de árvores e de aves em ligação absolutamente inusitada com o passo de gentes que se fazem sol, água, árvore e ave à espera do pouso de uma estrela sobre o assobio daquele novo ser, daqueles novos seres, daquela nova comunidade.

Em busca da ilha desconhecida, o conhecido é impedimento para um rumo que se quer livre, em busca de encontros até então impensados porque feitos sem imposição prévia, desprovidos de preconceito ou julgamento antecipados. Relações abertas como a condição andarilha, que faz de cada novo lugar a imanência nova pois as marcações de outros lugares e tempos perdem completamente a ligação, quando em uma comunidade de complexos nenhum se faz sem pré-condições, até porque toda previsão é marcação desviante de devires livres e autônomos.

Coincidentemente, o Transfazer o espaço (II): ensaios de literaturas nômades em metamorfoses de espaços, tempos e sujeitos andarilhos se apresenta na reunião de textos-devires como possibilidade de encontros inusitados.

O homem em busca da ilha desconhecida encontra a mulher da limpeza do castelo. Imaginemos também, já no barco em alto mar, a companhia de Bernardo, amigo e personagem andarilho de Manoel de Barros, e de Karl Marx, das amazonas, de Maurice Blanchot, de outros e mais outros estrangeiros de Susana Gertopán, a presença imemorial de índios Guaraní, mais do espedaçado Raskolnikov e dos lagartos de troncos pequenos e tortos da antiga Azinhaga, aquela da infância de José Saramago, e na proa ainda um homem pequeno mas lúcido a dizer que todos no mundo passarão, mas eu, nós, passarinho.

Abaixo, de forma sintética, algumas estações desta itinerância geográfica-literária.

A geografia encontra a literatura em um dos textos mais densos desta obra: na análise do modo de produção capitalista exposta no ensaio “O capital como obra de arte: diálogos entre literatura e geografia”, de Cláudio Benito Ferraz. Ele nos apresenta a trajetória biográfica e acadêmica de Karl Marx, “uma concentração espacial de solvências e tragédias que passaram a repercutir no interior de sua própria casa”. A biografia mesma de Marx é, assim, reflexo das transitoriedades de uma modernidade onde tudo se esfaca no ar. Pelas discontinuidades, “linhas de fuga” na vida do próprio filósofo, Ferraz identifica uma geografia de transformações do capital, “uma jornada épica das

metamorfoses da mercadoria em vários personagens, todos articulados por um processo temporal e espacial em constante expansão e transformação, jogando com o destino incerto dos seres humanos, os quais se veem sem alternativas a não ser continuar a jornada à mercê dos deuses, como Ulisses”.

Em “Maurice Blanchot e a imaginação do espaço”, Renato Suttana discute a noção de espaço literário em Blanchot, nas suas diversas figurações — profundidade, afastamento, movimento, entre outras —, espaço este constituído pelos trajetos da errância — que é também “trapaça” e “falsificação” para Blanchot — e que precisa ser decifrado. Mas a linguagem literária não nomeia as coisas, afastando-as das aparências. Antes sim, a linguagem literária “se estabelece numa espécie de região intermédia, onde o falar é ao mesmo tempo a profundidade do ser que retorna à linguagem, mas é também a essência da linguagem”.

Em “O arame e a memória: a resistência no lirismo de Mario Quintana”, José Carlos de Freitas apresenta-nos a poesia de Quintana em uma permanente tensão com o cotidiano, em sua intriga com o progresso, com os lugares descaracterizados e no sentimento do transitório. Somos, na captura poética de Quintana, “seres largados num mundo que se torna adverso, numa convivência palmilhada de medos e esperanças. Não temos certeza do sucesso da travessia e a vida é um enorme risco.” O arame sobre o qual o equilibrista arrisca a travessia é a imagem quintaniana minimalista do espaço, a medida para condição humana. Errantes sobre o arame, no movimento contínuo do progresso, sofremos o desenraizamento, a perda da memória, entendida por Simone Weil como condição de resistência. Quintana reivindica, por isso, o apego ao espaço — Trebizonda, o espaço demolido. Ele reivindica um mínimo de identificação afetiva com um espaço, o que significa, por fim, fazer opção pelo atraso.

Em “Literatura e memória em Susana Gestopán: El outro exílio”, Alexandra Santos Pinheiro aponta a ambiguidade do ser exilado em Gregório, personagem da escritora paraguaia Susana Gertopán, também esta uma emigrada a procura de apreender e reinterpretar sua própria história através de seus contos. Qual é a sua identidade? Qual é o seu lugar de pertencimento? Porque marcada pelo hibridismo, não há identidade a definir: Varsóvia, Buenos Aires, Assunção, Israel, Paris e outros lugares, “sua identidade judaica complementa-se com as formas de ser e viver que apreendeu nos espaços que ocupou e nas línguas que se obrigou a aprender devido às fugas”. A única for-

ma de lidar com as imagens do passado, com as múltiplas identidades através do tempo, e de dar sentido ao percurso até o exílio está na difícil combinação entre lembrar, compreender e perdoar, uma articulação reflexiva entre os tempos e os espaços de nosso devir na busca da reconciliação consigo mesmo.

Ser, seres... andarilhos. O Marx migrante. O homem “andarilhando” em busca da ilha desconhecida — como o andarilho José Saramago, que da Azinhaga do nascedouro fez-se ilha Lanzarote com sua Pilar. Da Amazônia viajante aos estrangeiros em profusão: da globalização da natureza e das gentes universalizou o estranho, o estranhamento. Do andarilho Blanchot à procura de um espaço poético à Aninha de Niétotchka, em máquinas de desejo delirantes. De passarinhos exilados sem lugar e de andarilhos pelas águas do Pantanal e em agrovais sob arraias. De ainda outros exílios sempre sob a dor da inconclusividade, tanto pela partida sempre recusada como pela chegada sempre adiada...

Três trabalhos focam na obra de José Saramago. Neles, o espaço é simultaneamente da alienação e da transgressão da cegueira do mundo à lucidez anárquica, invadindo também seus lugares reais e fictícios da infância e de espaços nem mesmo nomeados porque ainda nem são conhecidos. “A representação do espaço nos romances de José Saramago: reflexões sobre a condição humana e a sociedade”, de Iris Selene Conrado, aborda dois romances do escritor português: *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Ao focar nas descrições de espaço do romancista, Iris destaca como estas coincidem com a descrição do ser humano. A metáfora da cegueira convida o leitor a “fechar os olhos e ver” o que o ser humano realmente é: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que realmente são”. Os espaços minuciosamente descritos — manicômio, ruas da cidade, o supermercado — constituem-se em metáforas poderosas sobre diversos aspectos do humano. Também no capítulo de Marcos Leandro Mondardo, “Dos lugares que vim ao mundo: na trilha de uma geografia saramaguiana”, surge Saramago tecendo uma íntima relação entre o ser humano e o seu espaço, desta vez dando vida geográfica à literatura autobiográfica expressa na sua trajetória de migrante, “em processo de retorno à terra de origem, tentando regressar ao lugar paradoxal que foi e que continua sendo seu ao mesmo tempo já não o é mais”. Num retorno à sua geografia pretérita, reconstruindo sua aldeia, suas vivências e experiências, o português tenta demonstrar, assim, a geograficidade da sua infância.

Ainda em torno da obra do escritor português, Jones Dari Goettert, com “Por um espaço da amizade: a leitura de O conto da ilha desconhecida, de José Saramago”, compartilha da angústia existencial da estranheza nas relações sociais, da escassez da confiança e da amizade, típicas da modernidade tardia. “Des-localizado, o amigo é sujeito sujeitado pela racionalidade global e a amizade é sem lugar, um não-lugar em uma geometria de poder de tempo-espaço líquido que escorre entre os dedos.” Desde esta angústia, Jones analisa a obra O conto da ilha desconhecida. “Dá-me um barco” — desafiando a burocracia, o pedido ao rei é o impulso para a busca do viajante rumo ao desconhecido. Nele, dá-se os encontros inesperados, as amizades.

Walter Marschner, com o artigo “Jeca Tatu e o imaginário sobre o espaço rural”, discute a figura do caboclo na construção do imaginário, considerando a influência da literatura pré-modernista no pensamento social brasileiro, com destaque para a obra Urupês, de Monteiro Lobato. Nela, Lobato imortaliza o personagem-símbolo Jeca Tatu, descrito pelo contista como indolente, solitário e errante. Jeca Tatu torna-se ícone da estigmatização do camponês e de um pensamento socialmente compartilhado que subalterniza o campo em relação à cidade. O caboclo entretanto resiste ao progresso e à modernidade, porém, seu isolamento é só aparente. A rusticidade de seu modo de vida e sua errância figuram como estratégias diante do avanço da fronteira agrícola.

“Aquilo que queres, aquilo de desejas... Multiterritorialidades da produção desejante”, de Isis do Mar Marques Martins, relaciona três obras — O conto da ilha desconhecida, de José Saramago, Hora absurda, de Fernando Pessoa, e Nietotchka Niezvânova, de Fiódor Dostoiévski —, identificando nelas a perspectiva de uma “produção desejante”. Para Deleuze e Guattari, “o desejo é a única realidade que produz”. O desejo (mais do que o poder, na visão foucaultiana) cria territórios, pois ele compreende uma série de agenciamentos. E a territorialidade é central na construção desses agenciamentos, pois o desejo é multiterritorial essencialmente.

Ali, quando os desejos todos se imiscuírem à vida sem mais delongas porque a única opção é viver, a máquina de morte poderá ser destruída em um movimento desejante de multiterritorialidades sempre inconclusas porque abertas, porque sempre e para sempre e desde o sempre somos desejantes de desejos singelamente desejados.

“Os deslimites do pantanal: uma leitura do Livro de pré-coisas, de Manoel de Barros”, de autoria de Fernanda Martins da Silva, apresenta-nos outro espaço em movimento de junções pedrais, animais, vegetais, aguais e humanas onde tudo e todos sempre foram, são e serão pré-coisas, pois a natureza para Barros “não funciona nem como cenário, nem como arsenal retórico. Ela é, antes, a matéria-prima da poesia”. Também nós o somos — Barros nos faz intuir —, mais que tudo e todos queremos-nos sempiternos. Apenas somos — nada mais e nada menos — matéria prévia de devires, apenas devires. Seu personagem principal, o andarilho pantaneiro Bernardo, é um exemplo de interação do homem com a natureza, atento às pequenas coisas, elementos corriqueiros, aparentemente banais, mas que, para o pantaneiro, são de extrema importância. A impressão que Fernanda transmite é que Barros vai para o Pantanal para “analisar como as coisas podem ser simples e grandiosas, e, conseqüentemente, se esquecer da civilização individualista,” já que, “para o poeta, isso ‘É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.’”

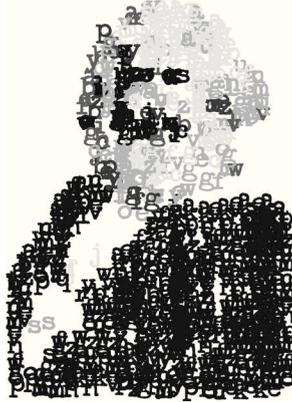
É isso o que agora é possível dizer sobre os onze ensaios juntados aqui. Quanto mais dissermos, mais os fecharemos para os desejos das gentes leitoras. E nosso objetivo é, sobretudo, não fechar, não tornar cada texto depositório ou repositório de Sociologia, Geografia, História e Literatura com “S”, “G” e “H” e “L” maiúsculos, uma vez que desejamos e trazemos aqui a possibilidade de uma produção de geografias, histórias e literaturas “menores”, daquelas que habitam os corações mais abertos e que fazem pulsar também e ainda mais os corações mais fechados — como o sangue de um a migrar para outro em corações sem organismos fechados em si mesmos.

A apropriação literária do espaço e do movimento refunda a geografia. É um espaço estrangeiro só possível porque drasticamente radicalizamos a fronteira como marcadora universal entre o dentro e o fora, o conhecido e o desconhecido. O mundo transformou-se em espaços de estrangeiridade em escalas que se multiplicam incessantemente até o ponto do estranho se mostrar inteiro à nossa frente, do lado de lá do espelho.

E outra coincidência, nada mais que isso, apenas coincidência, repetimos, é se dar conta de que todos os ensaios são combinações aleatórias e inusitadas de seres andarilhos.

Andarilhos, nômades, migrantes, exilados, estrangeiros, desterritorializados, sem lugar, atopus, heterotopos... Muitos silêncios, muitas vozes em sussurros, muitos gritos... Cosmologias, cosmografias e cosmofonias: sem repensar a grande tragédia moderno-contemporânea, aquela da imposição de espaço, tempo e sujeito únicos, é impossível que tantas e tantos logos, grafias e fonias tenham seu lugar, seus lugares. Este livro, singelamente, também se faz como espaço em rizoma de nômades, andarilhos... menos que um lugar definido e fixo, a possibilidade de lugares desejanter... desejados por eles e para eles... até um novo andar, até um novo encontro.

Jones Dari Goettert
Walter Marschner
(Organizadores)



O CAPITAL COMO OBRA DE ARTE: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E GEOGRAFIA

Cláudio Benito O. Ferraz

*Agora, em relação a minha obra, lhe direi a mais pura verdade. Sejam
quais forem os defeitos, meus escritos têm a vantagem de compor
um todo artístico.*

(Carta de K. Marx a F. Engels, julho de 1865)

O capital, livro escrito por Karl Marx, enquanto obra, paira, mas não como um espectro, sobre a nossa dura realidade globalitária. Digamos que tece sobrevoos desterritorializantes em relação às usuais formas de entendê-lo — enquanto texto científico basilar das áreas afins da economia, sociologia e política —, assim como em relação ao que se desdobra de seu objeto de análise: o peso das condições econômicas e sociais que tentam impor a ideia de único caminho possível que restou para os homens trilharem. Digamos que ele, o livro, enquanto conteúdo de ideias, apresenta-se como uma paisagem a expressar as formas com que as dúvidas, conflitos e necessidades humanas atuais se territorializam¹, regionalizando, dessa forma, as tensões das práticas

¹ Empregaremos o conceito de *territorializar* e suas variações complementares *desterritorializar* e *reterritorializar* a partir da ideia de movimento dos fenômenos de um lugar

políticas e intelectuais produtoras e produto da diversidade existencial humana, fazendo com que o mundo do homem aconteça em cada lugar e, portanto, servindo como documento histórico e geográfico a se abrir para outras potências do viver.

A primeira edição do primeiro dos livros que compõe *O capital* veio a público em alemão no ano de 1867. Esse foi o único dos três livros que Marx viu publicado. O segundo aparece em 1885, dois anos após a morte do autor, e o terceiro, em 1894. Esses dois últimos foram organizados por Friedrich Engels a partir das extensas anotações e rascunhos de Marx, sendo que o terceiro apresenta vários trechos e acréscimos escritos por Engels. O considerado quarto livro só veio a público em 1905 e foi organizado por Karl Kautsky a partir das observações de Engels sobre os escritos de Marx, mas Kautsky mudou o título para *Teorias da mais-valia: a história crítica do pensamento econômico* por se tratar mais de uma análise feita por Marx sobre as várias teorias econômicas elaboradas por pensadores que o antecederam.

Geralmente, os três primeiros livros são divididos em cinco volumes, sendo, em algumas edições, apresentados em seis volumes, e o quarto livro é dividido em três volumes. Além disso, Marx havia retirado um capítulo inteiro do livro primeiro, o qual veio a ser publicado separadamente em português sob o título *O capital – capítulo VI (inédito): resultados do processo de produção imediata*. Diante do exposto, torna-se patente que se trata de uma obra enorme, fragmentada e não acabada, o que permite apresentar falhas de continuidade, contradições de ideias, além de ficar aberta a diversas interpretações. E as interpretações são infundas.

A grande maioria dos que entram em contato com essa obra tenta estabelecer uma leitura que visa atingir a essência verdadeira do pensamento do seu autor e objetiva interpretar o sentido mais autêntico que o conjunto de argumentos arrolados indica para a esfera analítica da qual parte o leitor. O

para o outro, lugar físico ou virtual, praticado ou imaginado, lugar como encontro do pensamento/mundo. Territorializar é tentar fixar, estabelecer fronteiras lógicas que tornam determinado fenômeno compreensível no contexto de uma região intelectual, emocional ou perceptiva. Desterritorializar é justamente romper com essas normas, impor movimento, se abrir para o novo, incerto e duvidoso. Reterritorializar é a busca de nova estrutura outrem, que faz de determinada situação ou fenômeno uma recriação de sentidos, estabelecendo novas relações e convenções. Mais detalhes, vide Deleuze e Guattari (1992, 1995).

usual, por conseguinte, é fundamentar o referencial mais científico que Marx quis expressar com seus estudos de maneira a não adentrar em contradições quanto à linha lógica do pensamento.

Essa preocupação, a da coerência lógica argumentativa como forma de expressar a essência mais pura e verdadeira do pensamento do autor em comunhão com o do leitor, tem sua razão de ser por se encontrar no contexto de um pensamento arborizante², que se acredita ser o único processo racionalista de produção de conhecimento científico-filosófico, partilhado pelo próprio Marx. Contudo, ao mergulharmos na obra e adentrarmos na escala de seus processos organizativos enquanto estrutura argumentativa e formas de expressão, e, paralelamente, estabelecermos linhas de fuga³ em direção a escalas ex-

.....
2 Nossa referência para a imagem do pensamento como *arbóreo* vem dos estudos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores apontam que existe uma tradição em buscar o entendimento dos fenômenos a partir do sentido de linearidade progressiva, hierarquizada, em evolução de causa e efeito, ou seja, como se o conhecimento evoluísse como as partes de uma árvore, da raiz até os galhos, em suas ramificações lógicas e sequenciais. A esse modelo se antepõe a imagem do pensar *rizomático*, o modelo erva-daninha, o qual rompe com a linearidade evolutiva uniformizante e busca a multiplicidade de linhas diferenciadas de entendimento. “A árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não para de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro [...]. Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos [...]. É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 26-29). Em compensação, o pensamento rizomático “não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto.” (Ibid., p. 32).

3 *Linha de fuga* será um conceito ao qual faremos sempre referência ao longo deste texto. Deleuze escreve que a “linha de fuga é uma desterritorialização”, ou seja, é sair dos referenciais estabelecidos e criar outros possíveis, novos sentidos e perspectivas para o que se tem como consolidado. Portanto, esse fugir não é “renunciar às acções, não há nada mais ativo que uma fuga”, pois fugir é “uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobrem mundos através de uma longa fuga quebrada”. O autor complementa esse processo afirmando que escrever é “traçar linhas de fuga que não são imaginárias”, mas que o escritor, como Marx, no nosso caso, ao traçar as linhas de fuga frente ao mundo que percebe, não sabe exatamente o que ocorrerá, por isso os “perigos que aí se correm, a paciência e as precauções que é necessário ter, as rectificações que é necessário fazer constantemente [...]. É impossível prever.” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 51-58).

teriores ao texto, mas que com ele se relacionam diretamente, como as condições de vida do autor e o contexto político e econômico da sociedade inglesa e europeia mais intensamente vivenciada por Marx, podemos estabelecer outras perspectivas de leitura.

Partindo dessa possibilidade, destaca-se, numa primeira escala de abordagem da imagem usual pela qual se entende esse livro, sua paisagem enquanto forma científica e filosófica, ou seja, um estudo das bases econômicas da sociedade capitalista a partir do referencial materialista histórico no qual, dialeticamente, se delinea a lógica de sua evolução, contradições e tendências futuras. Entretanto, apesar de não ser uma leitura errônea, ela não expressa os aspectos mais instigantes da obra no que diz respeito às condições e necessidades aqui colocadas.

Como a epígrafe colocada no início deste texto aponta, Marx concebeu ao seu livro um caráter maior do que o de um tratado científico-filosófico, pois o elaborou como “um todo artístico”. Se pegarmos o primeiro livro, no qual Marx mais intensamente trabalhou, sendo o único que chegou a fazer revisões para as edições posteriores, podemos notar uma diversidade de estilos presentes, de técnicas várias para apresentação de seus argumentos e ideias. Ele alterna trechos técnicos de dados e fórmulas matemáticas para calcular taxas e juros, assim como demonstrar a composição do lucro e taxas de mais-valia com excertos retirados de relatórios de diversas pesquisas, depoimentos oriundos de reportagens e declarações de inúmeros indivíduos (trabalhadores e capitalistas). Marx faz uma colagem desses vários documentos e amarra-os com suas análises às vezes de forma calma e fria, como uma boa redação científica exige, mas, pontualmente, explode em ironias e sarcasmos, fazendo uso de observações moralizantes e discursos críticos arrasadores.

O efeito disso é uma obra que seduz o leitor, atraindo-o para o ponto de vista do autor, fazendo com que ele não se sinta incomodado perante a densidade dos referenciais matemáticos, pois o autor relaciona a esses dados fatos da vida real que se apresentam mais dramáticos do que uma ficção trágica poderia elaborar⁴.

4 Interessante notar que muitos países que assumiram uma postura antagônica às ideias comunistas, reprimindo seus adeptos e censurando obras que defendessem seus referenciais, acabaram por liberar a publicação de *O capital*. Nos casos do Brasil da ditadura mi-

Numa outra escala de abordagem, a que se pauta no contexto em que a obra foi elaborada, temos um longo processo de redação, desde os estudos de economia política que Marx fez na sala de leitura do Museu Britânico a partir de junho de 1850 até a publicação do primeiro livro. Foram mais de quinze anos que envolveram um duro exílio, seu e de seus familiares, na Inglaterra, acompanhado da intensa participação e disputas internas pela organização dos movimentos dos trabalhadores europeus, assim como da repressão constante aos mesmos, conjuntamente às várias crises econômicas que afetaram a Inglaterra e, principalmente, aos graves problemas familiares que se desdobraram no lar de Karl Marx.

Durante esse período de estudos e preparação de material, três filhos seus morreram, sua esposa, Jenny, teve graves problemas de saúde e crises nervosas, e Marx contraiu uma somatória de doenças, como, por exemplo, furúnculos, enxaquecas intermináveis, terríveis dores corporais que o deixavam imobilizado, etc. Paralelamente, havia a falta de dinheiro e, muitas vezes, a impossibilidade de comprar alimentos, além da constante fuga em relação aos vários cobradores que batiam à sua porta. Tudo isso reverberou nas condições psicológicas de Marx, ampliando os aspectos psicóticos de sua personalidade, aguçando ainda mais a sensação de injustiça que o modelo societário impunha a ele, um descendente de judeus, e aos trabalhadores, base da riqueza econômica capitalista. Sua revolta para com os tormentos que passava devido à causa que defendia acabou se desdobrando em muitos momentos de sua obra capital⁵.

litar ou da Rússia czarista, por exemplo, a justificativa dos censores era que um livro com aquela quantidade de páginas e com aquele árduo conteúdo científico de cálculos matemáticos e texto filosófico seria bem pouco compreendido pelo público, não havendo riscos, portanto, ao liberá-lo. Contudo, quem lê a obra, principalmente seu primeiro volume, percebe que os dados matemáticos não são tão complicados e a exposição de Marx é clara e extremamente envolvente, nos arrebatando em prol da causa dos injustiçados socialmente. Tal capacidade de compreensão e atração é comprovada pelo fato desta ser uma das obras de cunho científico mais editada no mundo.

5 Um exemplo emblemático dos elementos que envolviam as duras condições de sobrevivência familiar a se desdobrar em sua obra é o uso que o autor faz do casaco para explicar o processo de metamorfose do produto natural em mercadoria, o valor de uso e o valor de troca que envolve a fetichização da mercadoria. Peter Stallybrass mostra, em seu pequeno

Ao relacionarmos essas duas escalas de abordagem da obra, podemos estabelecer linhas de fuga em relação às interpretações usuais e, assim fazendo, construir outras perspectivas que possibilitem novos sentidos de entendimento do referido livro, não mais buscando a verdade essencial dos escritos de Marx, como num anseio teológico de revelar a verdade metafísica de sua doutrina, para, desse modo, explicar, se não a totalidade, pelo menos a maioria dos conflitos e confusões que fizeram em seu nome. Ao revelar, assim, a verdade, poderíamos consertar os erros e indicar o caminho certo e definitivo a que a realidade deveria trilhar. Entretanto, não é esse sentido de interpretação que aqui se busca.

Não se visa ao sentido único e mais verdadeiro do pensamento de Marx para, então, uniformizar as formas de ação política e as reflexões teóricas. Pelo contrário, assume-se que o texto de *O capital* é fragmentado, apresenta tensões internas, oculta contradições e não se articula de forma harmoniosa, muito menos se conclui. É exatamente por esses aspectos, pelos silêncios e buracos em grande parte camuflados por detrás dos gritos de revolta muitas vezes generalizantes e generalizadores de seu autor, que as potências imagéticas presentes na obra apontam para diversos conceitos e ideias pertinentes para as atuais condições em que podemos ler geograficamente o mundo.

Antes de criar grandes expectativas tanto nos que anseiam pelo ataque aos referenciais marxistas quanto nos que visam defendê-los de qualquer difamação, esclarecemos que a única novidade do estudo que apresentamos, se é que isto pode ser considerado algo novo, é o objetivo de estabelecer intercessores⁶ entre as leituras que abordam o clássico livro de Marx a partir de sua

e brilhante livro *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*, através do levantamento feito em loja de penhores, a quantidade de vezes e os períodos que Marx teve de penhorar seu casaco para, assim, conseguir dinheiro para comprar pão ou pagar dívidas atrasadas. O problema é que, para sair de casa e ir para o museu pesquisar, precisava do casaco; sem ele, não tinha como ser aceito no interior da sala de estudos; com ele, não tinha como alimentar os seus. Escreve Stallybrass: “O casaco que Marx vestia entrava e saía da casa de penhores. Ele tinha usos bem específicos: conservar Marx aquecido no inverno; distingui-lo como um cidadão decente que pudesse entrar no salão de leitura do Museu Britânico. Mas o casaco, qualquer casaco, visto como um valor de troca, é esvaziado de qualquer função útil.” (1999, p. 56).
6 Um conceito articulador de nossos estudos é o de intercessor. Podemos entendê-lo como aquilo que provoca o pensamento a criar, pois é o encontro de dois ou mais fenômenos,

perspectiva artística e a questão da linguagem geográfica. Fora isso, partimos de alguns livros e artigos produzidos já há algum tempo pela crítica literária, pelos estudos marxistas e pela filosofia contemporânea que abordam o livro *O capital* a partir de seus elementos estéticos e literários.

A partir da abordagem de *O capital* por essas outras leituras, nossa tentativa de estabelecer um encontro desses estudos com a linguagem pertinente à Geografia dar-se-á por meio de agenciamentos⁷ a partir de uma dupla de intercessores. De uma perspectiva, agenciamos os referenciais organizadores da linguagem geográfica a partir dos parâmetros apontados por Douglas Santos, em especial, a forma como ele inter-relaciona conceitos como paisagem, território, região, espaço e lugar⁸, acrescentando a estes o elemento articula-

.....
quaisquer que sejam eles, que leva o pensar acomodado a tentar produzir sentido para o que acontece. “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas — para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas — mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.” (DELEUZE, 1992, p. 156).

7 *Agenciamento* é outro conceito central para o nosso estudo. Ao perguntar “O que é um agenciamento?”, Deleuze parte para articular níveis de compreensão: “É multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles [...]. Antes de mais, num agenciamento há como que duas faces, ou duas cabeças pelo menos. Estados de coisas, estados de corpos (os corpos penetram-se, misturam-se, transmitem afectos); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos organizam-se de uma nova forma, aparecem novas formulações, um novo estilo de para novos gestos.” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 88-90).

8 Entendemos que o estudo geográfico exige uma linguagem que articule determinados conceitos e habilidades inerentes ao processo de qualificação do sentido espacial dos fenômenos, ou seja, que estabeleça sentido de localização dos fenômenos como forma de melhor nos orientarmos no mundo a partir do lugar observado. Como aponta Douglas Santos em texto inédito, a Geografia é um “discurso que construímos para saber onde estamos. Reconhecer o significado de estar em um lugar e, portanto, de alguma maneira a ele pertencer, é a possibilidade que temos de organizar nossas vidas.” Para tal, exercitamos, mesmo que inconscientemente, processos que articulam esses referenciais geográficos de localização e orientação por meio da forma paisagística do fenômeno, tentando estabelecer o significado de sua distribuição e localização, e identificando seus aspectos e possibilidades de uso: “Quando nos defrontamos com a aparência (paisagem) e procuramos identificar o significado da ordenação observada (território) para, finalmente, reconhecermos os diferentes aspectos que constituem aquela realidade (região) não estamos fazendo nada mais que identificar o significado dos fenômenos, tendo como referência a dimensão espacial que eles possuem.” (SANTOS, 2008, p. 9-10).

dor da escala enquanto dinâmica territorializante dos fenômenos⁹. De outra, vamos exercitar os referenciais de Gilles Deleuze, assim como de seu parceiro de ideias Félix Guattari, como processo de produção de novas interpretações e sentidos para o que aqui nos propomos a abordar, sendo que muitos desses conceitos, à medida do possível, serão melhor entendidos ao longo deste texto. É em decorrência desses vários agenciamentos coletivos de enunciação, assim como de corpos teóricos e artísticos, que almejamos elaborar nossa abordagem da questão.

A Geografia de Karl Marx, migrante desterritorializado

Para muitos geógrafos e também não geógrafos, ler o termo Geografia atrelado ao qualificativo Marx conduz à aplicação dos referenciais de entendimento dessa disciplina, basicamente, a partir de três perspectivas:

- Do percurso percorrido pelo pensador alemão ao longo de sua vida, ou seja, os trajetos que realizou, estabelecendo, assim, um mapa de fluxos para indicar seus deslocamentos de um ponto a outro, destacando os locais que pontualmente frequentou;
- Da noção de Geografia que Marx teve contato na época e como ela está presente, se contribuiu positivamente ou não na elaboração de seus argumentos e na visão de mundo expressa em sua obra;
- Daquilo que, do pensamento de Karl Marx, pode ser identificado como contribuição para a formação epistemológica da ciência geográfica, qual seja, conceitos, ideias e noções explicitados por ele em seus textos e que podem contribuir para o discurso desse ramo do saber científico.

Essas três possibilidades são interessantes. Cada uma delas daria um estudo amplo. Contudo, não abordaremos nenhuma dessas perspectivas ampla-

9 *Fenômeno* será aqui conceituado como qualquer elemento, coisa, ideia, sentimento e ação que provoca o encontro do mundo, virtual ou atual, fictício ou não, imaginado ou experimentado, com o pensamento no lugar em que ele acontece. Não descartando o sentido temporal de sua formação, ele é uma ocorrência espacial, pois leva o pensamento a tentar entendê-lo e localizá-lo, a perceber suas formas e sentidos de orientação, visa territorializá-lo.

mente. Entendemos que elas possuem uma perspectiva de Geografia variável apenas em intensidade a partir do referencial metodológico e de determinados termos empregados, não nos auxiliando quanto aos nossos objetivos. Entretanto, analisemos rapidamente cada uma delas.

Quanto à primeira possibilidade, percebemos que ela parte de uma concepção física e estanque de território como palco, cabendo apenas representá-lo em uma imagem que atenda aos pressupostos precisos da escala matemática, acrescentando a localização de determinados pontos no território, seus nomes e direções.

Talvez essa seja a perspectiva menos geográfica dentre as três aqui apresentadas, caracterizando-se mais como uma cartografia do movimento. No entanto, ela possibilita a visualização dos fluxos e fixos do autor, cabendo, a partir disso, exercícios intelectuais interpretativos, de maneira que essa representação figurativa e cristalizada se ilumine com dados outros, que não cabem nos mapas, mas se relacionam com a própria dinâmica espacial que o mundo e o pensador construíram.

A segunda perspectiva tem mais relação com um estudo de história do pensamento científico do que propriamente de análise geográfica, apesar de, evidentemente, contribuir para o saber oficial e institucionalizado. O levantamento do tipo de concepção de Geografia com a qual o pensador alemão teve contato se restringe ao momento em que esta ciência estava se consolidando, notadamente, a primeira metade do século XIX na Alemanha. Já são usuais as referências a Humboldt e a Ritter como os fundadores da Geografia moderna principalmente pelo papel que esta ciência teve na organização do que veio a ser o Estado nacional alemão.

Marx provavelmente teve contato com o clássico de Alexander Von Humboldt *Os quadros da natureza*, assim como se envolveu com as discussões sobre a ideia de natureza que se desdobrou dos estudos dos primeiros pensadores da Geografia, principalmente, os que a concebem como estrutura física baseada em certa ordem e articulação global. Tal concepção científica se antagonizava com o sentido cada vez mais especializado e pragmático que a ciência em geral tomou para reduzir essa natureza a uma taxonomia classificatória de recursos naturais, ou seja, matéria-prima, algo que Marx duramente criticou, muito provavelmente inspirado pelas ideias de Humboldt e Darwin. No entanto, o que podemos de forma apressada retirar desse aspecto é que tal

concepção de Geografia, majoritariamente, se referenciava a uma base física do território, algo como um substrato extensivo sobre o qual a natureza e os homens se depositavam em suas diversidades e conflitos¹⁰.

A terceira possibilidade foi, com certeza, a mais praticada pelos geógrafos, especialmente, os classificados dentro da *linha crítica* da Geografia, a qual, em muitos centros universitários brasileiros, não só no Brasil, acabou sendo a postura hegemônica e majoritária ao longo das décadas de 70, 80 e 90 do século XX. Diante da crise do conhecimento científico, do claro vínculo desse conhecimento com os interesses das grandes corporações econômicas, industriais e agropecuárias, assim como perante a grande desigualdade social e a consequente marginalização de um número cada vez maior de grupos sociais, o apelo de Marx para a questão política e ideológica desse conhecimento se fez retumbar.

Muitos geógrafos passaram a ler os textos de Marx tentando buscar referenciais teóricos e metodológicos que pudessem proporcionar outras perspectivas para esse conhecimento, não mais reduzindo-o a uma classificação nomenclatural dos elementos presentes em dado lugar, mas visando destacar a interação entre esses vários fenômenos a partir do sentido de produção espacial, o que era possível em decorrência do aspecto determinante da produção econômica, da divisão territorial do trabalho e da relação dos diferentes tipos de capitais com os aspectos da renda fundiária, do lucro e da mais-valia¹¹.

10 Não há espaço viável aqui para nos aprofundarmos nessas questões instigantes quanto ao contexto da Geografia oficial com a qual Marx teve contato e ao modo como ela adentrou os processos organizadores de seus textos. Sabemos que, na época, os estudos geográficos estavam começando a se estruturar ao redor de um núcleo mais coeso e destacado dos demais saberes, cabendo aos interesses do Estado viabilizar sua estruturação e posterior difusão, principalmente no âmbito escolar. A Alemanha foi o primeiro Estado moderno a dar maior destaque ao conhecimento geográfico. Apesar das mudanças metodológicas e das escolas nacionais de Geografia terem se multiplicado ao longo do século XIX, o parâmetro kantiano de entendimento da Geografia como território físico passível de ser fixado em representações cartográficas cada vez mais precisas, viabilizando a catalogação dos elementos, objetos e fenômenos que ocorriam sobre esses territórios, era o referencial majoritário que se tinha e ainda se tem. Marx não estava excluído desse contexto.

11 É claro que a contribuição dos “geógrafos marxistas” para a epistemologia desse ramo do saber científico foi muito mais complexa e rica. Estamos, aqui, visivelmente fazendo uma redução de alguns aspectos que viabilizam nossa argumentação futura. No entanto, um dos elementos que podemos destacar em relação à “Geografia Crítica” é o caráter de

Os referenciais marxistas permitiram um arejar do pensamento geográfico produzido institucionalmente na academia por meio da introdução de novos temas, conceitos e fundamentação teórico-metodológica. Contudo, o peso desses novos referenciais não contribuíram potencialmente para a discussão acerca da linguagem geográfica. Partiu-se de uma concepção de Geografia já oficializada, indicou-se seus erros e falhas sob o ponto de vista dos aspectos políticos, demonstrando como os estudos então praticados não permitiam abordar, adequadamente, o determinante econômico como base explicativa da lógica da produção espacial. Acabou-se, em grande medida, eclipsando os elementos constituidores de uma leitura geográfica dos fenômenos para expressar-se o fundamento econômico desses elementos. Território limitou-se ao sentido de poder, sobre o qual a produção capitalista se materializava por meio do conflito capital/trabalho.

Os estudos geográficos acabaram privilegiando os enfoques econômicos, sociológicos e históricos em detrimento dos propriamente geográficos, pois o que se tinha na área até então era o que estava sendo combatido em nome do marxismo. E essa Geografia negada se restringia a um território físico no qual a alienação e a exploração humana se depositavam. A grande maioria das pesquisas realizadas pela Geografia Crítica se distanciou da dinâmica espacial das condições cotidianas e escalares em que os fenômenos acontecem nos lugares e optou por aplicar modelos explicativos coerentes com a metodologia científica adotada, reforçando o caráter economicista da lógica territorial enquanto justificadora de sua postura crítico-política.

As três possibilidades, portanto, acabam delineando um sentido de Geografia que não visa, necessariamente, discutir ou exercitar uma leitura mais própria à dinâmica e à complexidade da espacialidade do mundo. Elas acabam reduzindo essa potência espacial ao caráter de território enquanto palco dos acontecimentos e representações dos fenômenos previamente escolhidos de

.....
modismo acadêmico comum a toda metodologia científica que se torna hegemônica. Esse modismo se plasmou numa espécie de generalização dos termos por parte da comunidade acadêmica e isso se desdobrou numa superficialização de ideias e conceitos articuladores, levando a um falar vazio de um grupo cada vez maior de estudantes e pesquisadores que não se aprofundaram no estudo do tema nem recriaram os referenciais que defendiam, apenas reproduziam palavras de ordem relacionadas a eles.

acordo com o referencial teórico-metodológico. Os vários elementos estruturadores da linguagem geográfica, utilizados pelo homem desde seu primeiro caminhar sobre a Terra mesmo sem consciência de seu uso e sem a existência de uma denominação, eram, grandemente, desconsiderados em nome da prioridade dada ao método ou às necessidades do Estado (necessidades criticadas ou atendidas pela pesquisa geográfica). É como se já existissem fenômenos puramente geográficos, bastando apenas expressar a essência verdadeira da Geografia neles contida ou oculta.

No primeiro caso, a geograficidade se dá pelos nomes das nações e regiões percorridas por Marx. Essa base territorial é tomada como um fenômeno, *a priori* para estabelecer o geográfico como representação cartográfica a ser construída. No segundo caso, a ideia de Geografia já se encontra pré-dada, pois ela é o que se definiu nas instâncias de poder institucional e, portanto, cabe ao historiador do pensamento geográfico identificar os acertos e os erros do que Marx escreveu sobre ou a partir dessa Geografia. No terceiro caso, tem-se a necessidade de “consertar” a ideia de Geografia ligada à nomenclatura de lugares e de certos fenômenos devido ao entendimento do determinante econômico como algo que se materializa no território. Logo, o território é algo que está, *a priori*, dado geograficamente, pois nele temos matéria-prima, recursos econômicos e disputas ideológicas. Esse território, geográfico a princípio, precisa passar por uma análise crítica para que assim se efetive uma nova articulação do poder sobre o mesmo.

Nossa pretensão, aqui, é bem menor. Não visamos ensinar os homens a pensar da forma correta nem a identificar os erros e acertos de Marx quanto a determinado conceito geográfico. Queremos perscrutar para além do que, inicialmente, se tem por Geografia a partir do que se acumulou de conhecimento oficial. Não visamos identificar, nos escritos de Marx, expressões que indiquem uma Geografia já, de antemão, definida por nós como a correta por ser mais coerente com determinado método ou por ser a mais eficiente moralmente. O que muitas vezes buscamos está naquilo que Marx não necessariamente explicitou em seus textos, mas que se encontra ali enquanto potência, uma ausência que, virtualmente, anseia se atualizar como presença. Façamos um exercício para exemplificar.

Aos 17 anos, quando era aluno do Friedrich-Wilhelm Gymnasium em Trier, Karl Max elaborou uma redação a partir do tema “Reflexões de um jovem a respeito da escolha de uma profissão”. O texto de Marx apresenta os

limites de um adolescente idealista e romântico, mas já indicia elementos que se tornaram fundamentais para o grande pensador que viria a ser, assim como articula o contexto de seus dilemas pessoais e do meio social a que estava vinculado. De forma geral, apesar da pressão familiar para seguir uma profissão que lhe desse destaque social e segurança econômica, o jovem Marx não explicita um emprego em particular, mas defende a postura de que um profissional deve se realizar humanamente, ou seja, buscar ser livre em sua individualidade de ideias e posicionamentos sem visar a interesses egoístas, mas sim servir a humanidade como um todo. Assim, sabedor da condição em que se encontrava, finaliza a redação com a seguinte observação:

Porém nem sempre podemos seguir a carreira que consideramos nossa verdadeira vocação; nossos relacionamentos na sociedade já estão até certo ponto formados antes que sejamos capazes de determiná-los. E nossa constituição física já se nos impõe, e suas determinações ninguém pode desprezar. (MARX apud WILSON, 1986, p. 109).

A questão rascunhada por Marx nesse escrito é de cunho foucaultiano, ou seja, refere-se à indagação “o que estamos ajudando a fazer de nós mesmos?” ou, melhor ainda, acrescentando-se a inspiração deleuzeana, “como atualizar as potências virtuais do devir humano?”¹² Essa busca por orientação em meio aos diversos fenômenos que envolvem o indivíduo em suas diferentes escalas de manifestação e se territorializam no lugar onde ele se encontra

12 A pergunta “o que estamos ajudando a fazer de nós mesmos?”, sob a perspectiva do *devir humano*, aponta para as dúvidas e questionamentos, angústias e desejos presentes nos escritos de Marx adolescente que se reverberarão em sua maturidade intelectual não como uma resposta esclarecedora e acabada, mas como caminhos que tomou em direção à sua transformação em homem que busca se territorializar no mundo do capital, o qual passa a melhor compreender em sua multiplicidade desterritorializante. Luiz Orlandi assim nos auxilia a compreender essa busca: “[...] o ‘capitalismo’ é uma dessas Potências maiúsculas, assim como as religiões, os Estados, a ciência, etc. São Potências capazes de impor determinados modos de se estar nos verbos da vida. [...] Tomar a mim mesmo como espaço-tempo ocupado por multidões intensivas capazes de fluir com prudência por linhas de fuga, de resistir ao controle das Potências e de estabelecer relações arditas com o duplo incontrolável que me atravessa. Não vejo nisso uma constatação psicológica e nem um programa moral, mas sinalizadores ético-políticos que me ajudam a avaliar, a propósito da minha participação em cada ocorrência, o que estou ajudando a fazer de mim mesmo a cada instante em face da inovação que brilha num acontecimento.” (2002, p. 236-237).

é o que torna geográfico os dilemas desse adolescente, ou seja, suas dúvidas, desejos e limites se agenciam, ainda em tênues linhas, com possibilidades de costurar planos de orientação e localização que, no decorrer de sua vida, se efetivaram em textos, posturas, pensamentos e ações. Como ler essas linhas e viabilizá-las para elaborar os caminhos pelos quais Marx se locomove e se territorializa no mundo são questões a serem desdobradas das duas inicialmente apontadas nesse parágrafo.

Não existe uma resposta correta ou padrão regulador para atingir a plena compreensão de determinada vida ou obra. Existem apenas processos contingenciais que estabelecem referenciais próximos, como tentar delinear um pano de fundo para tais dilemas e conflitos se destacarem. O referencial, para nos atermos aos parâmetros deleuzeanos, é de caráter mais geográfico do que histórico¹³. São acontecimentos que permeiam a vida de todos nós — sobre os quais não temos controle da maioria —, que nos permitem organizar os sentidos de cada lugar no contexto do encontro do ser humano com determinado fenômeno.

De acordo com nossos objetivos, vamos destacar alguns aspectos que possuem escalas próprias no tempo e no espaço, mas que podem servir de

13 Deleuze, ao se referir ao processo de produção de conhecimento, destaca que ele possui características mais geográficas do que propriamente históricas. Geralmente, entendemos que o conhecimento advém de um acúmulo sequencial de noções e experiências que, ao longo do tempo, se qualificam cada vez mais e, portanto, tem um caráter marcadamente arbóreo. Porém, Deleuze aponta que o conhecimento não se dá pela exclusividade de uma sequência linear, pois dois indivíduos podem passar pelas mesmas experiências e cada um produzir diferentes interpretações sobre elas, sendo possível também que esses mesmos indivíduos tenham ideias e reações semelhantes ao passarem por tais experiências em momentos diferentes de suas vidas. Isso se deve ao aspecto mais geográfico desse processo, que é contingencial por depender dos encontros dos indivíduos com os fenômenos, os quais possuem escalas espaciais e temporais diversas, assim como dinâmicas próprias, não sendo, necessariamente, resultado de uma unidade sequencial de evolução temporal, mas, muitas vezes, de uma diferencialidade que se manifesta espacialmente. Essa característica se desdobra em paisagens diferenciadas, ou seja, nas formas como cada ser humano territorializa esse saber para melhor orientar sua vida. É um processo mais rizomático, de caráter espacializante em sua dinâmica e aleatoriedade extensiva. Buscar o sentido desses processos é estabelecer uma certa regionalização, permitindo melhor nos orientarmos em relação ao que está além do que, até então, percebíamos como limite fronteiro de nosso conhecimento.

elementos articuladores para criarmos os sentidos nos quais a vida de Marx se desdobra, em sua obra principal, como uma criação artística a se redobrar de potência vital. No caso de Karl Marx, alguns desses fenômenos podem ser elencados a partir de estudiosos que se debruçaram sobre a formação desse pensador. Marshall Berman (1986, 2001), Edmund Wilson (1986) e Wheen (2007) fazem coro quanto à tradição judaica no contexto familiar e social mais imediato de Marx como um dos fatores influentes em sua psicologia, assim como em seus valores e condutas ao longo de sua vida e obra.

Tanto o avô quanto um tio paterno de Karl eram rabinos e, portanto, estudiosos da tradição e dos textos judaicos. Essa tradição refletiu-se na postura que Marx adotou para ler e estudar, assim como no tom profético de seus discursos e na perseverança em defesa de suas ideias e posturas, qual um maníaco obsessivo, um típico profeta no deserto. Ademais, a maneira com que evitava assumir os dilemas pessoais e familiares, além da crença num futuro de liberdade e de segurança, é um dos aspectos da marca judaica em sua personalidade.

O judaísmo também contribuiu com outras características. Os judeus são um povo e uma cultura milenarmente nômade, em constante desterritorialização de seus lugares físicos, buscando se reterritorializar ou fixar referenciais de identidade, em meio a toda inconstância e mobilidade, através da palavra, da capacidade de ler, de pensar e de escrever sobre seus valores e perspectivas. Durante séculos, os judeus viveram perseguidos e humilhados, escondidos nos guetos das várias cidades europeias. Na Alemanha, os judeus eram proibidos de exercer inúmeras profissões. Diante disso, o pai de Karl, Hirschel, um homem culto e pragmático, mudou seu nome para Heinrich e batizou toda a família como protestante.

O pequeno Karl, de repente, sentiu-se num redemoinho em que todos os seus referenciais culturais se volatizaram. O resultado disso foi a ascensão social e econômica do seu pai e de sua família em meio à comunidade de Trier — apesar de, naquela época, não ter o peso que atualmente possui, a cultura enquanto mercadoria, determinada mais pelo seu valor de troca, representou um duro impacto à tradição judaica da família Marx.

Trier, a cidade natal de Marx, pertence à província da Renânia, região fronteira de constantes disputas entre a França e a Alemanha. Quando Marx

nasceu, em maio de 1818, a região tinha acabado de ser incorporada ao Estado prussiano, majoritariamente protestante, mas Trier era uma cidade de maioria católica, voltada para os valores iluministas franceses que se antepunham ao conservadorismo germânico. Essa situação instável e fronteiriça, que distancia e, ao mesmo tempo, aproxima o outro, aquele que é estranho ao que consideramos nosso, que rompe com possíveis pertencimentos fixos ao mesmo tempo que acirra as diferenças, levou Marx, que passou toda a sua infância e adolescência naquela cidade, a construir referenciais de lugar como algo sempre *entre*, um *entre-lugar* em que as mudanças são a norma, em que os valores se transformam e cobram do indivíduo constantes readaptações para dar sentido a sua territorialidade volátil. Diante disso, When (2007) analisa:

Desde o momento que nasce, cinco de maio de 1818, Marx viveu à margem [...]. Portanto, não surpreende que, ainda jovem, Karl Marx tenha iniciado sua reflexão sobre o fenômeno da alienação. “Nem sempre podemos alcançar a posição à qual acreditamos estar destinados”, escreveu aos 17 anos. (Ibid., p. 13-14).

When faz referência à mesma redação de Marx que destacamos anteriormente. Agora, podemos ampliar os sentidos de tal escrito e apontar os possíveis dilemas e revoltas que estavam se delineando no interior daquele adolescente. Dentro de Karl, foi se gestando um monstro de revolta contra os valores e as injustiças que sentia tolher sua liberdade. Esse monstro foi agenciando vários fenômenos que, em suas diferentes escalas de territorialização, compuseram a região teórica e política do futuro pensador.

Foram as injustiças de milênios contra os judeus, as disputas religiosas, as rígidas divisões sociais, as obrigações societárias e familiares que tolheram a plena realização do indivíduo Marx. Tudo isso, somado à grande força catalizadora de seu pensamento após o contato com os jovens hegelianos, os socialistas utópicos e as obras da economia clássica¹⁴, deu à sua revolta a forma

14 Insistimos que estamos fazendo uma seleção de acontecimentos, pois, logicamente, a vida não dá para ser detalhada em todos os seus aspectos num texto escrito. No caso de Marx, pegando apenas o período em que começa a gestar e amadurecer suas grandes dúvidas, ou seja, a partir de sua adolescência e, notadamente, durante os estudos universitários e os anos subsequentes, destacamos somente os elementos gerais que definem

mais acabada de sua obra principal. *O capital* é a expressão dessa sua geografia, é a paisagem pela qual podemos ler a construção dos referenciais com os quais o pensador almejou estabelecer seu sentido de pertencimento no mundo, vislumbrando localizar-se e orientar-se de forma mais segura em relação à volatilização de tudo que é sólido no mundo da mercadoria, ou seja, sua ira era contra o sistema econômico, identificado como a grande causa dos males sociais em seu conjunto.

Marx, desde criança, sentia que tudo que era aparentemente fixo de repente se esvaía e, ao chegar à adolescência, as dúvidas tornaram-se mais complexas. Suas reações eram cada vez mais conflitantes, seus pensamentos e desejos chocavam-se e contradiziam-se. De um lado, queria ser totalmente livre, de outro, sentia-se dependente demais da família: respeitava e amava o pai, mas sempre entrava em conflito com ele na busca por *atualizar as potências virtuais de seu dever humano* sem saber ainda o que pretendia ser; almejava ser poeta, mas acabou sendo um pensador e militante; amava profundamente a esposa e os filhos, mas os colocava em situações de extrema dor e sofrimento; defendia a causa dos proletários, mas não estabeleceu relações próximas com eles por ter em conta sua superioridade cultural; tentava sempre criar instâncias organizativas da classe trabalhadora, mas constantemente provocava rachas internas e destruía, intelectualmente, muitas das lideranças; pregava sempre a unidade, mas praticava, rotineiramente, a cisão movido por seu orgulho e ego enormes.

Essas dubiedades, conflitos e contradições vão se repetindo ao longo de sua vida como um ritornelo a demarcar o canto de identidade de um pássaro no seu território. Assim Marx demarca sua geografia, por meio dos conflitos entre o desejar um mundo ordenado em pensamento e o caos enquanto vida praticada. Sua resposta à constante desterritorialização em que se via jogado era a busca por um sentido de identidade estável a partir da tradição judaica,

.....
uma tipologia de amadurecimento intelectual fundamentado nos vários intercessores que aconteceram ou que ele produziu por meio dos grupos de discussões que participou e das obras que entrou em contato. É claro que as conversas familiares e o contato com as obras de arte reverberaram em seu processo de criação intelectual, mas não faremos, aqui, um levantamento desse tipo. Por ora, basta reforçar que as escolhas e as seleções que fez com base no que vivenciou, no que resolveu agenciar para si próprio como elementos elaboradores de sua forma de se localizar no mundo, são o que chamamos de geografia.

ou seja, encontrava no texto um lugar ao qual se sentia pertencente, na capacidade da palavra de expressar o mundo em pensamento. Um momento exemplar disso se deu, como num vórtice espacial, entre o início de seus estudos universitários em Bonn e o seu término em Berlim.

Marx entrou em Bonn no outono de 1835. Era a primeira vez que se encontrava totalmente longe dos pais e, literalmente, soltou seus demônios. Ao se colocar diante da variedade de novas experiências, Marx mergulhou numa vida boêmia, relatada por Edmund Wilson como um período em que o jovem Marx

[...] contraiu dívidas consideráveis, entrou em conflito com as autoridades universitárias por embebedar-se e criar confusão à noite, tornou-se membro de um Clube dos Poetas suspeito de exercer atividades subversivas [...] participou de uma briga entre clubes das tabernas [...] e, por fim — no verão de 1836 — participou de um duelo e recebeu um ferimento. (1986, p. 114).

A situação tornou-se insustentável. A família o transferiu para Universidade de Berlim, centro tradicional e austero, disciplinador e mais instigante intelectualmente. Em Berlim, depois de todos os conflitos e sofrimentos que causou aos familiares, Marx tomou uma atitude que se repercutiria pelo resto de sua vida. Formou-se em Direito para atender ao desejo do pai e acabou refugiando-se nas leituras dos grandes filósofos e pensadores, dedicando sua vida à leitura e à reflexão em prol de um mundo mais justo e estável. Vivia, praticamente, isolado na biblioteca e no quarto de estudo, evitando sair e estabelecer contatos sociais. Seu pai, ao perceber sua radical mudança, passou a temer por seu destino. Sabia que Marx tinha um futuro promissor pela frente, um belo casamento com uma moça de família respeitada e de tradições aristocráticas, mas, no entanto, parecia ter uma tendência a negar esse mundo e a se refugiar em suas idealizações. Em 1837, alguns meses antes de morrer, Heinrich escreveu para seu filho:

[...] meu coração se enche de alegria ao pensar em ti e em teu futuro. No entanto, não consigo me livrar de ideias que me trazem um presentimento temeroso, quando, como um raio, esta dúvida me atinge: será que teu coração corresponde à tua cabeça? (HEINRICH apud BERMAN, 2001, p. 39).

O pai temia que o filho, com toda sua energia de revolta e crítica à sociedade, acabasse destruindo sua própria vida, não canalizando essas forças de forma racional e pragmática para a construção de uma existência mais tranquila e equilibrada financeiramente. Seus temores se realizaram, mas Heinrich não chegou a presenciá-los, pois morreu no começo de 1838. Com a morte do pai — e esse foi outro elemento contingencial que permitiu a Marx regionalizar suas tendências intelectuais e políticas —, Marx sentiu-se pleno dono de seu destino e, rapidamente, foi tomando os caminhos que o pai tanto temia. Marx foi se construindo como o grande intelectual e teórico que acabamos conhecendo, mas tal construção não se deu de forma linear e nem isenta de conflitos.

Ao se formar em 1841, ficou em dúvida entre seguir uma carreira acadêmica, que lhe garantiria respaldo financeiro e respeito social, e a possibilidade de se tornar um verdadeiro pensador. De um lado, pesava o futuro casamento com Jenny e a necessidade de sustentar a família¹⁵, de outro, sua aversão ao meio universitário e à postura enfadonha de seus intelectuais. Ao refletir sobre isso, ele comenta:

Quem desejaria para si a eterna obrigação de conversar com detestáveis intelectuais, indivíduos que estudam com o único propósito de encontrar novos “becos sem saída” em cada recanto do mudo? (MARX apud WHEEN, 2007, p. 17).

A resposta para tal dilema, que já vinha gestada no interior de Marx, foi, em grande parte, articulada a partir de agenciamentos de fenômenos que se situavam em escalas diversas da ordem espacial com as quais Marx estabelecia seu território de vida. De um lado, o contato com Bruno Bauer¹⁶ ainda

15 Johanna von Westphalen, carinhosamente chamada Jenny, era amiga de infância de Karl e tornou-se sua noiva no período em que ele cursava os estudos superiores. Casaram-se em junho de 1843, pouco antes da ida de Marx para Paris, iniciando aí uma vida de migrantes e exilados. Era filha de Johann Ludwig, Barão von Westphalen, aristocrata progressista e humanista. Os Westphalen eram vizinhos e amigos dos Marx. Jenny era uma mulher culta e ajudava Marx com seus escritos, compreendendo-o e auxiliando-o no desenvolvimento de sua obra.

16 Bruno Bauer foi aluno e discípulo de Hegel, cujo pensamento fundamentou sua crítica à religião. Quando professor em Bonn, conheceu e levou Marx para o movimento hege-

quando era estudante em Bonn o auxiliou a delimitar, em princípio, a crítica ao pensamento religioso e, posteriormente, ao idealismo dos hegelianos de então. Tal crítica o levou a romper com Bauer, explicitando uma autonomia intelectual que foi definidora para a originalidade de seu pensamento. Antes dessa ruptura, percebendo a grande sagacidade do jovem Marx, Bauer, então professor em Bonn, desejava levá-lo, após formado, para trabalhar consigo na mesma universidade.

Contudo, outro fenômeno, com outra escala de manifestação no território, que se colocava além dos interesses e desejos pessoais de ambos, foi a subida de Frederico Guilherme IV ao poder na Prússia. O novo soberano estabeleceu uma política reacionária e de resgate das tradições e reprimiu qualquer tentativa de crítica ou de modernização das instituições. As ideias de intelectuais como Bauer passaram a ser proibidas e isso levou à sua expulsão do meio acadêmico. No encontro desses elementos com suas preferências pessoais e diante da necessidade de trabalhar, Marx territorializou uma direção e passou a investir no meio jornalístico, tirando, daí, a resposta aos dilemas que enfrentava, uma vez que não tinha mais condições de seguir a carreira acadêmica, pois seu principal incentivador havia sido expulso da universidade. Marx assumiu a direção, em 1842, do periódico a *Gazeta Renana*, em Colônia, centro industrial da Renânia, e definiu o sentido que deu, posteriormente, para a sua vida.

Como articulista e editor do jornal, Marx passou a expressar, com sua costumeira eloquência e voracidade intelectual, várias críticas contra as forças que não concordava, forças estas de dentro e de fora das fronteiras prussianas. Conquistou, rapidamente, inúmeros inimigos que pressionaram o governo a fechar seu periódico. Ao experimentar o poder do jornalismo comprometido

liano do pensamento filosófico. Devido às suas críticas cada vez mais radicais à religião, acabou afastado da universidade. Paralelamente, ao envolver-se com o movimento socialista, com o pensamento materialista e aproximar-se da crítica econômica, Marx renegou o idealismo dos jovens hegelianos e de Bauer, usando-o como referência para um texto demarcador de sua posição teórica, escrito conjuntamente com Engels em 1844, denominado *A sagrada família ou A crítica da crítica contra Bruno Bauer e consortes*. No capítulo segundo de *A ideologia alemã*, também escrito por Marx e Engels entre 1845 e 1856, Bruno Bauer é duramente usado como exemplo na crítica ao pensamento idealista que nega a realidade histórica concreta.

com as causas que então achava justas, mas que ainda não haviam tomado a região e a paisagem que elaboraria nos anos seguintes, optou por definir sua geografia a partir de uma vida de casado segundo a crítica aos valores que provocavam a perda da liberdade social. A geograficidade daí decorrente só poderia ser altamente conflitiva, fazendo com que muitos dos que amava passassem caro por essa árdua relação.

Após seu casamento com Jenny em 1843, Marx optou por ir para Paris fundar outro jornal. Foi o primeiro de uma série de deslocamentos que marcaram sua vida de expatriado durante toda aquela década. Só no final desse período, percebendo a reação de repressão das forças políticas dominantes aos movimentos populares e aos intelectuais que defendiam esses movimentos, exilou-se em Londres, centro financeiro e industrial do mundo capitalista, o melhor local para o aprofundamento de suas pesquisas.

Durante os anos de estudo em Bonn e Berlim, Marx entrou em contato com os chamados “novos hegelianos”, adentrou a leitura de Hegel, então uma unanimidade da filosofia germânica, e passou a retirar dele elementos que seriam articulados para o que, posteriormente, seria sua proposta de referencial teórico-metodológico e de entendimento dos processos sociais ao longo da história humana. No entanto, essa evolução intelectual foi construída por meio de uma geografia em que fatos contingenciais foram acontecendo em lugares nos quais suas buscas pessoais encontravam fenômenos e forças que estavam muito além dos seus desejos e crenças. Com Bruno Bauer e, a partir deste, com as leituras que criticavam a visão idealista da religião, como os textos de Ludwig Feuerbach¹⁷, Marx acabou, após suas críticas contra a postura descompromissada dos “jovens hegelianos”, por se desdobrar no seu contato

17 Ludwig Andreas Feuerbach estabeleceu as bases da crítica religiosa como crítica à alienação do homem em relação à sua própria condição terrena e material. Seu texto *Sobre filosofia e cristianismo*, publicado em 1839, atraiu muito a atenção de Marx. Apesar de ser considerado um grande expoente do movimento revolucionário, seu nome sempre esteve vinculado ao texto *Teses sobre Feuerbach*, escrito por volta de 1845, como uma demarcação importante do pensamento de Marx, pautado cada vez mais numa visão materialista e dialética da história frente ao pensamento idealista ou materialista contemplativo dos chamados “jovens hegelianos”, sendo Feuerbach usado como o exemplo mais acabado dessa postura filosófica. Marx e Engels também denominaram de Feuerbach o primeiro capítulo de *A ideologia alemã*, livro escrito entre 1845 e 1846 no qual estabelecem a “oposição entre a concepção materialista e a idealista” da filosofia.

com os socialistas franceses principalmente durante o período que morou em Paris.

Em Paris durante os anos de 1843 e 1844, Marx agenciou os encontros com as ideias de vários pensadores para o estabelecimento de uma linha intelectual e política cuja direção fosse territorializar-se na sua postura de pensador materialista, entendendo que a evolução dessa fundamentação material da história se dava por um movimento dialético. Para tal, dois elementos se tornaram importantes nesse período. O primeiro foi seu encontro com Proudhon¹⁸, o qual permitiu delinear o sentido de base material da evolução histórica, assim como apontar para a importância dos elementos econômicos para se pensar a sociedade. O segundo e mais importante intercessor na vida de Marx foi seu contato com Friedrich Engels¹⁹, o qual proporcionou a Marx uma visão mais clara da classe trabalhadora e da necessidade de melhor entender os estudos de economia política de maneira a fundamentar uma teoria revolucionária em bases científicas, não mais reformista ou em defesa de um

18 Pierre-Joseph Proudhon, com seu livro *O que é a propriedade? Pesquisa sobre o princípio do direito e do governo*, publicado em 1840, atraiu a atenção de Marx para a questão da propriedade privada e da exploração dos trabalhadores em seu nome, o que deve ser combatido em prol da causa socialista. A amizade que desenvolveu com Marx foi interrompida quando as posições mais reformistas e anarquistas de Proudhon se chocaram com o aprofundamento da concepção marxista quanto à importância da revolução socialista em bases materialistas e científicas da história da luta de classes, o que ficou claro quando Marx publicou *A miséria da filosofia* em 1847, onde expressa de forma obsessiva a crítica ao pensamento do Proudhon.

19 Friedrich Engels foi o grande intercessor de Marx e teve papel fundamental na orientação do pensamento deste em direção aos estudos mais voltados para as questões de ordem econômica e sociológica, não se restringindo à filosofia em si, como até então era determinante do ambiente intelectual de Marx. É interessante ressaltar que, como mais um elemento contingencial de ordem geográfica, a abertura de Marx para as ideias de Engels só se efetivou em 1844, quando de sua estadia em Paris, após o contato mais profundo com o movimento socialista e com a crítica ao idealismo religioso, voltando-se aos referenciais materialistas, como propunham Proudhon e Feuerbach. Contudo, quando ainda era editor da Gazeta Renana, Engels foi procurá-lo, mas Marx ainda não havia se encontrado com as questões da classe trabalhadora e da economia, e não se interessou pelo pensamento de Engels. A incorporação dos fenômenos teóricos e políticos presentes nas ideias ainda cruas de Engels só ocorreu, de maneira a delimitar uma região de ação de Marx, quando este territorializou os referenciais indicados por seu amigo a partir dos encontros que estabeleceu com outros pensadores e ideias, os quais foram agenciando em prol de uma melhor orientação e localização teórica e prática de vida.

“socialismo utópico”, como era, até então, a bandeira principal sob a qual se aglutinavam trabalhadores e intelectuais.

O encontro com Engels foi fundamental para a orientação que tomou o pensamento de Karl Marx. Rapidamente, os dois começaram a trabalhar em conjunto, produzindo uma série de textos que definiram o caminho dos referenciais teóricos, metodológicos e políticos da crítica à sociedade capitalista e à possibilidade de instauração de uma nova organização societária e econômica em bases científicas e materialistas. Acreditando nessa verdade, escreveram o *Manifesto do Partido Comunista* (1848), texto clássico de ordenação do movimento revolucionário de perspectiva marxista. Envolveram-se no processo de organização do movimento revolucionário ao perceberem o aprofundamento da crise capitalista e participaram assiduamente da divulgação das ideias que levariam aos levantes revolucionários de 1848.

Em 1848, estourou, em Paris, o movimento contra o autoritarismo da Monarquia e logo ele se expandiu para vários países da Europa, fazendo com que parte da classe média se sentisse prejudicada com a pequena liberdade política e a restrição ao acesso dos benefícios econômicos e sociais. A essa insatisfação somaram-se o fortalecimento do movimento socialista e trabalhista, levando a uma série de confrontos entre trabalhadores, membros da intelectualidade e contingentes sociais e as forças governamentais e representantes dos interesses econômicos majoritários.

Marx, como a maioria dos revolucionários de então, cria que chegara o momento limite para as estruturas do capitalismo. A história iria mudar e iriam construir um mundo mais justo, livre e igualitário. Como é comum nos seres humanos, e Marx, logicamente, foi demasiado humano, a crença numa ideia de verdade acaba por obliterar a melhor localização dos fatos e dos fenômenos de acordo com a dinâmica espacial em que os mesmos se manifestam em cada lugar.

Marx acreditava que suas concepções de história e de socialismo científico, defendidas contra todos aqueles utópicos, idealistas e filósofos da contemplação, muitas vezes contribuindo para instaurar ressentimentos e cisões no interior da organização social dos trabalhadores e intelectuais por serem científicas e, portanto, as únicas verdadeiras, seriam suficientes para a ordenação social e espacial do novo mundo a ser instaurado a partir da vitória dos

revolucionários. Essa maneira de encarar os fenômenos do mundo a partir da uniformização e idealização do pensamento sobre eles significa que toda a complexidade e multiplicidade das relações humanas devem atender ao que o pensamento, ilusoriamente, estabelece sobre a compreensão da realidade. Entretanto, a geograficidade da dinâmica espacial das relações humanas não cabe num pensamento arbóreo.

As contingencialidades da diversidade escalar dos múltiplos fenômenos que estabelecem os sentidos de nossa territorialidade não são passíveis de elucidação por uma lógica mesmo que esta tenha como referência o movimento dialético, pois a capacidade de desterritorialização dos elementos até então estáveis, assim como as linhas de fuga que nosso pensar estabelece a cada nova situação aparentemente lógica e óbvia, cobra uma imagem do pensamento muito mais de caráter rizomático em sua dinâmica geográfica do que uma linearidade sequencialmente lógica de unidade arbórea de leitura.

As rachas internas do movimento revolucionário, causadas por problemas que incluíam questões relacionadas ao ego de suas lideranças, brigas teóricas quanto a determinados aspectos políticos e filosóficos de organização, ressentimentos causados por perdas em votações ou formas como foram percebidas as críticas, bem como a reação dos Estados e a articulação das forças econômicas, acabaram sendo determinantes para a rápida repressão aos revolucionários. Além disso, como Marx posteriormente indicou em *O capital*, a capacidade de recriação do capitalismo em relação às suas constantes crises econômicas se dá a partir de sua ampliação espacial para novos mercados, como foi o caso de sua expansão para as colônias e ex-colônias da América. Tais elementos podem ser destacados como aqueles que permitiram a não instauração de governos revolucionários mais duradouros nos países europeus naquele período.

Rapidamente, as lideranças passaram a ser cassadas, mortas e extraditadas. O sonho revolucionário teve que ser adiado. Marx ficou incomodado com a rapidez da repressão, uma vez que o movimento contestatório parecia ser sólido. Mais uma vez, ele se via entre o mundo em pensamento e o fato de ter que sobreviver em meio a uma realidade volátil que o envolvia e o deixava sem referenciais de orientação e de localização. Ele passou a ser perseguido e começou a ruminar certas questões. Percebeu que precisava entender mais

sobre a lógica do sistema em que vivia. Não bastava expressar suas injustiças e desvarios; tornava-se necessário buscar a raiz da lógica de seu funcionamento.

Como não pôde ficar nas nações mais industrializadas do continente, pois estava proibido de viver na França, Suíça, Bélgica e Alemanha, outros fenômenos localizados em escalas além de seu controle acabaram sendo os agenciadores de uma solução. O único país que o aceitou foi a Inglaterra, o mesmo lugar em que Engels teve de ficar para trabalhar no escritório da empresa de seu pai, a nação na qual as relações capitalistas atingiram seu nível mais avançado, possibilitando a Marx um estudo mais apropriado da lógica daquele sistema. Dessa maneira, frente a dúvidas e incertezas, frustrações e desejos, Marx articulou uma série de fenômenos que o envolveram no estabelecimento de um novo arranjo espacial no qual poderia aprofundar ainda mais os caminhos que dariam sentido ao seu existir. Para tentar territorializar-se novamente em meio a tanta mobilidade e fluidez, Marx aprofundou-se ainda mais no mundo do pensamento e das leituras. Só ali sentia-se em casa, com uma direção segura e um sentimento de pertencimento a um lugar fixo. O peso da tradição judaica e os dilemas adolescentes ainda reverberavam no homem maduro.

Em Londres, Marx começou uma longa jornada de estudos e articulação de ideias, textos e pensamentos. O custo disso, como já foi aqui arrolado, não foi apenas a perda de amizades teóricas e pessoais ou o fato de ter se exilado e ido de um país para outro, como aconteceu ao longo da década de 40. O preço — aqui tomado metaforicamente em relação ao sentido econômico do termo — foi uma concentração espacial de solvências e de tragédias que passaram a repercutir no interior de sua própria casa.

Marx sentiu na pele as condições extremas da miséria, da falta de dinheiro para comprar itens básicos, como comida, remédios e roupas. Lentamente, a família teve que se desfazer de bens herdados, abrindo mão de uma memória pessoal incorporada em objetos, perdendo a pouca qualidade de vida que tinha e se afundando em situações cada vez mais críticas de dor e de sofrimento. Seus corpos encarnaram essa paisagem de sacrifícios; corpos que expressavam as formas como se territorializaram os sentimentos pelos parentes mortos, a angústia por temerem como seria o amanhã, ao mesmo tempo que se impunham a necessidade de acreditar num futuro melhor. Como consequência dessa espacialidade familiar, Marx articulou seus referenciais e ideias, pensamentos e textos lidos, relações afetivas e intrigas políticas, fome,

morte, penhora de bens pessoais, etc., na direção de instaurar seu território de pertencimento, ou seja, a sua obra, na qual materializa essa interação de múltiplas escalas dos vários fenômenos que agenciou e fizeram sua vida, geograficamente, acontecer.

O capital é, exatamente, o acontecimento dessa série de agenciamentos, no qual os vários fenômenos, direta ou indiretamente vivenciados por Marx, estabelecem o aspecto diversificado com que o mundo, no contexto da lógica do mercado capitalista, se espacializa em cada detalhe e situação.

Podemos ler esse livro como uma tentativa de Marx de dar conta da totalidade da lógica capitalista a partir de sua concepção de filosofia e de ciência histórica, materialista e dialética. Porém, conforme sua história pessoal já havia expressado, não existe certeza absoluta sobre um conhecimento por mais rigoroso e iluminado que ele seja. Marx, fruto de tantas forças voláteis, vivendo um mundo em profunda transformação, sempre se localizando numa situação fronteira e marginalmente instável, ansiava por um pensar rigoroso e definitivo, no entanto vivia um mundo inconcluso que dissolvia, às vezes de forma drástica e sempre ocasionando traumas, ilusões de estabilidade e felicidade.

A partir de todos os dilemas e as contradições vivenciadas por Marx desde sua infância em Trier, passando pelos anos de estudos em Bonn e Berlim, caminhando pelos jornais que editou e escreveu, adentrando os locais de disputas políticas e os contatos e os distanciamentos que aconteceram em relação aos textos lidos, pensamentos e pensadores que encontrou, até o aprofundamento de seus estudos em Londres, as tragédias e as dores no seio da família, podemos perceber que, rizomaticamente, foram vários os fenômenos que, frente à necessidade de instaurar novas orientações, acabaram delineando os caminhos, as linhas de fuga e as buscas de Marx. Isso tudo se materializou em *O capital*.

Nesse livro, Marx tenta expressar todos esses aspectos, conferindo-lhe um caráter de obra de arte, não mais se restringindo em dizer como o mundo é em sua totalidade acabada e uniformemente lida, mas, sim, expressando-se por meio de figuras estéticas²⁰ que permitem percebermos a realidade por nós

20 O conceito deleuzeano de *figuras estéticas* parte dos referenciais que ele e Félix Guattari elaboraram para melhor expressar como o conhecimento humano produz pensamentos

vivenciada e construída como o lugar do caos, um *entre-lugar* em que tudo se desterritorializa a cada momento, sem podermos controlar tais processos de forma definitiva.

O capital como obra literária

Em *O capital*, Marx apresenta a lógica dinâmica das escalas dos fenômenos que se agenciam em nossa construção da espacialidade fragmentada e desestabilizadora da vida. O pensador faz isso a partir das miríades de formas pelas quais a ordem espacial se apresenta, ou seja, tomando as várias paisagens nas quais o mundo do capital se manifesta, desde uma mercadoria qualquer até o desdobrar em aberto da luta de classes frente ao poder de renovação dos processos de acumulação capitalista. Por meio de seu método de redação, de seu estilo singular de elaboração do texto, Marx permite que o leitor mergulhe nesse mundo, apresentando-o de forma lógica e tentando torná-lo fixo em sua evolução histórica, passível de entendimento e de controle enquanto modelo intelectual. No entanto, em vários momentos ao longo de seu texto, deixa entrever possibilidades que podem fugir ao controle da razão ordenadora. No processo de apresentação de suas ideias e imagens, seu texto atende a essa dinâmica de movimento e contradições que se multiplicam.

Marx era um assíduo leitor de Homero, Dante, Goethe, Stern, Dickens e Balzac, entre tantos outros escritores antigos e modernos, que fundaram formas perceptivas, por meio da literatura, apresentando personagens épicos, vilões ou heróis que, numa jornada em busca do sentido do viver, apresentam o conjunto complexo de dilemas, possibilidades e frustrações formador do ser

capazes de tentar estabelecer certa ordem de entendimento frente ao caos infinito que é o mundo. A filosofia, a ciência e a arte são esses elementos produtores de pensamento, cada uma dentro de seu plano de ação e com seus elementos próprios, potencializando sentidos que podem estabelecer intercessores, deslizando de um plano a outro. A arte atua por meio de figuras estéticas, elementos, fenômenos imagéticos ou perceptivos (palavras, sons, cores, cheiros, etc.) que, num determinado plano de composição estética, nos afetam, nos sensibilizam e instigam nossa percepção para ler ou elaborar formas que territorializam novos aspectos de compreensão do mundo ao mesmo tempo que desterritorializam outras. Foi isso, exatamente, que Marx fez em *O capital*.

humano²¹. O livro de Marx é uma colagem desses intercessores estabelecidos durante sua vida.

O capital é uma jornada épica das metamorfoses da mercadoria em vários personagens, todos articulados por um processo temporal e espacial em constante expansão e transformação, jogando com o destino incerto dos seres humanos, os quais se veem sem alternativas a não ser continuar a jornada à mercê dos deuses, como Ulisses ou, então, enfrentando monstros imaginários em suas formas, mas possantes em seu poder destruidor, cuja fonte esconde a maior das monstruosidades do homem, a perda de sua própria identidade, como o Quixote de Cervantes. Durante a jornada, ele, o autor, como um Dante, nos guia pelo purgatório e inferno do mundo do *Capital*; coloca-nos, como Goethe, frente a frente com nossos próprios demônios, os nossos desejos e sonhos mais mesquinhos e funestos de poder e de enriquecimento à custa da dor e da miséria de muitos homens, mulheres e crianças.

Como Dickens, Marx nos leva a percorrer os becos escuros e as fétidas moradias dos marginalizados e injustiçados da grande cidade industrial, o reverso do projeto civilizatório do mundo capitalista. Usa, como um Balzac, as palavras dos próprios senhores da indústria, dos responsáveis pela administração e ordem social, para demonstrar todo o cinismo e a triste condição com que os burgueses entendem o papel dos perdedores nesse projeto societário. E faz uso de Shakespeare para nos impactar com o poder do dinheiro a nos corromper e nos dominar, feito um espírito maligno que nos tenta, nos possui e nos destrói.

Poderíamos ficar arrolando inúmeros outros escritores e obras, das mais diversas, nos quais Marx baseia-se para construir sua argumentação, valendo-se não só de citações utilizadas para exemplificar determinado aspecto da realidade que almeja abordar, como também criando um estilo de escrita próprio a partir dos grandes escritores que lia. Sobre este ponto, muitos podem arguir: “ora, uma coisa é fazer uso de elementos literários para ilustrar e amenizar o

21 S. S. Praver escreveu o livro *Karl Marx and world literature* (London: WW Norton, 2011, 450 p.), no qual faz um levantamento dos escritores e dos textos de literatura usados por Marx, principalmente na construção de *O capital*, além de fazer uma análise de como empregou muitos dos autores clássicos da literatura mundial no contexto de sua formação intelectual.

rigor da argumentação que, em determinados pontos da obra, torna-se extremamente árdua, outra coisa é dizer que *O capital* é uma obra de arte”.

De uma perspectiva mais usual, essa observação está correta, pois Marx elaborou um texto de caráter científico a fim de entender o funcionamento e a lógica da sociedade capitalista²², mas também se trata de um texto de aspecto filosófico, pois delinea toda uma cosmologia na qual se discute os elementos éticos e ontológicos como forma de apontar uma nova compreensão do homem e do mundo em sua época. Contudo, não deixa de ser uma obra política, já que articula a análise crítica ao modo de produção capitalista na direção da superação deste em nome da maior e melhor organização da classe que vende sua força de trabalho ou, como diz Engels no prefácio à primeira edição em língua inglesa da obra (1886),

O capital, no continente europeu, é chamado frequentemente de “Bíblia da classe operária”. Que as conclusões sustentadas nesta obra se tornam cada dia mais os princípios fundamentais do grande movimento da classe operária. (MARX, 1988, p. 35).

Aqui, não se nega o acerto dessas classificações. *O capital* é uma obra que atende a todos esses quesitos de maior racionalidade e rigor científico, filosófico e político. Entretanto, exatamente pelo aspecto diverso de atender a várias esferas do saber e da prática social humana, ele acaba assumindo o caráter de obra de arte²³. *O capital* não é um romance no sentido eminentemente

22 No prefácio à primeira edição do primeiro volume de *O capital*, Marx é taxativo quanto ao sentido inaugural dessa ciência que ele apresenta em primazia ao leitor: “Todo começo é difícil; isso vale para qualquer ciência. O entendimento do capítulo I, em especial a parte que contém a análise da mercadoria, apresentará, portanto, a dificuldade maior”. E, a seguir, complementa seu pensamento: “O físico observa processos naturais seja onde eles aparecem mais nitidamente e menos turvados por influências perturbadoras, seja fazendo, se possível, experimentos sob condições que assegurem o transcurso puro do processo. O que eu, nesta obra, me proponho a pesquisar é o modo de produção capitalista e as suas relações correspondentes de produção e circulação.” (MARX, 1988, p. 17-18).

23 Obra de arte aqui, portanto, não se restringe a um objeto que atende às normas estéticas em si, visando o mero prazer e a emotividade humana. A obra é aqui entendida como um fenômeno, seja ele qual for (romance, música, texto científico, cheiro, discurso político, por do sol, etc.), capaz de instigar pelos *afectos* e *perceptos*, ou seja, provocar as sensações, no ser humano, de busca por sua subjetivação, sua afirmação da vida, pela atualização

estético do termo, apesar de, metaforicamente, poder ser interpretado como o grande romance sobre os dramas da sociedade capitalista, mas, inegavelmente, possui uma forte marca literária enquanto estilo de redação diversificada e agenciador de inúmeros recursos narrativos e imagéticos por meio dos quais o imaginário humano se enriquece com novas possibilidades interpretativas e perspectivas de leitura do mundo.

Francis Wheen, ao analisar o processo criativo de *O capital*, destaca a dificuldade de muitos em entenderem esse livro como uma obra literária. O autor inicia sua argumentação citando um trecho do posfácio da segunda edição da obra, no qual Marx faz uma “confissão angustiada” — diz: “ninguém pode julgar mais severamente que eu as carências literárias do *Capital*”²⁴ — e, a seguir, comenta:

Assim mesmo é surpreendente que tão poucas pessoas tenham considerado o livro uma obra de literatura. *O capital* originou inúmeras análises a respeito da teoria do valor-trabalho de Marx ou de sua lei da queda tendencial da taxa de lucro. No entanto, apenas alguns poucos críticos prestaram a devida atenção ao desejo intenso declarado

das potencialidades do virtual em pensamentos e ações. No dizer de Deleuze e Guattari, “a obra de arte é um ser de sensações” que possibilita, por meio dos *afectos* e *perceptos*, nos entendermos como seres que não se depositam no mundo como se este fosse uma espécie de espaço enquanto palco, ou seja, não “estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213-220). Entendemos, assim, *O capital* enquanto obra de arte, pois ele provoca sensações diversas que permitem aos que entram em contato com ele, direta ou indiretamente, agenciar elementos na direção de afirmar, das mais diversas formas, os sentidos alternativos do viver, fazendo a vida humana tornar-se o espaço do mundo ou o mundo tornar-se o espaço da vida.

24 Essa citação foi retirada da segunda nota de rodapé do referido posfácio. Marx faz referência aos “leitores da literatura catedrática teuto-nacional-liberal” que criticavam seu livro. Responde a seus detratores alemães com dois trechos de críticas publicadas em jornais internacionais, uma num jornal inglês e outra num jornal russo, os quais valorizavam o seu texto, apontando para a riqueza do estilo literário do mesmo. “O Saturday Review, que é totalmente hostil às minhas ideias, disse em sua nota sobre a primeira edição alemã: o modo de exposição ‘confere um charme peculiar até mesmo às questões econômicas mais áridas’. O Jornal de São Petersburgo observa, entre outras coisas, em seu número de 20 de abril de 1872: “A exposição, excetuadas algumas partes demasiadamente especializadas, distingue-se por sua geral acessibilidade, pela clareza e, apesar da altura científica do objeto, pela extraordinária vivacidade.” (MARX, 1988, v. I, p. 28). O mouro, como era chamado pelos amigos, ficou exultante.

por Marx em várias cartas a Engels — de produzir uma obra de arte. (WHEEN, 2007, p. 81).

Esse desejo de Marx reforça ainda mais nossa postura de abordar sua obra pela perspectiva da literatura. Diante disso, torna-se necessário apontar o que se entende por literatura neste texto. Mais uma vez, nosso fundamento é Deleuze. Fazamos uso da análise de Catarina Nabais sobre esse entendimento de literatura para clarearmos a questão.

A literatura é um acontecimento da ordem da produção, da subjectivação do acto de escrever. E esta subjectividade é totalmente exterior ao paradigma romântico do génio ou às suas destituições semióticas ou estruturalistas [...]. Por outro lado, Deleuze tenta uma teoria da escrita como actividade experimental de saúde de um escritor que habita a sua língua como um estrangeiro, como um excluído, membro de uma comunidade menor. A interioridade e a profundidade de uma obra são reconduzidas à superfície dos agenciamentos que uma minoria realiza como linha de fuga aos dispositivos de codificação e de territorialização dos desejos. (NABAIS, [s.d.], p. 2-3).

Marx, como a citação auxilia a compreender, escreveu *O capital* em alemão quando estava na Inglaterra, assumindo o papel de “um escritor que habita a sua língua como um estrangeiro”, ou seja, agenciando, por meio de uma língua colocada numa situação marginal, os elementos e fenômenos que identificava na época, tanto pessoais quanto macroescalares, e afetavam as nações e as camadas sociais marginalizadas. Ao proceder dessa forma, traçou linhas de fuga perante os “dispositivos de codificação”, aqueles instituidores das normas de conduta e de sobrevivência a partir da lógica maior do mercado. Por ter sido elaborado segundo essas condições, entendemos *O capital* como uma obra literária, quer dizer, enquanto acontecimento de produção da subjetividade do autor e seus leitores, incluindo todos os percalços pessoais e intelectuais que envolviam esse conjunto societário nos mais diversos lugares em que esse encontro se dava.

Mas como se expressa essa potência literária no *Capital*? Como já apontamos antes, o fato fundamental é a criação de seu estilo literário²⁵ agenciador

25 Entendemos por estilo o que Deleuze delimita da seguinte forma: “Não é uma es-

de enunciados e experiências pessoais e coletivas. Marx elabora um processo narrativo diversificado e fragmentado, alterna diferentes meios narrativos e torna a leitura de sua obra uma experiência na qual a própria dinâmica espacial da sociedade capitalista ali se encontra plasmada. Abordar e analisar todos esses meios narrativos por ele empregados demanda uma pesquisa muito mais extensa e, por isso, vamos destacar alguns aspectos para melhor ilustrar esse conjunto épico.

Primeiro, podemos perceber seu roteiro básico fundamentado nos romances clássicos que instituíam uma história a partir da divisão simplista entre o bom e o mau, entre o herói e o vilão. Marx reduz toda a diversidade e complexidade comportamental dos indivíduos a dois grandes grupos, divididos em certo e errado. Temos, então, a classe trabalhadora, explorada e injustiçada, o herói sofredor que pena nas mãos do ardiloso e sórdido vilão, os proprietários dos meios de produção. A forma como ele apresenta esses dois personagens e os desenvolve ao longo dos vários volumes incita o leitor a ter compaixão pelos heróis, perseguidos e injustiçados, e, em contrapartida, a sentir raiva e repulsa pelos vilões. Ao final da seção II, no capítulo IV intitulado “Transformação do dinheiro em capital”, temos um exemplo claro desse processo.

Ao sair dessa esfera da circulação simples ou da troca de mercadorias, da qual o livre-cambista *vulgaris* extrai concepções, conceitos e critérios para seu juízo sobre a sociedade do capital e do trabalho assalariado, já se transforma, assim parece, em algo a fisionomia de nossa *dramatis personae*. O antigo possuidor de dinheiro marcha adiante como capitalista, segue-o o possuidor de força de trabalho como seu trabalhador; um, cheio de importância, sorriso satisfeito e ávido por negócios; o outro, tímido, contrafeito, como alguém que levou a sua própria pele para o mercado e agora não tem mais nada a esperar, exceto o curtume. (MARX, 1988, v. I, p. 141).

.....
trutura significativa, nem uma organização reflectida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Um estilo é conseguir gaguejar na sua própria língua [...]. ‘Os livros belos são escritos numa espécie de língua estrangeira...’ É a definição do estilo.” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 14-15). O estilo de Marx caracteriza-se por essa capacidade de agenciar os vários fenômenos e elementos que encontrou pela vida e produzir seu texto como uma forma de, perante a literatura maior e as forças padronizadoras e destruidoras do ser humano, gaguejar em uma outra língua a partir de sua própria, ou seja, criar figuras estéticas que apontem para outros sentidos e estabeleçam novos olhares e perspectivas para o que se tinha, até então, de normal e correto.

Nesse momento do livro, Marx define claramente quem são os personagens do drama (*dramatis personae*) em *O capital*. De um lado, temos o prepotente e feliz proprietário do dinheiro, “ávido por negócios”; de outro, o “tímido” e explorado trabalhador que só tem sua “própria pele” para vender no mercado e virar “curtume”. A estrutura da narrativa, o emprego preciso dos adjetivos, o ritmo utilizado no desenvolvimento das imagens e o uso simultâneo de um tom irônico e do apelo moralizante provocam, em nossa percepção, o efeito de divisão do mundo numa dualidade classificatória em que os valores éticos e morais são agenciados em prol dos fracos e dos oprimidos na luta contra os fortes e os opressores.

Ao longo dos vários livros que compõem *O capital*, esses personagens se territorializam em depoimentos e narrativas de pessoas e de indivíduos que existiram além e aquém do livro. Trata-se de gerentes de produção, proprietários de terra, donos de indústrias, banqueiros, pesquisadores e intelectuais, administradores públicos, políticos, líderes trabalhistas, mães que morreram de tanto trabalhar, crianças deformadas ou exploradas pelos pais ao trabalharem de 10 a 12 horas, trabalhadores desesperados do campo e da cidade, etc.

Após uma série de depoimentos, de reproduzir pequenas histórias que expressam as condições desumanas de sobrevivência dos trabalhadores, alternando-as com tabelas e descrições científicas do processo de exploração e de acumulação capitalista, assim como com fórmulas que expressam a lógica da constituição das taxas de juros, de renda, de lucros e da mais-valia, introduzindo e aprofundando críticas a concepções científicas e filosóficas que embasam os valores da sociedade que vive da exploração da força de trabalho, Marx, no último volume do terceiro livro, ao discutir a formação da renda da terra no contexto da propriedade privada capitalista, demonstra como a dualidade capitalista se metamorfoseia numa trindade econômica.

Marx tinha consciência que o mundo além da Inglaterra e de uma ou outra porção da Europa ocidental era, majoritariamente, rural e que as formas de relação da produção na propriedade rural variavam enormemente entre o campo inglês e o das ex-colônias americanas, asiáticas, etc. Devido a essa diversidade, Marx apresenta, em *O capital*, uma linguagem simplificada para que seu leitor incorpore a lógica de sua argumentação e caminhe na direção de seus objetivos. Assim, Marx recorre a um discurso generalizante e o utiliza como recurso estético ao supor um cenário uniforme de exploração. Desse

modo, o autor delimita os parâmetros perceptivos pelos quais o leitor entra em contato com seus argumentos científicos. A princípio, ele apresenta a imagem geral do fenômeno.

A análise da propriedade fundiária em suas diferentes formas históricas está além dos limites desta obra. Nós só nos ocuparemos com ela à medida que parte da mais-valia gerada pelo capital recai no proprietário da terra. (MARX, 1988, v. V, p. 111).

Dessa imagem inicial, Marx supõe a forma do fenômeno a ser perscrutado, ou seja, a paisagem por meio da qual teremos de perceber a questão da renda no contexto da propriedade privada capitalista.

Supomos, portanto, que a agricultura, exatamente como uma manufatura, está dominada pelo modo de produção capitalista, isto é, que a exploração da agricultura é feita por capitalistas [...]. Para nós, o arrendatário produz trigo etc. como o fabricante produz fio ou máquinas. (Ibid., p. 111).

A partir dessa suposição paisagística, Marx regionaliza os elementos teóricos por meio dos quais leva seu leitor a compreender sua argumentação, territorializando os processos de entendimento da complexidade e da diversidade do mundo do capital a partir dessa espacialidade por ele pressuposta.

A suposição de que o modo de produção capitalista se assenhorou da agricultura implica que ele domina todas as esferas da produção e da sociedade civil [...]. Se o modo de produção capitalista pressupõe, de maneira geral, a expropriação dos trabalhadores das condições de trabalho, da mesma forma pressupõe, na agricultura, a expropriação dos trabalhadores rurais do solo e a subordinação destes a um capitalista, que exerce a agricultura para obter lucro. (Ibid., p. 111).

Estabelecido esse plano referencial, Marx passa a adotar a mesma metodologia de exposição de suas ideias usada inicialmente, ou seja, alternando tabelas, dados, explicações teóricas e relatos dos sujeitos envolvidos com os processos de produção no mundo rural. Ele territorializa, para o leitor, suas críticas a partir dos dados coletados das mais diversas fontes, demonstrando os engodos e os erros das explicações usuais que não conseguem revelar a lógica

dos processos de exploração do trabalhador e do modo como o mundo rural está inserido no contexto do mundo do capitalismo. O pensador caminha apresentando as várias facetas dessa espacialidade, até então vista apenas como uma paisagem fetichizada, abstraída de suas bases materiais, e a lógica dos vários tipos de renda, demonstrando, paulatinamente, sua gênese obscurecida no palco do capitalismo. Assim, Marx orienta o leitor entre os paradoxos e engodos com que o mundo do capitalismo se metamorfoseia em várias figuras aparentemente soltas, desconexas entre si.

Durante todas essas páginas, Marx cria um clima de suspense, de questionamentos, preparando as condições emotivas para a revelação da grande verdade, o momento em que estabelece a unidade dessa diversidade. Aí se manifesta a trindade econômica do capitalismo. Primeiro, ele apresenta as imagens das fontes de riqueza de forma irônica, como elementos desconexos em sua banalidade.

[...] as supostas fontes da riqueza anualmente disponíveis pertencem a esferas totalmente díspares e não têm a menor analogia entre si. Comportam-se umas em relação às outras mais ou menos como taxas de cartório, beterrabas e música. (Ibid., p. 251).

O leitor fica aturdido com o jogo de ideias, de imagens paradoxais que o final da frase encerra. A seguir, Marx levanta a voz e cria uma tensão dramática na leitura de seu texto — “Capital, terra, trabalho!” —, passando, então, a explicar o que significa essa tríade, revelando a lógica que articula por meio dessas formas dispersas.

Capital, terra, trabalho! Mas o capital não é uma coisa, mas determinada relação de produção social, pertence a determinada formação sócio-histórica que se representa numa coisa e dá um caráter especificamente social a essa coisa. O capital não é a soma dos meios de produção materiais e produzidos. O capital são os meios de produção transformados em capital [...]. Como o capital, também o trabalho assalariado e a propriedade fundiária são formas sociais historicamente determinadas; uma, do trabalho, e a outra, do globo terrestre monopolizado: e ambas são, por certo, formas correspondentes ao capital e pertencentes à mesma formação econômica. (Ibid., p. 251-252).

Genial esse processo de nos levar, enquanto leitores, a acompanhar os diversos meandros em que a realidade espacial do capital se apresenta para, em seguida, desembocar nesse momento em que revela sua unidade, sua articulação lógica por meio da dinâmica escalar dessa geografia que caminha entre taxas, beterrabas e músicas e se configura nas “formas sociais historicamente determinadas [...] do trabalho e [...] do globo terrestre monopolizado”. É difícil resistir a essa argumentação que nos seduz no entendimento de um mundo passível de compreensão em sua suposta unidade totalizadora.

As três formas de riqueza (salário para os proprietários da força de trabalho, lucro para os proprietários de capital, renda para os proprietários da terra) correspondem a três classes sociais diretamente relacionadas a cada uma dessas formas, quais sejam: assalariados, capitalistas e proprietários de terra. Contudo, apesar dessa tríade de classes principais, essas formas se encontram sob uma mesma lógica de produção que permeia os processos econômicos do capitalismo. Tal condição desemboca no aspecto dualista com que Marx caracterizou seu texto, escrevendo-o da perspectiva literária e articulando suas ideias entre mocinhos e bandidos.

Ao final do último capítulo do terceiro livro do *Capital*, Marx volta a reforçar esse dualismo a partir da lei do desenvolvimento do capitalismo, o qual, para sobreviver, precisa separar, cada vez mais, o trabalho dos meios de produção. Isso significa que as relações no interior da sociedade capitalista visam transformar todas as formas de trabalho em trabalho assalariado e os meios de produção em capital (MARX, 1988, v. III, p. 297). Assim, ele delinea as figuras estéticas com as quais nos afeta e provoca sentidos de entendimento diversos quanto à cosmologia desse mundo produzido pela lógica do capital. De um lado, temos os heróis explorados e marginalizados nas diversas manifestações de seus ofícios ao venderem sua força de trabalho; de outro, os vilões exploradores e destruidores da humanidade em suas várias formas de detenção dos meios de produção²⁶.

26 No capítulo LII do terceiro livro de *O capital*, intitulado “As classes”, temos um exemplo claro de como Marx tinha ciência da dinâmica e da complexidade da realidade que pretendia abordar, mas, para viabilizar sua narrativa, opta por uma metodologia de exposição

Vemos, assim, como a narrativa de Marx se desenvolve desde a apresentação inicial das formas de um determinado fenômeno até o seu retorno, muitas páginas ou livros depois, de modo reconfigurado, reterritorializado em sua dinâmica escalar, em sua espacialidade mais plena, delineando uma nova região de significados. É isso o que interpretamos a partir da dualidade que configura o desenvolvimento dos dois personagens de seu drama épico-científico-filosófico.

O mesmo estilo é exercitado para apresentar a mercadoria. Esta vai da relação simples de um produto como valor de uso para o valor de troca, passando por uma série de metamorfoses e formas de manifestações, como do linho para o casaco, sua transformação em força de trabalho e depois em dinheiro. Ao desenvolver seu pensamento por meio da alternância e sobreposição de vários meios narrativos, Marx delimita, para o leitor, a forma de apreensão da lógica que revela a passagem da produção e consumo de mercadorias para a criação do capital. Ele, paulatinamente, demonstra os vários meandros e a potência da lógica exploratória do capitalismo que as análises simplistas, apegadas às aparências dos processos, não permitem perceber. Ele instiga o leitor a enxergar na direção de seu olhar por meio de uma série de artifícios literários até chegar o momento da revelação.

Como exemplo, podemos destacar os trechos presentes no volume I de sua obra (1988, p. 130-141), nos quais Marx visa revelar o mistério de como o dinheiro pode virar capital por meio da mais-valia. Ele elabora um roteiro

.....

cujo estilo literário permite estabelecer uma generalização paisagística do fenômeno a ser trabalhado. Escreve Marx: “Indubitavelmente, é na Inglaterra que a sociedade moderna, em sua estruturação econômica, está desenvolvida ao máximo, do modo mais clássico. Contudo, essa divisão de classes mesmo lá não aparece de modo puro. Também lá, estágios intermediários e de transição (embora incomparavelmente menos no campo do que nas cidades) encobrem por toda a parte as determinações de limites. Isso é, contudo, indiferente para nossas considerações.” (MARX, 1988, v. V, p. 297). Se, na Inglaterra, a situação das diferenças e limites entre as classes era bem complexa e de difícil precisão, imagine para o conjunto das demais regiões do mundo. No entanto, a argumentação de Marx faz com que o leitor mergulhe no contexto espacial previamente delineado, tornando tal realidade indiferente às considerações que ele destacou e fazendo com que a complexidade do mundo caiba na generalizada e rigorosa classificação de três classes sociais a partir da redução destas à dualidade entre proprietários da força de trabalho e proprietários dos meios de produção, as quais se encontram sob uma mesma lógica de desenvolvimento econômico.

de suspenses, intrigas, confusões teóricas e falsas verdades que iludem o leitor com a intenção de revelar a verdade oculta no mistério dos mistérios: “[...] há de se mostrar não só como o capital produz, mas como ele mesmo é produzido. O segredo da fabricação de mais-valia há de finalmente ser desvendado.” Após instigar a curiosidade do leitor sobre tal revelação, Marx vai descrevendo os erros de se pensar que a mais-valia advém do fato dos consumidores pagarem as mercadorias acima do valor. Ao desenvolvimento de sua argumentação, ele amarra a curiosidade do leitor sobre a solução do mistério, pois, ao mostrar “que a mais-valia não pode originar-se da circulação”, explica que, para que ela se forme, “deve ocorrer algo por trás de suas costas e que nela mesma é invisível”. O pensador direciona a atenção por meio de interrogações que confundem e acirram a curiosidade: “Mas pode a mais-valia originar-se de outro lugar que não da circulação?” Ele prepara a lógica de sua resposta ao introduzir um personagem até então obscurecido pelas demais teorias econômicas: “Para transformar dinheiro em capital, o possuidor de dinheiro precisa encontrar, portanto, o trabalhador livre no mercado de mercadorias”. Após uma série de análises do processo de trabalho e de criação de valor, a tensão presente na obra aumenta até chegar o momento em que se revela a verdade.

O possuidor de dinheiro pagou o valor de um dia da força de trabalho; pertence-lhe, portanto, a utilização dela durante o dia, o trabalho de uma jornada. A circunstância de que a manutenção diária da força de trabalho só custa meia jornada de trabalho, apesar que sua utilização cria durante um dia é o dobro de seu próprio valor de um dia, é grande sorte para o comprador, mas, de modo algum, uma injustiça contra o vendedor. Nosso capitalista previu o caso que o faz sorrir [...]. Mas a soma dos valores das mercadorias lançadas no processo importou em 27 xelins. O valor do fio é de 30 xelins. O valor do produto ultrapassou 1/9 o valor adiantado para sua produção. Dessa maneira, transformaram-se 27 xelins em 30. Deram uma mais-valia de 3 xelins. Finalmente a artimanha deu certo. Dinheiro se transformou em capital. (Ibid., p. 153).

Após a revelação do segredo, o roteiro do livro poderia se esvaír num marasmo, mas Marx desdobra suas análises em vários elementos que adentram o processo de produção de mercadorias, da mais-valia (maquinário, grande indústria, salário, etc.) e a transformação desta em capital no processo de acumulação simples e ampliada. Ele apresenta, assim, a complexa teia que faz

da mais-valia o fiel da balança, que permite territorializar, em várias regiões das relações societárias capitalistas, o até então misterioso e oculto fenômeno de como alguns conseguem acumular capital enquanto outros destroem seus corpos e seus valores no processo de produção de mercadorias.

A mais-valia irá sempre retornar nos demais livros de *O capital*, mas sempre se reterritorializando em uma nova escala de regionalização, sendo que, a partir dela, novas confusões e mistérios se configuram perante a ampla complexidade espacializante da lógica reprodutora do capitalismo.

Se, no primeiro livro, temos a revelação do segredo de como a mais-valia é produzida, no terceiro livro, com a ampliação espacial do capitalismo e sua singular diversificação em vários tipos de capitais, o mistério se desdobra em lucros auferidos nos vários capitais a se confundirem com a mais-valia. De novo, Marx estabelece o suspense.

Se a taxa de mais-valia é conhecida e sua grandeza é dada, a taxa de lucro expressa apenas o que ela de fato é, outra mensuração da mais-valia, sua mensuração segundo o valor do capital global, em vez de segundo o valor da parte do capital da qual, por seu intercâmbio com trabalho, ele se origina diretamente. Mas, na realidade é dada, mas dada como excedente do preço de venda da mercadoria sobre seu preço de custo; continua misterioso saber de onde provém esse excedente: da exploração do trabalho no processo de produção, da extração de vantagens do comprador no processo de circulação, ou ambas. (MARX, 1988, v. IV, p. 35).

Novamente, a solução do mistério configura-se por meio do mesmo estilo literário, apresentando as várias visões ilusórias dos teóricos e dos capitalistas, desqualificando-as com humor e ironia, expondo dados matemáticos e depoimentos que esboçam a imagem lógica a ser materializada numa paisagem em que o feitiço que venda os olhos e as mentes para a verdade se desfaz. É isso que ele apresenta ao abordar o processo de lucro proveniente do capital oriundo do setor comercial, que, segundo Marx, “não gera ele mesmo mais-valia”, deixando “claro que a mais-valia que lhe cabe na forma de lucro médio constitui parte da mais-valia gerada pelo capital produtivo global.” (Ibid., p. 203).

Ao longo do terceiro livro, ele demonstra como os lucros e juros são compostos a partir da propriedade privada da terra, do comércio de mer-

cadórias, do comércio com dinheiro, especulação financeira e empréstimos bancários, revelando os meandros por meio dos quais se tenta encobrir que tais processos de enriquecimento não significam produção de mais-valia, mas divisão da taxa de mais-valia global pelos diversos setores em que o capital se configura. No final do último volume, ele afirma:

[...] considerar o valor do produto global anual do trabalho, portanto o produto do capital social global. Lucro (ganho empresarial mais juros) e renda não são nada mais do que formas peculiares que certas partes da mais-valia das mercadorias assumem. A magnitude da mais-valia é o limite da soma das magnitudes das partes em que ela pode se decompor. Por isso, lucro médio mais renda são iguais à mais-valia. (MARX, 1988, v. V, p. 263).

Ao agenciar os lucros, as rendas e os juros que cada capitalista ou setor do capitalismo realiza com o sentido escalar mais amplo do “produto global anual do trabalho”, Marx territorializa o papel do trabalho, ou seja, produzir mercadorias. Nesse processo, encontra-se a lógica semental da mais-valia, sendo portanto um produto “social global”, não cabendo às ilusões empiricistas imediatas, ou abstratas metafísicas, condições de revelar o fato de que a “magnitude da mais-valia é o limite da soma das magnitudes das partes em que ela pode se decompor”. É a mesma ideia apresentada no primeiro livro, porém com outra forma paisagística, outra regionalização do sentido de usos para tal compreensão da lógica de funcionamento e de mascaramento do capital.

Somos envolvidos pela argumentação de Marx e o mundo, apesar de complexo e fragmentado, como seu próprio livro se apresenta, torna-se lógico, passível de ser entendido em sua unidade e totalidade. A potência da estética empregada por Marx nos seduz e nos leva a perceber o mundo em conformidade com sua leitura filosófica, científica e política da realidade do capitalismo.

Para finalizar esta parte do texto, a partir do estilo literário de Marx, resgatamos uma ideia anteriormente apontada aqui. Trazemos de volta, como um ritornelo, a concepção de literatura de Deleuze, apresentada, no início de nosso texto, por Nabais ([s.d.], p. 2-3), porém agora reterritorializada em outra dinâmica espacial.

[...] a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio [...] é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona [...]. Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. (DELEUZE, 1997, p. 11-15).

Vemos que *O capital* é esse “agenciamento coletivo” de enunciados vários que o autor e a obra experimentaram enquanto produção de vida. Marx, em seu livro, expressa o mundo não em sua totalidade, mas como figura estética que permite a quem entra em contato com ele criar novas perspectivas para o mundo. Sua obra é um verdadeiro delírio de ideias, de fatos e de imagens; ela potencializa as virtuais buscas pela superação das doenças que oprimem e dominam os homens e instaura forças e sentidos para “resistir a tudo o que esmaga e aprisiona”. Marx consegue fazer de seu livro uma verdadeira obra de arte, uma obra literária que cria “possibilidade de vida”, novas perspectivas que nunca se encerram e sempre se recriam, abrindo novas linhas de fuga e outros sentidos.

Isso demarca um plano de referência no qual, para os que assim optarem — talvez uma minoria —, podemos criar novas imagens do mundo, permitindo que o encontro com a obra seja o acontecimento de outras possibilidades de entendimento e de produção da realidade, como uma geografia a atualizar virtuais sentidos espaciais.

Para findar o texto: o fim de *O capital* não é o fim do capitalismo

Para explicitar o cenário de injustiças no qual o capitalismo espacializa a lógica insana e usurpadora pela qual se perpetua, Marx apresenta um fim plausível a esse processo de concentração de riqueza às custas do trabalho não pago ao trabalhador. Marx manifesta, então, o sentido profético de seu texto, como um documento de fé, e o uso singular do método dialético histórico ao apontar para a extinção do modo de produção capitalista a partir de suas próprias contradições internas. No final do primeiro livro, ele apresenta esse

desenrolar histórico em que o sistema capitalista acaba construindo as condições de seu próprio fim.

O monopólio do capital torna-se um entrave para o modo de produção que floresceu com ele e sob ele. A centralidade dos meios de produção e a socialização do trabalho atingem um ponto em que se tornam incompatíveis com seu invólucro capitalista. Ele é arrebatado. Soa a hora final da propriedade privada capitalista. Os expropriadores são expropriados [...]. Mas a produção capitalista produz, com a inexorabilidade de um processo natural, sua própria negação. É a negação da negação. (MARX, 1988, v. II, p. 284).

Belas e impactantes palavras. Ao chegar nesse ponto, muitos daqueles que acompanharam sua narrativa sentem-se inflamados e desejosos de compactuar com o fim desse sistema injusto e destruidor da humanidade no homem, implantando apenas competição em prol de maior riqueza monetária. O ideal de Marx, a partir da apresentação, logicamente, teorizada e fundamentada em dados precisos, usa de um estilo literário capaz de fazer o leitor concordar que é chegada a “hora final da propriedade capitalista” em decorrência da contradição interna entre o modo de desenvolvimento do capitalismo, a concentração dos meios de produção que geram a superprodução, as constantes crises de acumulação e a socialização cada vez maior dos processos de trabalho.

Seu livro poderia terminar por aí, com esse vaticínio de fim iminente das relações capitalistas a partir de bases científicas, históricas e lógicas com que articulou seu desenvolvimento. Contudo, Marx continua a escrever como se novos dados começassem a aparecer.

Ele acrescenta mais um capítulo, o XXV, intitulado “A teoria moderna da colonização”, no qual deixa vislumbrar outras potencialidades expansivas para o capitalismo, incluindo novas características e contradições na formação de territórios cuja lógica econômica da moderna sociedade industrial, como a que estudou na Inglaterra, não se apresenta totalmente desenvolvida. Essa sensação da capacidade de renovação do capitalismo, que extrapola o desejo pessoal de sua extinção, fica mais patente ao longo do segundo livro, onde Marx demonstra, por meio de mais detalhes econômicos, a lógica dos processos de circulação, acumulação e reprodução ampliada que faz do capital algo

plural, não se restringido aos aspectos generalizantes que empregou de forma proposital no primeiro livro.

No terceiro livro, ao apresentar as várias formas do capital comercial e financeiro, bem como sua variedade de especulação de juros, torna-se cada vez mais claro que a revolução redentora não viria logo. Com certeza, as desilusões frente aos movimentos revolucionários derrotados de 1848 e 1871, assim como o impacto de seu livro na Rússia, por ele considerada uma nação atrasada em relação às forças capitalistas, o que o fazia questionar a linearidade evolutiva da história revolucionária, a qual, a princípio, só se daria em países de capitalismo plenamente realizado, além do peso das tragédias pessoais que foram cobrando de Marx uma visão mais realista de sua situação, repercutiram na forma com que passou a encarar o fim próximo do capitalismo.

No entanto, apesar de intuir que o fim do capitalismo não chegaria logo, como era seu desejo, o fundamento lógico que acreditava ser a razão de sua extinção foi reterritorializado em momentos posteriores dos demais livros de *O capital*, apresentando tal fato em uma nova dimensão escalar.

As assim chamadas relações de distribuição correspondem a e se originam, portanto, de formas historicamente determinadas e socialmente específicas do processo de produção e das relações que os homens estabelecem entre si no processo de reprodução de sua vida humana [...]. Tendo uma vez chegado a certo grau de maturidade, a forma histórica determinada é removida e dá lugar a uma mais elevada [...]. Surge, então, um conflito entre o desenvolvimento material da produção e sua forma social. (MARX, 1988, v. V, p. 296).

Independente do forte caráter arbóreo da argumentação, numa visão evolutiva linear e hierarquizada, Marx reforça a ideia anteriormente apresentada de que as contradições internas, os conflitos entre o desenvolvimento material da produção, cada vez mais concentrada e monopolizada, e a forma social em que se dá o desenvolvimento das relações societárias, cada vez mais socialistas e diversificadas, levam ao esgotamento histórico das relações capitalistas de produção. A diferença, agora, é que essa explicação está numa escala maior de dinâmica espacial em sua complexidade de dados e de processos, não cabendo mais na prioridade do desejo de que o fim do capitalismo, simplesmente, aconteça. Por essa razão, Marx não aponta como e nem quando

isso irá acontecer, apenas afirma que todas as relações de distribuição e suas correspondentes relações de produção são formas historicamente determinadas e, como todas as outras formas foram superadas, o capitalismo, portanto, não será eterno²⁷.

Ao terminar sua obra, nunca acabada, Marx toma a precaução de não estipular quando e como será o fim do capitalismo. O pensador apenas fundamenta os elementos teóricos necessários para entender a lógica das contradições que fundamentam o processo destruidor do homem e autodestruidor do capitalismo. O mais curioso é que seu livro, ao expressar essas incertezas quanto ao destino do sistema capitalista, torna-se altamente pertinente e atual.

O emprego de determinados termos, como “suposição” e “pressupondo”, conforme apresentamos na seção anterior deste texto, e o uso de “tendência”, como utilizado por Marx ao descrever que o “modo de produção capitalista implica uma tendência ao desenvolvimento absoluto das forças produtivas” (MARX, 1988, v. IV, p. 179) ou para abordar a “tendência constante da lei do desenvolvimento do modo de produção capitalista” (MARX, 1988, v. V, p.297), mas, principalmente, quando analisa a “lei tendencial da queda da taxa Lucro” (Ibid., p. 154-191), permite novas perspectivas de leitura em um Marx que não afirma uma verdade absoluta, apenas indica possibilidades que podem ser subvertidas ou superadas pelas forças articuladoras da criação capitalista.

27 A partir das anotações e estudos feitos por Marx sobre os processos até então incipientes do capitalismo financeiro pautado na especulação de papéis articulados pelas bolsas de valores, Engels anexa dois suplementos ao terceiro livro de *O capital*. O segundo suplemento, intitulado “A bolsa”, reforça esse aspecto de recriação de soluções perante as crises de superprodução e de acumulação enfrentadas pelo capitalismo, adiando seu fim para um futuro desconhecido com base nos processos lógicos estudados por Marx. “Após 1865, quando o Livro foi escrito, sobreveio uma transformação que hoje confere à bolsa importância consideravelmente elevada e sempre crescente e que, com vista ao desenvolvimento ulterior, tende a concentrar nas mãos dos operadores da bolsa a produção global, tanto a industrial quanto a agrícola, e o comércio global, tanto os meios de transporte e de comunicação quanto a função de troca, de modo que a bolsa se torna a representante mais eminente da própria produção capitalista.” (MARX, 1988, vol. V, p. 313). Hoje, tais observações podem ser consideradas proféticas e extremamente necessárias para o aprofundamento da lógica reprodutora na qual o capitalismo busca se desdobrar.

Tal aspecto cobra novas leituras desse livro no sentido de não dogmatizá-lo nem de buscar a essência da verdade apresentada por Marx, insistindo numa leitura arbórea pela qual se busca suas raízes a fim de provar a inevitabilidade retilínea de seu desenvolvimento posterior, mas no sentido de explorar os seus escritos na direção de novas possibilidades rizomáticas de produção de significados para melhor nos orientarmos e nos localizarmos no mundo de hoje.

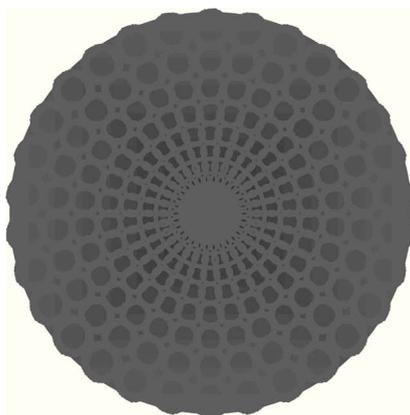
Em vez de buscar reduzir o mundo em bom e mau ou enrijecer o processo de produção da mais-valia apenas no trabalho industrial e a produção rural na lógica da renda, devemos estabelecer linhas de fuga em direção a novos referenciais interpretativos²⁸.

O capital, de Marx, é um livro muito atual, porém, como toda obra de arte, como todo marco literário, seus sentidos devem acontecer nas condições espaciais em que se dá o encontro com seus leitores. Não se deve buscar a cristalização hermenêutica de um sentido original e imutável de suas ideias e conceitos, de uma suposta verdade em sua origem, mas construir outros sentidos, voltados para as necessidades e desejos em que ocorre a espacialização do mundo atual. A geografia de *O capital* é o acontecer de sentidos pelos quais os leitores, a partir das formas que se colocam no mundo, resistindo ao óbvio, rompendo com a uniformização de ideias e valores, criam diferentes possibilidades de territorialização em cada lugar.

28 Podemos exemplificar tal necessidade, de buscar outras perspectivas interpretativas, a partir de um trecho do livro IV, denominado “Teorias da mais-valia”. Marx sempre afirmou que a mais-valia ocorre no próprio ato de produção de mercadorias, sendo o sentido social desse processo responsável pela divisão da mais-valia nos vários capitais presentes no mercado. Contudo, hoje se pontua a ampliação desse aspecto a partir do mesmo fundamento social que integra os valores simbólicos e de capacidade de agregar valor aos produtos dos vários tipos de trabalho, como o intelectual. Isso pode ser deduzido da seguinte passagem: “Um filósofo produz ideias; um poeta, poemas; um clérigo, sermões; um professor, compêndios; e assim por diante. Se observarmos mais de perto a relação entre este último ramo de produção e a sociedade como um todo, talvez possamos nos livrar de inúmeros preconceitos. O criminoso não só produz crimes, mas as leis criminais; e assim também o professor que as ensina e, por conseguinte, o inevitável compêndio no qual esse mesmo docente lança suas exposições, como ‘mercadorias’, no mercado geral.” (MARX, 1980, v. I, p. 382).

Referências Bibliográficas

- BERMAN, M. **Aventuras no marxismo**. Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. Trad. Carlos F. Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.
- _____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G; PARNET, C. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, 5 v.
- _____. **A miséria da filosofia**. São Paulo: Global, 1985.
- _____. **Para a crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1982 (Coleção Os Pensadores).
- _____. Teorias da mais-valia: história crítica do pensamento econômico. In: _____. **O capital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, v. 1.
- MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Obras escolhidas**. Moscou: Edições Progresso; Lisboa: Edições Avante, 1982, 3 v.
- NABAIS, C. P. **Deleuze: um L de literatura...ou a literatura: uma vida...** Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarina-nabais/deleuzeuml.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2011.
- ORLANDI, L. B. L. O que estamos ajudando a fazer de nós mesmos? In: _____. RAGO, M.; VEIGANETO, A. (Org.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 217-238.
- PRAWER, S. S. **Karl Marx and world literature**. London; New York: WW Norton, 2011.
- SANTOS, D. **O que é Geografia?** São Paulo, 2008. Texto digitado inédito.
- STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupa, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- WHEEN, F. **O capital de Marx: uma biografia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- WILSON, E. **Rumo à estação Finlândia: escritores e atores da história**. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.



MAURICE BLANCHOT E A IMAGINAÇÃO DO ESPAÇO¹

Renato Suttana

*...nascimento de um espaço ainda desconhecido,
o próprio espaço da obra.
(Blanchot)*

Uma das gravuras mais conhecidas de M. C. Escher se intitula “Mão com esfera refletora”². Nela se pode ver a mão esquerda de um indivíduo que segura uma espécie de globo de vidro espelhado, sobre cuja superfície polida se projetam algumas imagens distorcidas. No centro do círculo formado pelo globo, aparece o rosto de um homem que estende, em direção ao observador, a sua mão direita. Ele o faz de tal modo que o polegar, o dedo mínimo e o anular deformados coincidem com os seus equivalentes da mão “real” que sustenta a esfera, sugerindo que são deles uma projeção. Podemos pensar muitas coisas sobre essa tentativa de representar, numa obra de arte visual cuja característica é ser essencialmente *plana* — exigindo, portanto, truques de representação, tais como os contrastes entre luz e sombras e o desenho em perspectiva, para sugerir uma certa ilusão de profundidade e realidade —, as distorções produzi-

1 Publicado originalmente em *Letras de Hoje* (impresso e online), v. 48, p. 172-181, 2013, sob o título “Maurice Blanchot e o espaço do imaginário: algumas aproximações”.

2 *Hand met spiegelende bol* (1935).

das na imagem por um espelho curvo. Uma delas é que o homem que aparece no centro é um autorretrato do próprio pintor. A outra é que, colocando-nos na posição imaginária de quem segura a esfera, nos vemos obrigados a assumir um ponto de vista que não é nosso evidentemente, já que usurpamos a posição do pintor, mas que é, mesmo assim, o nosso ponto de vista, o único possível, porquanto, na situação proposta, não há outro a assumir. O comentário que Escher escreve para o volume das Edições Benedikt Taschen, em que a gravura é reproduzida, é o seguinte:

Na mão do desenhador está uma esfera refletora. Neste espelho, ele vê uma imagem mais perfeita do ambiente que o rodeia, do que seria possível através de direta observação. Neste pequeno disco é reproduzida comprimidamente, mesmo que deformado, quase a totalidade do espaço à sua volta — quatro paredes, chão e teto do quarto. A cabeça, ou melhor, o ponto entre os seus olhos encontra-se no centro. Para onde quer que se vire, ele será o ponto central. O Ego é invariavelmente o núcleo do seu mundo. (ESCHER, 1994, p. 13).

A ideia de, sobre uma superfície curva, poder reproduzir, mesmo que distorcidos, todos os detalhes do espaço à sua volta, por mais corriqueira, não deixa de ser surpreendente. Ela nos faz devanear, como diria Bachelard, e, mais especificamente, nos faz lembrar daquela concentração de espaço sonhada por Joubert, à qual Blanchot se refere num de seus escritos, citando-a em seu ensaio sobre esse escritor da época da Revolução³. O trecho de Joubert diz o seguinte:

[...] representar com o ar, circunscrever em pouco espaço grandes vazios ou grandes planos, que digo? a própria imensidade e a matéria toda, tais são as maravilhas incontestáveis e fáceis de verificar que se operam perpetuamente pela palavra e pela escrita. (Joubert apud BLANCHOT, 2005, p. 78).

Não se trata senão do próprio trabalho do imaginário. Circunscrever, comprimir, fazer conter a despeito das rígidas limitações do mundo físico ou, pelo contrário (o que não é o caso aqui, mas remete ao aspecto oposto da mes-

3 Incluído em *O livro por vir*.

ma situação), expandir, agigantar e transcender são possibilidades que se colocam para a mente sonhadora e imaginativa. Sua tarefa é recolher e concentrar, num canto qualquer de mundo, uma dispersividade ou uma multiplicidade de elementos que, de outra maneira e sem esse trabalho, jamais poderiam encontrar ali o seu ponto de interseção. Sobre as palavras de Joubert, Blanchot (2005, p. 79) comenta que “esse poder de representar pela ausência e de manifestar, pelo distanciamento, que está no centro da arte”, é também um poder que parece “afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam”. É ainda e sobretudo poder de “transformação, de tradução, em que é esse próprio afastamento (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas invisíveis, transparentes as coisas visíveis”. Ora, esse poder que afasta as coisas para dizê-las tem, nas palavras de Blanchot, uma característica complexa. Ele adquire, pelas palavras, uma certa visibilidade e se descobre então “como o fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e onde tudo se acaba” (Ibid.), sendo, ao mesmo tempo, visível e invisível, transparência e opacidade.

Precisamos inquirir tais palavras para compreendê-las melhor ou para, ao menos, captar os indícios daquilo que apontam e da direção na qual nos conduzem. O que quer dizer “representar pela ausência” ou “manifestar pelo distanciamento” no âmbito da arte ou, mais especificamente, que sentido devemos dar aos termos “ausência” e “distanciamento” empregados por Blanchot em seu ensaio sobre Joubert? De certo modo, para Blanchot, a experiência de Joubert antecipa aquela de Mallarmé. Evocando um estudo de Georges Poulet sobre o autor do século XVIII, Blanchot (2005, p. 80) reconhece um número de relações que aproximam os dois escritores (o autor dos *Carnets* e o poeta), ou seja, “[...] a mesma discrição, o mesmo esvaecimento da pessoa, a raridade da inspiração”. Deve-se também reconhecer neles toda a força de uma

[...] obstinação lúcida em dirigir-se para o objetivo ignorado, uma extrema atenção às palavras, à sua ausência, à sua essência e, enfim, o sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo que talvez se deva preferir a tudo, até mesmo à glória de fazer livros. (Ibid.).

A literatura parece manter, tanto em Joubert quanto em Mallarmé, uma certa relação com o anonimato⁴. Porém, o anonimato não tem a ver propriamente com o fato de não se gozar de fama ou notoriedade suficientes no mundo dos homens e naquele outro, mais sufocante, das letras — conforme a expressão consagrada —, o que seria de se esperar e que parece pertencer à natureza mesma da literatura, pelo menos daquela que chamamos de moderna. A fama e o prestígio, até certo ponto, marcam o destino das obras, sua “universalidade”, como se nelas estivessem inscritas e nelas surgissem como um corolário. O anonimato é, antes, da ordem do afastamento, do distanciamento que, no dizer de Blanchot, a arte toma em relação ao mundo não porque precisa se afastar dele para instituir um mundo próprio ou uma voz específica, inconfundível, mas porque o próprio imaginário — e, por conseguinte, a linguagem da arte que nele mergulha suas raízes — já é *afastamento*.

Para Blanchot, em Joubert e Mallarmé, “os pontos de partida são quase os mesmos”. Ambos

[...] têm uma experiência profunda da “distância” e da “separação” que nos permitem falar, imaginar e pensar. Ambos sentem que a força da comunicação poética não vem do fato de que ela nos faria participar imediatamente das coisas, mas do fato de que ela nos dá as coisas fora de seu alcance. (Ibid.).

E como se dá esse movimento? De que modo podemos ter acesso às coisas na arte se ele só nos é proporcionado pelo fato de que as coisas estão “fora de seu alcance” e, portanto, distanciadas? Por um obscuro sortilégio, a obra não se afasta do mundo porque o recusa, mas, paradoxalmente, porque dele quer se aproximar e nele quer entrar mais profundamente. Mas aqui estamos a falar efetivamente de um *espaço*. Ora, em Joubert, na opinião de Blanchot, o afastamento institui um modo de espacializar que, com certa instabilidade, separa as duas regiões: aquela da presença que se institui como aproximação de um fundo que permanece distanciado e a que diz respeito a esse mesmo fundo. Ao contrário de Mallarmé, Joubert

4 Também no ensaio sobre Mallarmé, de *O livro por vir*: “O poeta desaparece sob a pressão da obra pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural.” (BLANCHOT, 2005, p. 334).

[...] viu na separação — na trama de ausência e vazio que chama de espaço — a parte comum das coisas, das palavras, dos pensamentos e dos mundos, do céu no alto e da transparência em nós que, às vezes, são pura extensão de luz. (Ibid., p. 80-81).

Assim, quando Joubert descobre na literatura uma espécie de plenitude, na qual “todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam em sua verdadeira face e sua secreta medida logo que elas se afastam, se atenuam e finalmente se expandem no vazio incircunscrito e indeterminado de que a imaginação é uma das chaves”, sua atitude é concluir que esse “vazio” e essa “ausência” são, ao contrário do que se pode pensar, “o próprio fundo das realidades mais materiais”, a ponto de se poder dizer que, se espremêssemos o mundo “para fazer sair dele o vazio, ele não encheria nossa mão”. (Ibid., p. 81).

O movimento se assemelha muito, nesse ponto, àquele proposto por Derrida⁵, por exemplo, no qual a diferença se realiza no âmbito do pensamento. Entretanto, não gostaríamos de traduzir as palavras de Blanchot para uma outra linguagem. Preferimos reconhecer que é preciso, primeiramente, contentar-nos com esse gesto do imaginário que aproxima o homem, mantendo o afastamento, esse “fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e onde tudo acaba”. Em Joubert — e também em Mallarmé —, o que está em jogo é o fato de que a obra se ponha em relação com a sua origem, perseguida ali com aquele “sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo”, e essa relação é espaço. Mas perguntamos: o que se pode dizer da relação compreendida como espaço ou espaçamento (“ausência” e “distanciamento”), conforme Blanchot os descreve, para que a apreendamos mais claramente? Em Joubert, a princípio, por mais etérea que a linguagem venha a se tornar, ela não se reveste do poder de negação que a poesia, pelo menos, assumiu para Mallarmé e que este procurou explorar.

5 Principalmente em “A diferença” (inserido em *Margens da filosofia*): “Mas mencionemos por agora na problemática semiológica para vermos confluir aí a diferença como temporalização e a diferença como espaçamento.” (198-, p. 39). Mencione-se, de passagem, que o termo *différance*, cunhado por Derrida, foi traduzido ao português pelo neologismo *diferança*.

Se o pudor da palavra estabelece entre nós e as coisas essa distância, sem a qual estaríamos expostos à mudez e ao sufocamento, não é *negando* as coisas, mas abrindo-as e, por essa abertura, liberando a parte de luz e o intervalo que as constituem, ou ainda, é tornando sensível o que existe para além do corpo, consentindo a esse além pelo qual todo corpo se afirma, acolhendo o antes-do-corpo que é “o secreto prolongamento de sua substância”. (BLANCHOT, 2005, p. 82, grifo do autor).

Logo, para Blanchot, a palavra em Joubert, em vez de negar, se abre ao consentimento e, às vezes, parece tornar-se “cúmplice do nada”, esse mesmo

[...] “*nada*” [...] nada mais é do que a “*plenitude invisível do mundo*”, cuja evidência cabe à palavra trazer à luz, vazio que não se faz ver mas se presença luminosa, fissura pela qual se expande a invisibilidade. (Ibid., p. 83, grifo do autor).

De algum modo, portanto, o afastamento retém a presença ou a conserva, mesmo que afastada, como se a parte diurna do mundo — aquela que nós construímos cotidianamente com as nossas ações, os nossos projetos, as nossas lembranças e os nossos pensamentos — se abrisse por um instante para deixar ver, através dela, aquilo que é anterior ao mundo, invertendo ou aprofundando, assim, o sentido do termo “invisibilidade” aplicado à literatura. Mas o que permite a inversão ou o que permite à invisibilidade tornar-se visível é sempre a experiência do distanciamento, aquela do espaço concebido como plenitude. Por isso, segundo Blanchot,

[...] tendo levado tão longe quanto pôde o esvaziamento das coisas e a escavação do real, [Joubert] encontra em Deus o termo e o suporte de todo esse vazio, e faz dele o espaço do espaço, como outros o pensamento do pensamento. (Ibid.).

O nome de Deus, entretanto, admite Blanchot (Ibid.), não vem aqui, “comodamente, tapar o grande buraco que, em seu desejo de tornar mais leve e mais claro, ele acaba por reconhecer e estabelecer em todas as coisas”. Antes, aconselhando-nos a não precipitarmos nossos julgamentos, também sugere o quanto é conveniente acolhermos “sua experiência tal como ele a viveu e representou”, ressaltando, ao mesmo tempo, esse sentimento forte que Joubert tem do “impalpável” e esse “entendimento tão seguro do vazio que chama

de espaço, que nunca parece temer que tudo ali se disperse e se anule”, risco diante do qual não é certo que outros não tenham sucumbido.

Noutro ensaio, onde aborda a questão do infinito na obra de Borges, a experiência do espaço aparecerá, no pensamento de Blanchot, como experiência da duplicação. Há um elemento de corrosão, por assim dizer, na ideia do infinito, e Blanchot começa o seu estudo lembrando que, para Borges, “essa ideia corrompe as outras”, tal como em Michaux o infinito é “inimigo do homem” (Ibid., p. 136). A suspeita, diz Blanchot, é de que Borges “recebeu o infinito da literatura”, afirmação que se esclarece com a noção de que o infinito na literatura é uma espécie de inquietude ou errância infinita, isto é, sem fim, como na fala profética⁶. A sugestão de que a experiência do infinito é vivida, em Borges, a partir da literatura não se deve a uma intenção de “dar a entender que ele [Borges] tem apenas um conhecimento calmo do infinito, tirado das obras literárias”, conforme se poderia julgar apressadamente, mas objetiva afirmar que a experiência da literatura é, talvez, “fundamentalmente próxima dos paradoxos e dos sofismas daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mau infinito” (Ibid.). A literatura não oferece, pois, um conhecimento tranquilo, aut centrado e apaziguado das coisas, proveniente de um contato seguro com o mundo que, conforme afirma Blanchot, “é felizmente limitado”. Sua verdade estaria, antes, no “erro do infinito”, naquele que, de uma hora para outra, faz com que nos percamos mesmo num espaço estreito e bem delimitado, e que converte, por exemplo, o deserto geográfico no deserto bíblico, deserto que não se pode atravessar num lapso determinado de tempo, no tempo de uma vida ou mesmo de gerações, porém que consumirá, para a sua travessia, “toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais” (Ibid., p. 136-137). Essa perda de si na errância pode ser representada literariamente, mas a representação talvez não ofereça senão mais um conjunto de imagens ou figuras, conjunto esse que Blanchot não descarta, mas que procura interrogar mais de perto. O que ele descobre na obra de Borges aponta, antes de tudo, para o fato de que, “para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida”, esse espaço será “verdadeiramente infinito” e o será mesmo “a despeito de ele saber

6 Quanto a isso, ver também o ensaio “A palavra profética”, em BLANCHOT, 2005.

que isso não é verdade e ainda mais se ele o sabe” (BLANCHOT, 2005, p. 137), fato que põe em relevo a relação da literatura com a perda e o extravio.

A errância produz a transformação incessante do finito em infinito, cujos traços devem ser assinalados. Do finito, que é fechado, pode-se, ao menos, esperar sair, lembra-nos Blanchot, mas a vastidão infinita “é prisão, e é sem saída”. Do mesmo modo, qualquer lugar absolutamente sem saída se torna infinito, onde se “ignora a linha reta”, onde “não se vai de um ponto a outro; não se vai daqui para chegar ali” e onde não há “nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha” (Ibid.). Assoma-se, aqui, uma espécie de absurdo que consiste “em voltar sempre sem nunca ter partido”, em recomeçar antes de começar ou em começar para recomeçar, que é o segredo da má eternidade, correspondente à “má” infinidade, encerrando, talvez, o sentido do devir (Ibid.). Mas, falando desse modo, não estamos em vias de nos perdermos num mero jogo de palavras ou numa profusão de paradoxos? Entrar pelos paradoxos não seria entrar numa região perigosa ou, talvez, em se tratando de absurdos gerados pelo poder da imaginação ou pelo mau uso das palavras, correr o risco de fazê-lo, como o filósofo prudentemente nos alerta, aconselhando-nos a descartá-los?

O que chamamos de experiência do espaço como duplicação se exprime nesse ensaio sobre Borges da seguinte maneira: às voltas com a má eternidade e a má infinidade, Borges, “homem essencialmente literário”, como lhe chama Blanchot, descobre, em princípio, que “o mundo é um livro”. Disso emana, à primeira vista, um sentimento de apaziguamento e tranquilidade, pois

[...] se podemos duvidar da razão do universo [...], o livro que fazemos, em particular os livros de ficção organizados sem destreza, com problemas obscuros aos quais convêm soluções perfeitamente claras, como os romances policiais, esse livro é como que impregnado de inteligência e animado por um poder de ordenação que é o espírito. (Ibid., p. 138).

Haveria, portanto, uma equivalência nesse ponto e então descobriríamos, no universo, a mesma ordem que descobrimos nos livros. No entanto, a imagem não demora a fraquejar ou a extrapolar o seu poder de representação, pois se o mundo é um livro, todo livro é o mundo, levando a uma perda total dos pontos de referência. Em tal perda, o livro e o mundo, nesse duplo espelhamento, são apenas imagens refletidas ou reflexos um do outro, e as infinitas

remissões de um para o outro, em que nos perdemos, se assemelham a um labirinto. Do mesmo modo, sendo o livro a “possibilidade do mundo”, isto é, se a partir dele o mundo ou a sua compreensão se tornam possíveis, devemos concluir que ele “está também agindo no mundo” e que age nele “não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto” (Ibid.). Essa situação Borges assume claramente, intitulado de *ficções* os seus escritos e tomando-os como “artifícios cujo conteúdo corresponde bem demais a esse título, numa espécie de franqueza ambígua que, de algum modo, impede que se tome a mistificação demasiadamente ao pé da letra”. (Ibid.).

O trajeto da errância — que é também “trapaça” e “falsificação” (palavras que Blanchot aplica com reservas à literatura) —, lembrando aquela do topógrafo de Kafka, que, em *O castelo*, não pode permanecer senão no lugar do erro e da exterioridade, deve ser esclarecido. Convém que não nos enganemos com a sua aparente simplicidade. Por um momento, seríamos tentados a supor que, apesar da falsificação universal, existe sempre, no fundo, afinal de contas, uma verdade universal que, mesmo inacessível, não se deixa falsificar. Nessa verdade é que apostamos, e nem mesmo a hipótese cartesiana do gênio maligno mencionada por Blanchot seria tão desesperadora, pois, afinal, embora todo-poderoso, um falsificador “permanece sendo uma verdade sólida que nos dispensa de pensar para além dela.” (Ibid., p. 139). Borges, a partir da literatura — da qual se pode dizer que recebeu o infinito — e do imaginário, reconhece, porém, que não se trata disso. Ele vê que “a perigosa dignidade da literatura” não está em nos fazer supor, no mundo, “um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras”, mas, antes, em “nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (Ibid.), expressão com que se pode nomear esse sentimento de estranheza, incômodo e fascínio que emana da leitura dos livros do escritor argentino. Se Borges gosta de reconhecer em todos os autores um único autor ou em cada autor o autor único, que é, ao mesmo tempo, todos e ninguém, é porque para ele “o essencial é a literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros.” (Ibid.).

Nessa conversão incessante do finito em infinito, ou seja, a linguagem da literatura, que concentra aquela estranha potência impessoal e neutra da

qual nos acercamos a cada nova leitura que fazemos da obra (não só de Borges, mas de qualquer escritor que tenha penetrado realmente nessa região obscura da criação), o Aleph — representante primordial da ordem do imaginário e, portanto, apenas outra ficção — se manifesta como a imagem em que convergem, num ponto, todos os espaços e todos os infinitos. Isso não se deve a uma desordem do pensamento ou a uma má compreensão de seus processos, o que caberia ao filósofo e talvez aos psicólogos denunciar, mas a um tipo de concentração propiciado pelo imaginário e que, atingindo a linguagem, põe a obra em movimento. Ao mesmo tempo — como na imagem do castelo da novela de Kafka —, ela impede toda aproximação, como se o processo de avançar fosse, ele mesmo, a única realidade tangível, o que não é, de modo algum, verdadeiro.

Mas cabe perguntar: a imagem não está lá, de qualquer modo, convidando-nos a uma aproximação mesmo conscientes de nossa condição de errância e de que toda aproximação nada mais é do que a escavação do aprofundamento, a imersão no distanciamento que é sempre, mais uma vez, repetição do erro e do recomeço sem começo? “A literatura não é uma simples trapaça,” escreve Blanchot no final do ensaio, “é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário.” (BLANCHOT, 2005, p. 140, grifo nosso). Nela, a diferença que se estabelece entre o real e o irreal, “o inestimável privilégio do real”, se deve ao fato de que “há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação e pela negação que é também trabalho” (Ibid.) — palavras fortes e decisivas que demandam uma cuidadosa inquirição.

Em Kafka, para darmos mais um passo, é a própria essência do imaginário que impede o topógrafo de chegar ao castelo, e é também isso que impede Aquiles de alcançar a tartaruga, conforme assinala Blanchot. Ou, acrescentando, é isso que nos impede de alcançarmos a nós mesmos, concluindo o trabalho da morte⁷. Num desdobramento impressionante, mirar a imagem é semelhante àquele esforço de perseguir “o ponto central da obra como ori-

7 A relação da literatura com a morte é discutida por Blanchot em mais de um lugar. Chamamos a atenção, principalmente, para o ensaio sobre Rilke, incluído em *O espaço literário* (1987).

gem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir” (BLANCHOT, 1987, p. 49). Em seu ensaio sobre Kafka, o escritor tcheco aparece no seu início de carreira, talvez em seus primeiros anos, e a experiência de escritor iniciante parece perdurar por toda a vida, como alguém que “se põe a escrever, determinado pelo desespero. [...] Mas o desespero nada pode *determinar*”, salienta Blanchot citando o próprio Kafka; “[...] ele [o desespero] sempre e de imediato suplantou o seu objetivo” (Ibid., p. 50). À semelhança de Borges, a paixão de Kafka é também “puramente literária”, mesmo que “nem sempre e nem o tempo todo” (Ibid., p. 51). A princípio, o autor de *A metamorfose* é um jovem escritor cujo desejo de escrever é enorme, mas cujas obras não o convencem de seus dotes, bem como não o persuadem de que possui “uma consciência direta deles” (Ibid., p. 52). O que se descortina neste ponto é o espetáculo de um escritor dominado por forças que o arrastam em direção à literatura sem que ele possa explorá-las totalmente, tanto por falta de tempo quanto por incapacidade de se apropriar plenamente delas ou que, segundo o próprio Kafka, “teme esses momentos de exaltação, tanto quanto os deseja”. Nesse momento, Kafka é como tantos outros escritores jovens que desejam escrever e “que reconhecem nisso a sua vocação e as exigências que ela implica, mas que não têm qualquer prova de estarem à altura de satisfazê-las” (Ibid.). A análise da experiência de Kafka com relação a esse aspecto é minuciosa, e Blanchot recorre largamente aos diários e cartas do autor para fazê-la, tal como pode ser observado nesta passagem extraída do *Diário*, em que Kafka, ainda não suficientemente cômico de sua solidão⁸, declara o desejo, logo frustrado, de partilhá-la com seu amigo Max Brod só para reconhecer, rapidamente, a impossibilidade de realizá-la conforme a concebe.

Max e eu profundamente diferentes. Ora admiro seus escritos quando estão diante de mim como um todo inacessível ao meu alcance e a todo o alcance..., ora cada frase que ele escreve para *Ricardo e Samuel* me parece ligada, de minha parte, a uma concessão que me repugna e que experimento dolorosamente até o fundo de meu ser. Pelo menos, hoje. (KAFKA, 1911 apud BLANCHOT, 1987, p. 52).

8 Em conformidade também com o tema da “solidão da obra”, desenvolvido nas primeiras páginas de *O espaço literário*.

A consciência de seus dons implica, para Kafka, um estranho processo de afirmação e recusa, tal como se lê também nas notas do *Diário* em que se lavram julgamentos severos acerca de *A metamorfose*. Esses julgamentos são relembrados por Blanchot: “Acho-o ruim; talvez eu esteja definitivamente perdido”; “Grande aversão por *A metamorfose*. Final ilegível. Quase radicalmente imperfeito. Teria sido muito melhor se eu não tivesse sido perturbado pela viagem de negócios” (KAFKA, 1914 apud BLANCHOT, 1987, p. 53). Essas passagens evocam em Kafka, como podemos pensar, o conflito no qual se debate, “se choca e se divide” (BLANCHOT, 1987, p. 53) no que diz respeito à sua relação com a própria escrita. Quanto a isso, vários aspectos podem ser salientados, tais como as indecisões em que ele se demora, relacionadas ao desejo de constituir família, à necessidade de ter uma profissão e de “pertencer” ao mundo em geral, como todos os homens, conforme uma lei que nos manda pertencer. Já o seu desespero se estampa em diversas passagens do *Diário*, repletas de pensamentos sombrios e às vezes suicidas, sendo justificado pelas razões mais diversas. Blanchot as enuncia: “[...] porque lhe falta tempo: o tempo, as forças físicas, a solidão, o silêncio.” (Ibid.). Kafka é, pois, aquele escritor que “não pode ou não aceita escrever ‘em pequenas quantidades’ no inacabamento de momentos separados” (Ibid., p. 54), mas é também aquele que escreve em grandes jorros e na exaltação, a ponto de elaborar uma narrativa numa única noite ou toda *A metamorfose* em poucos dias de trabalho.

Manifesta-se, aqui, um aspecto exemplar na relação do escritor com a sua vocação e consigo mesmo, perscrutado por Blanchot a partir da experiência de Kafka. Trata-se, em Kafka, de um autor que se vê, segundo suas próprias palavras, “condenado pelo [seu] gênero de vida” a uma espécie de “menor valor” literário, que abandona seus relatos a meio caminho, que ora não vai além de algumas linhas, ora atinge rapidamente coerência e densidade ou que, contudo, “se detém ao final de uma página, quando não se desenvolve ao longo de muitas, afirmando-se, estendendo-se, e que, no entanto, para.” (Ibid., p. 54). Há uma relação complexa da escrita com o tempo, da qual nos apercebemos facilmente. Blanchot a caracteriza dizendo que Kafka “precisava de mais tempo [para escrever], mas necessitava também de menos mundo.” (Ibid.). O mundo é, ao mesmo tempo, aquilo que permite e possibilita o ato de escrever, oferecendo o sustento, os confortos materiais e o sentimento de pertença emocional e psíquica de que o escritor, como qualquer homem, necessita para

realizar sua tarefa; e é também aquilo que impede essa realização, é o ar irrespirável que não contém nenhuma escrita, hostil a esta e que nos ocupa, dispersa e atrai em todas as direções, desviando-nos da meta e gerando à nossa volta um tempo que não é tempo e que é, tampouco, o tempo da escrita, mas do qual a escrita não pode prescindir, pelo menos não sem abdicar de sua essência e de sua voz. Diante desse tempo, a escrita não se manifesta senão como um negativo, como uma falta que é, não raro, confundida com o equívoco, a mentira (“ficção”) ou a irresponsabilidade. Para Kafka, particularmente,

[...] o mundo é, em primeiro lugar, sua família, cujas coerções ele dificilmente suporta, sem que consiga jamais libertar-se delas. É, em seguida, sua noiva, seu desejo essencial de cumprir a lei que manda o homem realizar o seu destino no mundo, tenha uma família, filhos, pertença à comunidade. [...] Quando, em torno de seu noivado anunciado, desfeito, renovado com F. B., ele examina infatigavelmente, com uma tensão cada vez maior, “tudo o que é pró ou contra meu casamento”, esbarra sempre com esta exigência: “A minha única aspiração e a minha única vocação [...] é a literatura [...].” (BLANCHOT, 1987, p. 54-55).

Estranhamente, a possibilidade de salvação que Kafka vislumbra reside na literatura. Não se trata da literatura concebida como um refúgio ou conforto do espírito, como uma compensação ou fuga diante do mundo. Trata-se da escrita compreendida como um ponto, uma direção para a qual o espírito se encaminha, mas que é também, e talvez mais, uma força que, uma vez posta em movimento, não se pode deter: “Se não me salvo pelo trabalho [...]”, é a famosa frase de Kafka evocada por Blanchot. Entretanto, o movimento é paradoxal e dissolvente. Conforme se observa,

[...] parece que Kafka teria precisamente reconhecido nesse terrível estado de autodissolução, onde está perdido para os outros e para si mesmo, o centro de gravidade da exigência de escrever. (Ibid., p. 56-57).

Esse estado já assinala, em si, um passo, dilacerado talvez, porém inevitável, para dentro do imaginário. Todavia o que ele nos revela acerca dessa relação e do espaço que se abre na obra, caso queiramos avançar e não permanecer retidos numa situação que poderia parecer específica da experiência de Kafka,

marcada pelas idiossincrasias de sua vivência e de sua psicologia pessoal, cujo interesse corre o risco de não ultrapassar esses limites?

Logo, observa Blanchot, uma mudança de perspectiva tem lugar. O vislumbre da salvação não demora a se revelar ilusório e Kafka percebe que o ponto onde a coloca — a salvação — é, com efeito, um ponto que não pode ser atingido. Tentativas frustradas serão feitas para mudar a própria vida. A situação do escritor se torna nebulosa, conforme revelam certos trechos do *Diário* e suas conversas com Gustav Janouch.

- Sonhava em partir para a Palestina como operário ou trabalhador agrícola.
- Você abandonaria tudo aqui?
- Tudo, para encontrar uma vida repleta de sentido, na segurança e na beleza. (KAFKA apud BLANCHOT, 1987, p. 58).

No entanto:

Quando me aconteceu impelir o meu raio de ação um pouco mais longe do que o habitual, estudos de direito ou noivado, tudo era pior quando mais representava meu esforço para ir mais longe. (KAFKA, 1922 apud BLANCHOT, 1987, p. 58).

Comparando duas notas, uma de janeiro de 1912 (“É preciso reconhecer em mim uma concentração muito boa na atividade literária. Quando o meu organismo se deu conta de que escrever era a direção mais fecunda do meu ser [...].”) e uma de agosto de 1917 (“Do ponto de vista da literatura, o meu destino é muito simples. O sentido que me leva a representar os devaneios de minha vida interior repeliu tudo o mais para a esfera do acessório, e tudo isso definhou terrivelmente [...].”), Blanchot (1987, p. 60) conclui:

Cruzam-se aqui três movimentos. Uma afirmação: “Nenhuma outra coisa (senão a literatura) poderá jamais satisfazer-me.” Uma dúvida sobre si, ligada à essência inexoravelmente incerta de seus dons, a qual “frustra todos os cálculos”. O sentimento de que essa incerteza — o fato de que escrever nunca é um poder de que se disponha — pertence ao que existe de mais extremo na obra, exigência central, mortal, que “infelizmente não é a morte”, que é a morte mantida a distância, os “tormentos eternos do Morrer”.

Do jovem ambicioso e inseguro do início, que se sentia impelido por forças arrebatadoras e quase incontroláveis, ao homem maduro do final, que no leito de morte chega a duvidar de sua própria vocação, tem-se uma distância que a simples ideia do amadurecimento pessoal ou da experiência acumulada ao longo dos anos não pode explicar adequadamente. Essa aparente transformação remete a outros elementos, entre os quais a confusão, a hesitação e a incerteza (dos passos e dos gestos) despontam como características essenciais. Comentando o fato, Blanchot vislumbra nele uma espécie obscura de constância, admitindo que se trata, no seu fundo, de uma constância dilacerada, como se o desespero quisesse, para salvar-se, permanecer agarrado à sua origem, ao lugar onde funda raízes.

Entretanto, se a confiança de seus anos de juventude dá lugar a uma visão mais rigorosa, subsiste o fato de que, em seus momentos mais difíceis, quando ele [Kafka] parece ameaçado até em sua integridade, quando sofre por parte do desconhecido ataques quase sensíveis [...], mesmo então, ele continua vendo no seu trabalho, não o que o ameaça, mas o que pode ajudá-lo, abrir-lhe a decisão da salvação. (BLANCHOT, 1987, p. 67).

Há quem veja, nas narrativas de Kafka, parábolas de sentido metafísico ou mensagens alusivas a certos aspectos da vida moderna, tais como a crescente burocratização da existência social e das relações entre os homens, e não queremos nos opor a essas interpretações. No entanto, quando K., o topógrafo, se põe a caminho, é possível dizer que sua migração também “tem por objetivo o deserto” e que “é a aproximação do deserto que constitui agora a verdadeira Terra Prometida” (Ibid., p. 71). Vai-se porque se é convocado, mas a vocação, como apontou Blanchot noutra parte⁹, não conduz senão, frequentemente, ao malogro. Além disso, o deserto é apenas — como se vê nos labirintos de Borges — um local de erro e desespero infinitos, lugar de um *fora* sem intimidade, conforme a definição que recebe em “A palavra profética”, de *O livro por vir*, para onde se é convocado ou impelido por uma voz que vem de fora — lembrando o título de um dos livros de Blanchot —, que é o próprio

9 Como em seu ensaio sobre Virginia Woolf, incluído em *O livro por vir*.

fora e que institui o espaço da errância como espaço da origem, mas também do anonimato. No ensaio de *O livro por vir*, podemos ler:

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. (BLANCHOT, 2005, p. 115).

O topógrafo¹⁰ a caminho, convocado a prestar serviço numa região onde já não o querem, mas da qual não pode se retirar porque lá *já está* e também por uma inexplicável fidelidade ao seu compromisso, qualquer que seja ele, assume, então, a sua *postura fora do verdadeiro*. Blanchot trata-o como uma imagem: figura impressionante desse “herói da obstinação inflexível” que Kafka descreve como “tendo renunciado para sempre ao seu mundo, à sua terra natal, à vida onde tem mulher e filhos.” (BLANCHOT, 1987, p. 72). A salvação já não lhe diz respeito, há que se notar, e ele mesmo “pertence ao exílio, esse lugar onde não só não está em sua casa, mas está fora de si, no lado de fora que é uma região totalmente privada de intimidade, onde os seres parecem ausentes, onde tudo o que se crê aprender se esquia à apreensão” (Ibid.). Para o topógrafo, o castelo existe como imagem e horizonte a ser alcançado, como centro deslocado de sua existência agora deslocada para sempre de seu centro, meta que aos poucos se afasta e foge, sem perder, no entanto, o seu significado de meta. Como tal, também ele é colocado para sempre fora de qualquer alcance ou salvação.

A dificuldade trágica da iniciativa é que, nesse mundo da exclusão e da separação radical, tudo é falto e inautêntico desde que aí se pare, tudo falta desde que aí se busque apoio mas que, entretanto, o fundo

10 O topógrafo — homem cuja profissão implica, basicamente, exercer domínio sobre o espaço, medindo-o, quantificando-o, limitando-o — se vê, de repente, exposto a uma situação em que o espaço é apenas distanciamento ou fragmentação e na qual o seu serviço não é mais necessário (se é que alguma vez o foi) nem desejável. Perguntamo-nos se tal imagem não teria influenciado a concepção de Blanchot do espaço literário, marcando profundamente toda a sua interpretação da obra de Kafka.

dessa ausência é sempre dado de novo como uma presença indubitável, absoluta, e a palavra absoluta está aqui em seu lugar, que significa separado, como se a separação, experimentada em todo o seu rigor, pudesse inverter-se no absolutamente separado, o absolutamente absoluto. (Ibid.).

Coisa semelhante acontece com Joseph K., de *O processo*, para quem

[...] o processo, o banimento é, sem dúvida, um grande infortúnio [...], mas também é [...] um dado que não basta recusar invocando nos discursos ociosos uma justiça mais alta, do qual se deve, pelo contrário, tirar partido. [...] Mas o processo nem por isso é a verdade, é, pelo contrário, um processo de erro, como tudo o que está ligado ao lado de fora, a essas trevas “exteriores” onde se é lançado pela força do banimento, processo em que, se resta uma esperança, é aquela que avança, não a contracorrente, por uma oposição estéril, mas no mesmo sentido do erro. (Ibid., p. 73).

Cumpra, todavia, evitar a idolatria. Cumpra não confundir o próximo com o distante, não tomar um pelo outro, não fazer do castelo ou, no caso de Joseph K., da esperança de uma impossível justiça, um ídolo e, sobretudo, não procurar refúgio à sua sombra. Ouçamos as advertências da sabedoria quando nos fala da impaciência (tema sobre o qual o próprio Kafka meditou profundamente) e da necessidade de respeitar a interdição essencial que obriga o homem, sob pena de morte, a eximir-se das imagens, sendo o topógrafo, então, esse homem do deserto, esse desterrado que, de repente, se vê do lado de fora, “se descobre exilado no imaginário, sem outra morada nem subsistência senão as imagens e o espaço das imagens” (Ibid., p. 78). Pode-se respirar numa atmosfera tão sufocante? Com referência a Joseph K., e talvez a respeito do próprio Kafka, diz-nos Blanchot: “Ei-lo, pois, obrigado a viver de sua morte e prisão, em seu desespero e, para escapar a esse desespero — a execução imediata — coagido a fazer de sua condenação a única via de salvação” (Ibid.). E eis que Kafka, inesperadamente, pela força do imaginário, é reconduzido à idolatria, mas a uma idolatria da arte de que ele mesmo toma consciência e onde, no entanto, não aceita permanecer.

Tem-se por vezes o sentimento de que a interdição essencial, quanto mais ele se esforça para lembrar-se dela [...], quanto mais ele procu-

ra, portanto, recordar-se do sentido religioso que vive escondido nessa interdição, e isso com um rigor cada vez maior, gerando o vazio nele e em torno dele, a fim de que os ídolos aí não sejam acolhidos, mais, em contrapartida, Kafka parece disposto a esquecer que essa interdição deveria aplicar-se também à sua arte. (Ibid.).

Mas “a arte não é religião”, salienta Blanchot, repetindo o pensamento de Kafka, e daí podemos concluir que essa espécie de equilíbrio, “na solidão ilegítima que é a dele, lhe permite ser fiel a um monismo espiritual cada vez mais rigoroso, mas abandonando-se a uma certa idolatria artística”. Depois, numa oscilação que é muito mais um paradoxo do que um equilíbrio propriamente, e com a qual só se pode lidar de modo equivocado ou entrando no erro e no desespero, entendemos que a busca o impele a purificar a idolatria por meio de

[...] todos os rigores de uma ascese que condena as realidades literárias (inacabamento das obras, repugnância por toda publicação, recusa em crer-se um escritor, etc.), que, além disso, o que é mais grave, quereria subordinar a arte à sua condição espiritual. (Ibid.).

Quanto a isso, o que se pode dizer é que a arte “nem mesmo conduz à religião”, mas ela,

[...] no tempo de desgraça que é o nosso e de exílio, [...] está justificada porque é a intimidade dessa desgraça, é o esforço para tornar manifesto, pela imagem, o erro do imaginário e, em última instância, a verdade inalcançável, esquecida, que se dissimula por trás desse erro. (Ibid.).

Mas qual é o sentido disso, do movimento errático, diante do mundo, pelo menos desse mundo que nos exige ordem, sentido e coerência e que, sobretudo, solicita sentido a tais perguntas? O mundo é o trabalho do dia, repete Blanchot em mais de um de seus escritos. No mundo, aquela grande irrealidade de onde surgem as coisas — ou o não-ser que é preciso dominar ou afastar para que o ser do homem se constitua — é, de certo modo, retida e dominada, permitindo que as coisas se afirmem em sua plenitude, mesmo que perpassadas de uma estranha irrealidade. Nesse processo, o homem torna-se senhor de sua existência, o produtor diurno de objetos e de realidades com os

quais, então, se identificará e identificará o seu mundo. Ele faz o mundo à sua medida, se reconhece no mundo, e o mundo é o plano das realidades ou das coisas tornadas reais que nós podemos chamar de humanas e de nossas.

No entanto, o que acontece, o que torna possível a criação do mundo é, conforme Hegel o teria compreendido, um esforço de aniquilação. Tal aspecto é analisado por Blanchot em seu escrito intitulado “A literatura e o direito à morte”, incluído em *A parte do fogo*. Ali, observando que o ato de nomear, concomitante com esse afloramento da realidade enquanto resultado do trabalho do espírito, há, para muitos escritores, “uma maravilha inquietante” (BLANCHOT, 1997, p. 310). Blanchot assinala que a palavra, ao nos dar o que ela significa, primeiramente suprime a coisa significada: “Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne presente e a aniquile” (Ibid., p. 310-311). Muitos pensadores têm se debruçado sobre esta questão, concluindo, em geral, que o ato de nomear, naquilo que contém de uma apropriação que o homem faz da realidade, é também uma perda e um esvaziamento. Só nos apropriamos do que tornamos nosso, mas isso implica uma perda de ser ou a fundação de uma linguagem sobre “a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é”. Hegel, citado no ensaio, escreveu: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes).” (HEGEL apud BLANCHOT, 1997, p. 311). Esse trabalho de aniquilação é o trabalho do dia, que abre caminho para a claridade, mas produz também o imaginário e a possibilidade do erro. “A partir desse momento”, conclui Blanchot, “o gato cessa de ser um gato unicamente real para se tornar também uma ideia.” (BLANCHOT, 1997, p. 311). Do mesmo modo, ainda acompanhando Hegel,

[...] o sentido da palavra exige, portanto, como preâmbulo a qualquer palavra, uma espécie de imensa hecatombe, um prévio dilúvio, mergulhando num mar completo toda a criação. Deus havia criado os seres, mas para ele, e ele os criou, por sua vez, a partir dessa morte em que tinha desaparecido; só que, em vez de seres e, como dizemos, existentes, só houve o ser, e o homem foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava. Ele se viu prisioneiro no dia, e soube que esse dia não podia findar, pois o próprio fim era luz, já que era do fim dos seres que vinha sua significação, que é ser. (Ibid.).

Essa pode ser a origem da alienação que Marx denunciou ao analisar o processo do trabalho humano e, mais especificamente, estudando as características da época moderna. A relação da literatura com tudo isso, porém, é bastante ambígua. A seu modo, pode-se dizer que ela não lida com ideias, tampouco devolve o ser às coisas, como já pensaram alguns de maneira otimista, resgatando o homem do exílio e da errância. Antes, ocorre que a sua linguagem se estabelece numa espécie de região intermédia, onde o falar é ao mesmo tempo a profundidade do ser que retorna à linguagem, mas é também a essência da linguagem — a ausência de ser convertida em imagem nesse distanciar-se incessante que não é, nem mesmo, um distanciamento efetivo, que não pode ser medido, qualificado ou quantificado como tal porque é da ordem do erro, e que daria ao topógrafo o seu lugar no plano da realidade. Por isso, mantém-se intacto o seu poder de distanciar, enquanto produz os efeitos mais perturbadores, refletidos na relação dos homens com as palavras e dos escritores com as obras: “A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo especial.” (Ibid., p. 312). Ou também:

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. (Ibid., p. 313).

À literatura falta a tranquilidade, o suave repouso na nomeação e no finito, que seria o fechamento de um círculo. Sua linguagem é feita de inquietude e também de contradições, sendo pouco sólida e estável a sua posição. Em cada coisa, ela — a linguagem — “só se interessa por seu sentido, por sua ausência”, que ela “desejaria alcançar absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão” (Ibid.). Mas a compreensão é, com efeito, não um fato, uma conquista da razão e o mundo, mas, antes, uma direção a seguir, um ponto que nos orienta e nos põe a caminho, não uma meta a atingir ou um objetivo a traçar, mas um movimento sem começo e sem fim que não leva a parte alguma e no qual nos encontramos sempre que entramos no imaginário.

No imaginário, a literatura se torna, portanto, o trânsito do dia para a noite, não a transformação do dia em noite, nem a impossível conversão da noite em claridade, o que não faria sentido no âmbito desta reflexão. É o

trânsito, o movimento perpétuo que se realiza em imagem, abrindo-se, assim, num *espaço* que é o espaço da obra, onde ela se afirma, mas que não lhe está reservado de antemão, como uma regra, uma norma ou uma lei a seguir, porque somente nela se pode abrir, gerando-a também como obra: “[...] nascimento de um espaço desconhecido, o próprio espaço da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 344).

Profundidade, afastamento, movimento. Tais são os termos que frequentam os estudos de Blanchot sobre os diversos escritores pelos quais se interessa e que surgem nos seus escritos teóricos, oferecendo pistas daquilo que, nos seus livros, se pode entender como sendo essa elusiva e, ao mesmo tempo, sempre presente noção de um *espaço literário* a ser perquirido, sondado e, a cada vez, perdido novamente, qualquer que seja o seu sentido ou a sua constituição. E a *profundidade* é, certamente, um elemento central da noção, não sendo sem razão que, num de seus “exercícios de admiração” a propósito de Roger Caillois, Cioran a mencionou de passagem, referindo-se ao autor de *Lautréamont et Sade* com uma ironia característica.

Não podemos deixar de pensar aqui numa atitude inteiramente oposta, a de um Maurice Blanchot, por exemplo, que, na análise do fato literário, mostrou — levada até o heroísmo ou a asfixia — a superstição da profundidade, da ruminação que retém as vantagens do obscuro e do insondável. (CIORAN, 1988, p. 88).

A referência contém, admitamos, uma certa dose de malícia, porém não podemos deixar de reconhecer que ela aponta para aquele elemento, o *espaço*, que é fundamental e de onde o pensamento de Blanchot se origina, retornando a ele a cada vez numa espécie de escavação que assinala os seus limites, mas que lhe dá também a sua consistência, a sua densidade e o seu brilho. Não o atribuiríamos, como o fez Cioran, a uma “superstição”, certamente, porque isto não faria justiça, de modo algum, às suas aquisições e ao seu alcance. No entanto, podemos vê-lo como uma chave que abre a possibilidade de sondar e descobrir aspectos insuspeitados nas obras dos autores que Blanchot estuda e, principalmente, na ideia de *obra literária* em geral, a que ele dá corpo e que lhe é tão cara — ideia que tem fascinando os críticos e que sempre lhes escapou.

A noção de distanciamento, de estar em relação com um fundo que não se pode atingir, mas do qual não se pode prescindir, é, a nosso ver, o centro ou

o segredo desse espaço que Blanchot entrevê nas obras da literatura e do qual os seus escritos nos falam. Ou, parafraseando a conclusão de um escrito do próprio Cioran (1988, p. 64) sobre Paul Valéry, nessa claridade que traz à luz a eminência do insondável ao mesmo tempo que o reconhece como tal, na sua plena obscuridade e inacessibilidade, é que “se deve procurar a chave de suas realizações e de seus limites.”

Referências Bibliográficas

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

_____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

CIORAN, E. M. **Exercícios de Admiração**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres da Costa e Antônio M. Magalhães. Porto: Rés, [198-].

ESCHER, M. C. **Gravura e desenhos**. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

mortos. A tensão com o cotidiano transparece em sua intriga com o progresso, com os lugares descaracterizados e no sentimento do transitório. Nos poemas de Quintana, podemos e devemos ver sua irônica crítica à realidade que faz sofrer os homens.

Embora isto possa ser vislumbrado em toda sua poesia, é justamente na *memória* que vemos a *resistência*, entendida aqui como a recusa em admitir que tudo desaparece em face dos imperativos de mercado ou da novidade patrocinada pelo progresso. Chamo de *memória lírica* aquela propriedade que não se registra em cartório porque ela só passa a existir quando constitui os próprios sujeitos. Não se trata de uma propriedade de uso, mas de vivência. Isso ocorre como os espaços: árvores, morros, regatos, cores de casas, cantos de pássaros, trilhos. No caso de Quintana, ocorre com os cantos de grilos e brilho de estrelas, inclusive. Essa memória é, nos seus versos, também algo que responde pelo crispamento em relação a um mundo massificante.

Dançarinos e arames

Recorrente metáfora, sem dúvida, se aloja no poema *Os dançarinos do arame*. A imagem circense do dançarino sem rede de proteção atualiza o sentimento de incerteza que atravessa lateralmente toda a proposta de otimização da vida que o poeta empreende. Ele aponta, de forma explícita, o caráter trágico da vida: somos seres largados num mundo que se torna adverso, numa convivência palmilhada de medos e de esperanças. Não temos certeza do sucesso da travessia e a vida é um enorme risco. O poema chama a atenção para a realidade do homem na atualidade: sujeito fragmentado num mundo desencantado.

Dentro das atuais coordenadas do espaço e do tempo, aqui nos vamos equilibrando sobre este fio de vida... Que rede de segurança, pensamos nós, cheios de esperança e medo, que rede de segurança nos aparará? (QUINTANA, 2003, p. 29).

A carga de incerteza é atribuída à forma como as noções de tempo e de espaço são sentidas hoje. O poeta não faz nem alusão à transitoriedade humana nem à incompatibilidade entre sujeito e realidade histórica, cujas estruturas

atropelam as antigas referências. Parece estranho que um poeta que valoriza tanto a ideia de viagem, de vaguidão e de deriva reivindique como direito antigas referências espaço-temporais. No entanto, o direito à viagem, inclusive a interior pelo devaneio, supõe uma certa sacralidade dos lugares e do tempo onde se viveu. Esse tempo e esse espaço compõem a materialidade do afeto, fator indispensável para que o sujeito se reconstitua e resista.

Desde que a modernidade se fez acompanhar de um tempo controlador alienante, invertendo a relação de autonomia entre produtor e seu produto, ela se tornou a época onde o tempo e o espaço jamais permaneceriam como referências estanques. Os espaços vão se tornando provisórios e o tempo cada vez mais intenso, padronizado e regulador. Deve-se à modernidade, com sua lógica mecânica inaugurada por Descartes, a instrumentalização do tempo cujo paradigma foi o relógio. Para uma sociedade baseada na produtividade, esse tempo cronometrado tornou-se o tempo preponderante. Norbert Elias escreve que os relógios dão a ilusão de um escoamento autônomo do tempo e aponta a tirania que eles exercem sobre a vida dos homens.

Este é sempre obrigado a pautar seu próprio comportamento no “tempo” instituído pelo grupo a que pertence e, quanto mais se alongam e se diferenciam as cadeias de interdependência funcional que ligam os homens entre si, mais severa torna-se a ditadura dos relógios. (ELIAS, 1998, p. 97).

E deve-se igualmente à modernidade técnica o terrível domínio sobre a natureza e os corpos, enquadrados em durabilidade e rentabilidade. Walter Benjamin já expressava muito bem isso quando escreveu negativamente sobre uma história crente nas vantagens de uma tecnologia avançada, afirmando que o futuro era, na verdade, empurrado por um passado-presente entranhado de escombros e poeira. Quando Quintana aponta, em seus versos, a perda de referências, trazendo à baila questões como espaço e tempo, ele acusa diretamente um sistema que tem olhos exclusivos para o futuro. O futuro era o tempo da modernidade crente no progresso. Uma das teorias de história criticada por Benjamin é justamente a do darwinismo da evolução social que estipulava o progresso como algo automático e natural, de forma que a modificação espacial fosse também decorrência natural, como natural também seria

o processo seletivo, com a eliminação dos fracos e a justificação dos poderosos (BUCH-MORSS, 2002, p. 110-111).

O poeta lamenta a modificação do seu espaço. Mas não se trata da natural interferência do tempo na vida das coisas, dos seres e dos lugares, conferindo velhice e trânsito. Esse tempo comparece exaustivamente em sua poesia e com ele o poeta brinca. O tempo contra o qual se volta é o da revolução impregnada do capital industrial que desconsidera espaços e ações fundantes do sujeito e de comunidades. Não a mudança normal do processo — que em si mesma já é antinatural — mas a revolução, no sentido mesmo de remoção e de demolição das coisas, dotando a tudo de obsolescência e de provisoriade. Toda a guarida que o poeta concede aos objetos vãos assume dimensão contrária a esse projeto.

O arame representa uma margem ínfima de vida. O fio não tem largura, ele não agasalha o pé. O pé é que agasalha o fio. Dependendo da espessura, o fio se torna cortante. Defendendo sua textura, o fio bambeia, quer expulsar aquele que de cima lhe faz pressão. O fio existe, ao contrário do homem, entre dois extremos concretos: suas pontas suprimem o fosso entre duas paisagens. Só assim é travessia. O homem tem suas pontas seguras no nada. Por isso, ele não é travessia, é o que atravessa. Mas o poeta refere-se, aqui, a dois aspectos dessa travessia, entendendo como fio de arame o espaço onde a vida se equilibra: carência ou precariedade e insegurança ou incerteza. A imagem é um tanto cruel para dizer da precariedade humana nessa travessia porque o fio de arame, além de ser o único caminho, é um eterno teste de perícia. Assim, o arame é a imagem de uma realidade humana, inserida num contexto histórico que subtrai as possibilidades de realização. É contra esta situação que a poesia, por íntima que seja, se torna uma fonte de revolução, justamente por mostrar uma situação humana precária e incerta. A poesia é um documento oponente ao mundo das cifras, um grito sobre aquilo que ficou ocultado pelas estruturas. Nesse sentido é que valem os versos de Quintana.

Memória: rede de segurança

Lamentando o esfacelamento de seu espaço e a forma aglutinadora do tempo, o poeta reivindica uma rede de segurança. Penso, conforme fica paten-

te em sua poesia, que essa reivindicação traz à baila a problemática da memória. A forma mais contundente de resistência do sujeito é o voltar-se para as antigas referências, num ato de refazimento das experiências. Não se trata de conferir um valor sobre essas experiências — a memória se compõe de fatos agradáveis, mas também de fatos perversos —, mas de se verificar um lastro de tempo onde o homem pode se lançar quando o momento presente se torna drástico. A memória absorve, de modo uníssono, o tempo e o espaço, uma vez que a presença por si mesma é uma espécie de monumento erguido sobre a experiência passada. A presença atual é testemunha da presença vivida. Uma não sobrepõe a outra, mas a transporta.

As experiências humanas concretas necessariamente ocupam um tempo e um lugar. É uma exigência básica. Homem nenhum existe sem esses “limites”. Maffesoli (2001), tratando da arte da deriva, toma de empréstimo uma frase de René Char ao dizer que “somos limitados por falta de cerca”. Não é nenhum retorno às prescrições da cultura nos termos de Freud e de Marcuse. É a constatação de que o “enraizamento” defendido por Simone Weil (apud BOSI, 1987) é, de verdade, produtor de liberdade porque não desfigura o ser humano. Quando o sujeito encontra substrato para sua identidade, então ele pode transcender-se a si. O homem estabelece relações afetivas com seu espaço. Pode-se dizer que ele se compõe como homem através desses afetos. Falou-se, neste trabalho, de um retorno à antiga relação do homem com a natureza, da reconciliação entre eles. Essa reconciliação é condição para recuperação da inteireza do sujeito. Se assim é verdade, a constituição do homem não prescinde da absoluta relação afetiva com o espaço. E o espaço se prefigura como fonte identitária para o homem à medida que este despende tempo adequando o espaço a si. Ajeitar a natureza para poder nela viver e fazê-la aconchegante sem agredi-la torna-se materialidade da memória e a memória, o lastro humano de vivência.

Maffesoli (2001) permite, com seu estudo sobre o nomadismo, um certo titubear em relação à memória se a entendermos como movimento confinado em direção ao passado e como recusa absoluta ao advento do novo. Para ele, o homem atual transporta consigo o sedentário e o nômade, dialética também presente em Quintana, que tanto na vida quanto na obra traz essa marca de contradição. Na vida, o poeta nunca foi um ser de muitas viagens, nunca saiu do país. Por outro lado, nunca teve uma casa propriamente, pas-

sando uma vida de 88 anos num quarto de hotel, “fincando raiz” num espaço provisório. Ele nunca fala de uma casa sua, mas refere-se muito à janela de seu quarto. Quanto à obra, ela é permeada pela temática da viagem, pelo movimento, pelo vivenciamento do instante. Porém, quando se trata da intervenção do progresso no espaço, o poeta se volta para o passado e faz esse tempo dialogar com outro fictício, o da fantasia. A dificuldade que aponto, a partir de Maffesoli, é a seguinte: como sustentar um apeço pelo passado, querendo que as fisionomias espaciais permaneçam, se, de outro lado, há um apeço também pela partida, um anseio pelo novo? Como conciliar a exigência de um território com a simultânea vontade de desterritorializar-se?

Eu penso que as duas coisas são amparadas exatamente pela memória. Maffesoli usa, também de empréstimo de Gide, uma imagem muito significativa nesse propósito: “Só os grãos que vão longe têm possibilidades de frutificar. Os que caem muito perto do tronco não têm nenhuma possibilidade de crescer e desabrochar.” (Ibid., p.152). A atração pela vida aventureira não contraria a nostalgia do lar, antes a supõe. Justamente porque partem de um tronco é que as sementes são testemunhas de um lugar. Onde fizerem o seu repouso, ali estarão plantando também sua antiga matriz. É, portanto, a partir de um território que se chega a outro. O fato de ser uma semente despreendida não quer nunca dizer que o antigo tronco deva também ser privado do lugar. Este lugar é a condição primeira. Este é também o aspecto defendido por Benjamin: o agricultor sedentário e o marinheiro viajor plenificavam o narrador.

Quando o poeta vê com desagrado as transformações do espaço, penso que é exatamente isso que ele entende. As transformações muito rápidas violam o tempo inclusive de maturação das sementes. O caráter violento das transformações é desalojante. A memória assim entendida é condição de resistência. É mais do que provado que a maioria das pessoas não acompanha psicologicamente o movimento contínuo do progresso, sempre entendido como um processo que não pode deixar as coisas em seu repouso. O progresso é seletivo, e a primeira instância de sua interferência é a desfiguração ou abolição do antigo espaço. Hanna Arendt entende que um mínimo dessas permanências é vital para o sujeito, vendo, na supremacia da esfera pública, um maior pendor para a massificação do sujeito.

Nas circunstâncias modernas, essa privação de relações “objetivas” com os outros e de uma realidade garantida por intermédio destes últimos tornou-se o fenômeno de massa da solidão, no qual assumiu sua forma mais extrema e mais anti-humana. O motivo pelo qual esse fenômeno é tão extremo é que a sociedade de massas não apenas destrói a esfera pública e a esfera privada: priva ainda os homens não só do seu lugar no mundo, mas também do seu lar privado, no qual antes eles se sentiam resguardados contra o mundo e onde, de qualquer forma, até mesmo os que eram excluídos do mundo podiam encontrar-lhe o substituto no calor do lar e na limitada realidade da vida em família. O pleno desenvolvimento da vida no lar e na família como espaço interior e privado deve-se ao extraordinário senso político do povo romano que, ao contrário dos gregos, jamais sacrificou o privado em benefício do público, ao contrário, compreendeu que estas duas esferas somente podiam subsistir sob a forma de coexistência. (ARENDDT, 2001, p. 68-69).

Quintana entende tudo isso ao desejar a devolução de um espaço mais simplificado, onde se possa não estar, de todo, apartado da natureza. A natureza recebe uma celebração majoritária em seus versos, um mundo ainda possível de alumbramento, de encanto. O recurso de Quintana, expresso no retorno ao tempo rememorativo, infantil ou não, atesta a dissonância do sujeito com sua atualidade. Neste sentido, o poema *Cocktail party* nos oferece uma medida. O sujeito lírico às voltas com as lembranças dos amigos, com sua solidão, num ambiente de fim de festa onde tudo o que parecia vivaz capitulou. A evocação dos amigos, saudade persistente, sucede por conta da tensão entre sujeito e o tempo que tudo quitou.

Não tenho vergonha de dizer que estou triste,
Não dessa tristeza criminosa dos que, em vez de se matarem, fazem
poemas:
Estou triste porque vocês são burros e feios
E não morrem nunca...
Minha alma assenta-se no cordão da calçada
E chora,
Olhando as poças barrentas que a chuva deixou.
Eu sigo adiante. Misturo-me a vocês. Acho vocês uns amores.
Na minha cara há um vasto sorriso pintado a vermelho.
E trocamos tristes brindes,
Acreditamos em tudo o que vem nos jornais.
Somos democratas e escravocratas.

Nossas almas? Sei lá!
Mas como são belos os filmes coloridos!
(Ainda mais os de assuntos bíblicos...)
Desce o crepúsculo
E, quando a primeira estrelinha ia refletir-se em todas as poças d'água,
Acenderam-se de súbito os postes de iluminação!
(QUINTANA, 1976, p. 103).

O poeta não está aí assumindo nenhum credo em relação ao ofício da poesia, não é esta sua preocupação. Tal preocupação é evitada para que ele possa dizer única e exclusivamente da tristeza pessoal, da falta sentida dos amigos a quem, pela teimosia em pungir com sua ausência, o poeta chama de feios e burros. O poema é dedicado à Eloí Callage, companheira de trabalho no jornal da Editora Globo naquele momento distante, como também ao amigo Augusto Meyer, amigo íntimo, falecido seis anos antes. O “vocês” que prevalece na primeira parte do poema é uma referência à interlocutora e ao amigo falecido. O “nós” da segunda parte indica a reunião do poeta com esses amigos e possíveis outros. Mais que isso, uma presença fiel na lembrança, por isso a burrice de quem não morre, teimosia em permanecer neste meio, preso a este mundo que, conforme os versos seguintes, perdeu o encanto. É como se o poeta sentisse a condição de viver neste mundo como um exílio. Não tinha porque estarem eles importunando sua memória, fazendo dela um canal de acesso ao presente, já que o sujeito lírico quer dele escapar e o mundo não vale um retorno.

A imagem mais dolorida é a que está nos versos “Minha alma assentasse no cordão da calçada/ E chora,/ Olhando as poças barrentas que a chuva deixou”. O sujeito lírico se dirige para a realidade circundante e a natureza que lhe acena incorpora um sentido de decaimento, de desprovimento, de rentidão ao barro. Queda do elemento sublime. Há, a despeito do ambiente e do título, uma sugestão reiterativa da morte, em virtude da proximidade com o barro, algo como o “Tu és pó e ao pó voltarás” bíblico. O prosseguimento, depois, na vida ordinária acontece e é feito com uma grande dose de ironia, atestando o poeta que o empreende na companhia dos amigos que faltam, mas ao preço de ostentar um sorriso postiço, “pintado a vermelhão”, dando a ideia de uma alegria artificial que, ironicamente, parece suspender o senso elemen-

tarmente crítico sobre as notícias diárias dos jornais. A suspensão do senso crítico se reitera com a coexistência do liberal e do escravocrata na opinião do sujeito, numa indicação de que não há coordenação dos juízos. Os filmes coloridos, produtos também da técnica, tentam cativar a alma ao ressaltar as cores, especialmente nos filmes bíblicos. A razão disso talvez estivesse na frequência e no livre curso das exposições desses filmes. Assim, tomá-los como exemplo é apenas uma alusão irônica, embora eu acredite que a razão verdadeira repouse na oferta farta de cores dos figurinos bíblicos como tentativa de causar euforia, o que, porém, não se sustenta.

E o poema se encerra com uma imagem que reinstaura de vez a sensação de tristeza do início. A noite chega, crepuscular, mas não incorpora a epifania de um tempo diferenciador. A “estrelinha”, imagem, aqui, do retorno da natureza oprimida, da reconstituição do sujeito lírico, é suplantada pelo artifício técnico. Nas poças d’água, onde o barro lembrava a origem rebaixada e acentuava o sentido do fim, instalaram-se, como miragem, as luzes elétricas. O verso “quando a primeira estrelinha ia refletir-se em todas as poças d’água” é muito sugestivo. Significa que o poeta tributa à natureza um poder de contenção de sua tristeza. Significa também que elementos naturais, mesmo ínfimos, recebem um trato poético de elevação: poças de barro se tornam espelhos de estrelas. Mas, acima de tudo, tal verso possui outra conotação: a mudança de uma realidade áspera para uma realidade idealizada. Todo esse movimento sofre um corte brusco com o curso do progresso.

Tudo como na história dos dez negrinhos:
... e não ficaram senão quatro...
... e não ficaram senão três...
Só que, na nossa história,
Os negrinhos éramos mais de dez.
Não, não vou começar a contá-los pelos dedos!
Que adianta? Outros serão os seus cuidados, outros os seus segredos
Agora...
Outras serão as suas aventuras,
De que ciumentamente me sinto afastado.
E como, na verdade, dizer-lhes
Toda a falta que me fazem
Quando o que eu sinto neles é a falta de mim?!
E depois nem é bem como no caso dos dez negrinhos:

Um dia não haverá ninguém dentre nós,
Ninguém no mundo
Para lembrar que não sobrou nenhum!
(QUINTANA, 1986, p. 53).

Seguindo o rastro de *Cocktail party*, um poema dedicado a Érico Veríssimo adentra-se mais no passado em busca da infância, transmitindo o sentimento não de perda, mas de estar extraviado. O poema faz isso atualizando uma brincadeira e uma antiga história infantil: *Tãgalo-mango*.

O poema segue a linha do anterior quanto ao sentimento de ter sobrevivido aos amigos e estar só. Ressalta-se nele a suavidade, mas não sem a angústia do tratamento dado à morte. O poeta vai ao tempo da infância, oferece como dados biográficos o grande número de amigos — mais que os negrinhos da história —, o universo mesmo das histórias infantis como componente da convivência familiar: contavam-se histórias e brincadeiras. A história referida consistia na morte sucessiva dos negrinhos até restar o último que, por ser o próximo, não podia contabilizar-se. Quintana recorda-se da brincadeira e, melancolicamente, a liga aos amigos de infância, todos idos. Debalde a sua atual contabilidade, como parece vã a lembrança. A forma como atribui ocupação aos amigos mortos é responsável pela atenuação do evento pessoal e corriqueiro da morte. Os versos sucessivos ao verso “Agora...”, que separa os eventos em duas partes, respondem um pouco ao esquema do poema anterior. O poeta sente-se não ameaçado, mas excluído. E, assim como o poeta foi, pela rememoração, a chance para os amigos alçarem-se o presente, agora ele quer que os amigos sejam a sua ocasião de estar do outro lado — espécie de troca impossível, pois todos estão devidamente atarefados e o poeta se sente só. A temporalidade que comparece no fim do poema é sentida como resolução do dilema.

Busca de antigas referências

A memória em Quintana é essencialmente a *memória involuntária*, que toma de assalto quando menos se percebe. Nisto consiste o devaneio poético, a viagem. Mas não se deve esquecer que o poema é uma obra deliberada. A não ser que se esteja tomando parte num jogo surrealista, o poema é uma obra

cujos teor memorativo é selecionado e, mesmo quando confessional, fictício. Assim, o poeta não é inocente no seu poema, ele tem intenções. No caso de Quintana, como já foi apontado, ele assume uma vontade pedagógica e, assim, no que toca ao universo infantil, ele quer que percebamos a intensidade de vida residindo ali, fato que o mundo adulto perdeu. O *Soneto VIII* acentua esses aspectos.

Recordo ainda... E nada mais me importa...
Aqueles dias de uma luz tão mansa
Que me deixavam, sempre, de lembrança,
Algum brinquedo novo à minha porta...

Mas veio um vento de Desesperança
Soprando cinzas pela noite morta!
E eu pendurei na galharia torta
Todos os meus brinquedos de criança...

Estrada fora após segui... Mas, ai,
Embora idade e senso eu aparente,
Não vos iluda o velho que aqui vai:

Eu quero os meus brinquedos novamente!
Sou um pobre menino... acreditai...
Que envelheceu, um dia, de repente!...
(QUINTANA, 1987, p. 8).

Em *Tempo perdido*, o poeta descreve um tempo imemorial e a ordem das coisas. A chamativa aqui retorna à oposição que vinha fazendo ao tempo atual, desalojador do sujeito em virtude do desaparecimento brusco dos espaços.

Havia um tempo de cadeiras na calçada. Era um tempo em que havia mais estrelas. Tempo em que as crianças brincavam sob a claraboia da lua. E o cachorro da casa era um grande personagem. E também o relógio de parede! Ele não media o tempo simplesmente: ele meditava o tempo. (QUINTANA, 2003, p. 112).

Em *Uma arte perdida*, ele reforça a ideia de que o tempo, atropelado pelo progresso, não permite uma vivência mais intensa e condizente com a interioridade do homem.

O que estraga as viagens, agora, é seu rápido destino: de repente estás em Pequim... Benditos, mil vezes benditos aqueles carrosséis que ensinaram aos meninos de meu tempo a pura alegria de viajar! (Ibid.).

No poema *Compensação*, epigramático como muitos outros, ele atualiza o investimento no universo infantil e memória, dizendo simplesmente que “Os homens que se dedicam ao golfe são os que não jogaram bolita quando meninos.” (Ibid., p. 120). Já no poema *Mundo*, sua memória se volta para o universo circense: “Naquele tempo não sabíamos, mas se a gente se sentia tão bem lá dentro do circo era porque o seu amplo toldo formava um universo fechado — só para nós.” (Ibid., p. 115). A ideia da memória como trabalho, refazimento, pode ser elucidada pelo *Poema transitório*. O poeta tanto se ajusta a essa ideia, que não apenas relembra, quanto estabelece uma ponte entre o tempo passado e seu costumeiro tempo presente. Acessa o passado, verifica o que ocorreu nele e o julga, tirando disso um valor “prático”: “eu gostava mesmo era de partir...”. Hoje, o veículo é o sonho. A antiguidade do corpo, vindo desde a era da Fumaça, talvez em ruína como a velha locomotiva, é ludibriada na mente que nunca deixou de ser itinerante.

Eu que nasci na era da Fumaça: — trenzinho
vagaroso com vagarosas
paradas
em cada estaçãozinha pobre
para comprar
 pastéis
 pés-de-moleque
 sonhos
— principalmente sonhos!
porque as moças da cidade vinham olhar o trem passar:
elas suspirando maravilhosas viagens
e a gente com um desejo súbito de ali ficar morando
sempre... Nisto,
o apito da locomotiva
e o trem se afastando
e o trem arquejando
é preciso partir
é preciso chegar
é preciso partir é preciso chegar... Ah, como esta vida é urgente!
...no entanto

eu gostava era mesmo de partir...
e — até hoje — quando acaso embarco
para alguma parte
acomodo-me no meu lugar
fecho os olhos e sonho:
viajar, viajar
mas para nenhuma parte...
viajar indefinidamente...
como uma nave espacial perdida entre as estrelas
(QUINTANA, 1986, p. 5-6).

Os dois pares de verbos, partir/chegar e ficar/viajar, caracterizam a trânsito memorável do poeta que, no fim das contas, se estabelece em sua fixidez no presente. Fechar os olhos e indefinidamente vagar pelo tempo. Assim é possível o transporte que tapeia o costurar das horas. O poema oferece uma ideia de frivolidade, o único desejo de ficar são os sonhos compráveis e não compráveis, enquanto as meninas se estabelecem num tempo onde as viagens são as sonhadas, como as do poeta agora, espaçonave entre as estrelas. De resto, ele quer partir. Mas a recordação do trenzinho a vapor remete também à época dos lampiões a gás recolhidos nos seus primeiros poemas, como em “Dorme, ruazinha...”. Há um jogo constante entre pedaços de realidade e pedaços de fantasia: sonho-psíquico/sonho-alimento, trenzinho da Fumaça/nave espacial. Jogo que permite ao sujeito lírico uma espécie de ininterruptão à ação longínqua no tempo. O poeta traslada elementos de sua infância para o presente e os aproveita para atribuir valor ao ato do devaneio. A imagem da locomotiva e a da nave espacial são perfeitas à construção da oposição do sentido de realidade e do sentido do devaneio. Memorial, real, não-atual, a locomotiva é a viagem do chão, aquela que encontra as guloseimas e as moças. Testemunha um tempo, a seu tempo, de progresso que urgia. A onomatopeia reiterando a necessidade da partida e da chegada corrobora o senso de realidade que parece atentar contra o universo onírico vivido pelo poeta. A nave espacial fictícia recobre o sentido do sonho, da viagem que se faz quando se estaciona. Deve-se notar que a locomotiva, na era da Fumaça, foi o símbolo de um progresso que causou seu espanto. Parece contraditório que o poeta ataque o progresso em outros poemas, celebrando, como agora, um elemento que foi a tecnologia de ponta do seu tempo. No entanto, isso parece consistir na validade do poema, se se insiste na questão do progresso que desfigura os

espaços queridos. Celebrar como memorável um engenho, símbolo do avanço da técnica e da ciência, tão obsoleto que chegou a adquirir aura poética, comprova o quanto o espírito do progresso é pernicioso até como os produtos que engendra.

Os objetos, quando não atropelados por um tempo de utilidade muito breve, acabam por entrar e compor nosso universo afetivo. Peter Stallybrass (2000) mostra como, no século XIX, o trânsito das roupas do lar das pessoas às casas de penhora compunha uma história que contava a história do sujeito, seu dono. O casaco de Marx foi uma testemunha pungente da miséria e da exclusão do filósofo e de sua família. Assim, a locomotiva que entra para o universo da obsolescência é um libelo contra o próprio progresso. Esta ideia vem reforçada no poema *Desespero*, onde o poeta, tributando animismo a um velho trem de carga, dispõe-no como insígnia de solidão e de desespero, um ser de caminho único: saindo dos trilhos, encontra danação.

Não há nada mais triste do que o grito de um trem no silêncio noturno. É a queixa de um estranho animal perdido, único sobrevivente de alguma espécie extinta, e que corre, corre, desesperado, noite em fora, como para escapar à sua orfandade e solidão de monstro. (QUINTANA, 1987, p. 99).

A memória em Quintana vale pela denúncia de uma situação presente. Se há um espaço que muda perpetuamente, o poeta mostra que é só isso que muda, os homens continuam, como o velho trem, buscando safar-se de sua solidão e orfandade. O progresso carrega consigo uma contradição: poder revolucionar tudo, como o próprio Marx reconheceu, e revolucionar nada, mantendo suas exclusões. Quintana ironiza violentamente essa característica em *Lavoisier* quando diz que “Nada se perde; tudo muda de dono.” (QUINTANA, 2003, p. 115).

Para concluir: resistência

Excluídos, sem terra de exílio, seria hora de clamar por *Trebizonda*? O espaço demolido, lamentado por Quintana, tem aqui uma importância política muito grande. Mostra que a memória não é, como diz Weil, uma atitude reacionária, mas o querer que uma coisa crie raiz, a seu tempo, para

realizar sua passagem e fazer passar, como é, etimologicamente, a palavra tradição. A um tempo, chamou-se esse processo de perda e de migração forçada de *desenraizamento*, como o faz Ecléa Bosi (apud BOSI, 1987, p. 16-41). No mundo cibernético e do capital sem pátria atual, não se pode falar de desenraizamento, senão que aquele que insiste em ter raízes está irremediavelmente condenado à não-existência. O apego ao espaço, o tempo para um mínimo de identificação afetiva com um espaço, é fazer opção pelo atraso. O testemunho do poeta está apontando para uma rendição coletiva aos novos padrões: ele diz “nós”, incluindo aí seus semelhantes. Marilena Chauí, no prefácio ao livro sobre memória de velhos, de Ecléa Bosi, escreve:

Destruindo os suportes materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros. “A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (*versus* mobilidade), a família larga, extensa (*versus* ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos (*versus* objetos de consumo). Eis aí alguns arrimos em que a memória se apoiava.” Nada mais pungente em seu livro, Ecléa, do que a frase dezenas de vezes repetida pelos recordadores: “já não existe mais”. Essa frase dilacera as lembranças como um punhal e, cheios de temor, ficamos esperando que cada um dos lembradores não realize o projeto de buscar uma rua, uma casa, uma árvore guardadas na memória, pois sabemos que não irão encontrá-las nessa cidade onde, como você assinala agudamente, os preconceitos da funcionalidade demoliram paisagens de uma vida inteira. (CHAUÍ, 2004, p. 19).

A pungência que Marilena tributa à situação dos velhos de Ecléa, Quintana vem apontando há muito tempo, apesar de ser também uma voz solitária e sem muitas ilusões. No poema *Quinta coluna*, o poeta põe-se a perguntar:

Te lembras dos tempos em que se falava da Quinta Coluna?
Felizes tempos aqueles — porque eram tempos de guerra
E a gente pensava que tudo ia melhorar depois...
— Mas quando?!
[...]
E temos agora tantas, tantas coisas que denunciar neste mundo louco...
— Mas a quem?!
(QUINTANA, 1986, p. 4).

Crete de que os poetas, seres viajantes ao passado, são “os verdadeiros visitantes do Futuro”, o poeta ainda nos oferece o epigramático *Fim*, dizendo que “E chegará um tempo em que os militares inventarão um projétil tão perfeito, mas tão perfeito mesmo, que dará volta ao mundo e os pegará por trás.” (QUINTANA, 2003, p. 113).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. W. **Lírica e sociedade**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores, XLVIII).
- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. **Sociologia**. Organização Flavio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores, XLVIII).
- _____. **O narrador**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores, XLVIII).
- BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOSI, A. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CHAUÍ, M. Prefácio. In: BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- HAESBAERT, R. **Territórios alternativos**. São Paulo: Contexto, 2002.
- MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. São Paulo: Record, 2001.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- MATOS, O. C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 1995.

MIRANDA, W. M. Poesia moderna e destruição da memória. In: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUINTANA, M. **Caderno H**. Porto Alegre: Globo, 2003.

_____. **Poesias**. Porto Alegre: Globo, 1987.

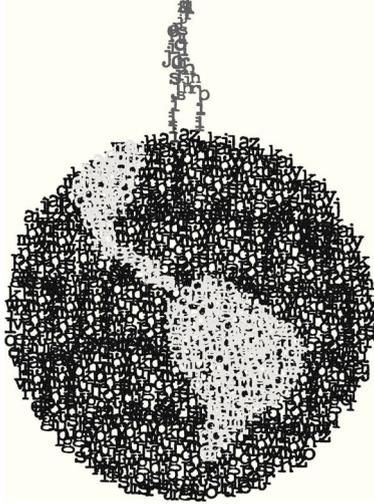
_____. **Baú de Espantos**. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, 1986.

_____. **Apontamentos de História Sobrenatural**. Porto Alegre: Globo, 1976.

REIS, J. C. **Tempo, história e evasão**. Campinas: Papyrus, 1994.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.





LITERATURA E MEMÓRIA EM SUSANA GERTOPÁN: *EL OTRO EXILIO*¹

Alexandra Santos Pinheiro

Memória: lembrar, compreender e perdoar

A escritora paraguaia Susana Gertopán escreveu, até o ano de 2010, seis narrativas classificadas por ela como novelas: *Barrio Palestina* (1998); *El nombre prestado* (2000); *El retorno de Eva* (2004); *El otro exilio* (2007); *El equilibrista* (2009); *El calejon oscuro* (2010). Todas as suas obras têm um ponto em comum: as personagens principais são judias, pessoas que fugiram dos horrores da primeira e da segunda Guerra Mundial e que, na América do Sul ou na Europa, sentiam-se seguras, mas, em contrapartida, necessitavam curar² a

1 Publicado anteriormente em formato de artigo sob o título “Tempo de recordar: *El otro exilio* de Susana Gertopán” no LL Journal, New York, v. 7, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2012-1-dourados-texto/>>.

2 Conforme utilizado aqui, o verbo “curar” dialoga com o texto de Paul Ricoeur “O perdão pode curar?”, proferido em forma de conferência no Templo da Estrela, na série “Dieu

culpa por estarem vivas enquanto seus pais, irmãos, tios, avós e amigos haviam sido mortos nos campos de concentração. Em entrevista ao *Correo Semanal*, divulgada na edição de 16 de outubro de 2010³ do jornal *Ultima Hora*, Gertopán relembra que sua família emigrou da Polônia para o Paraguai entre a primeira e a segunda Guerra Mundial. Nascida em 1956 no bairro Palestino (nome de uma de suas narrativas), reduto dos judeus no Paraguai, Susana Gertopán cresceu ouvindo as histórias contadas por seus pais, avós, tios e vizinhos. As personagens que compõem suas obras, portanto, são constituídas também pelas imagens apreendidas e reinterpretadas das histórias ouvidas na infância e na juventude, como a autora afirma:

No me acuerdo cuándo empecé a escribir. Creo que siempre estuvo presente en mí la necesidad de expresarme de ese modo. Creo que necesitaba, necesito contar lo que sentía, lo que siento, lo que me dolía y duele, lo que soñaba y sueño, lo que pienso y deseo. Denunciar lo que veía y veo, dar riendas sueltas a mis fantasmas, darles vida a ellos y a ciertos personajes que yo inventaba, invento. No concibo vivir sin la escritura, ausente de la creación. Escribí y escribo para sobrevivir. (GERTOPÁN, 2010).

De acordo com as palavras de Gertopán, sua escrita lhe permite partilhar sonhos, desejos e denúncias. Escrever, para ela, significa “sobreviver”. Seu trabalho já conquistou reconhecimento e suas obras foram premiadas dentro e fora do Paraguai. Victorio V. Suárez (2011, p. 194) afirma que

Susana es una de las prolíficas escritoras paraguayas y nadie podría negar lo méritos que ha conseguido en la novelística, enriquecida por su capacidad creativa y proximidad a los grandes problemas que aquejan a la humanidad.

est-il crédible?”, e publicado em *Esprit*, n. 210, p. 77-82, 1995. O título foi-lhe atribuído pelos organizadores. O texto foi publicado em português pela primeira vez na revista *Viragem*, n. 21, p. 26-29, 1996, e republicado em HENRIQUES, F. (Org.). **Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal**. Porto: Edições Afrontamento, 2005. p. 35-40.

3 Disponível em: <<http://m.ultimahora.com/correo-semanal-la-voz-la-inmigracion-judia-n368739.html>>.

Em 2010, pela obra *El callejón oscuro*, Gertopán recebeu o prêmio “Lidia Guanés”. Por ocasião desse prêmio, muitos artigos foram escritos sobre a autora. O da pesquisadora Lourdes Talavera, por exemplo, explicita o valor histórico do conjunto de sua obra. Suas criações literárias são, de acordo com Talavera, a possibilidade de construir um quadro sobre os conflitos vivenciados pelos imigrantes judeus.

Susana Gertopán, en nuestro país, es una importante referente de la literatura judía y nos presenta temáticas que aluden a la diáspora o exilio hebreo, el holocausto y las secuelas en sus víctimas como también las tradiciones y ritos judíos como se evidencia en su primera novela “Barrio Palestina”. El exilio es tratado en cada una de sus novelas de manera explícita o implícitamente desde diferentes miradas: el exilio del hogar, el político, el autoexilio y lo que ella denomina el “otro exilio”, ese que lleva a las personas a defenderse de la vida como un mecanismo de defensa para protegerse del dolor externo. Este tema es tratado en su obra “El otro exilio”. (TALAVERA, 2010, p. 33).

Não por acaso, a obra *El otro exilio* (2007) foi escolhida para discutirmos o lugar da memória no texto literário. De acordo com Gertopán, a maior parte de suas criações está pautada nas histórias que ouviu durante a infância e a juventude. Aliado aos relatos de seus familiares encontra-se o que a escritora também vivenciou no bairro palestino de Assunção, espaço em que lembrar era a única forma de preservar seus costumes, sua religião, suas vidas. Como nas demais narrativas, as personagens de *El otro exilio* oferecem uma significativa reflexão acerca da imigração, da culpa e dos conflitos culturais. Ao lembrar, o narrador-protagonista Gregório Gurstonsky percorre o caminho do lembrar, compreender e perdoar. Gregório sintetiza os conflitos vivenciados por seus pares judeus que escaparam do holocausto, mas que se percebem aprisionados pela culpa de ter sobrevivido e pela obrigação de assegurar a sobrevivência da cultura judaica.

O narrador, Gregório, envereda para uma narrativa memorialística realizada por quem aceita visitar o seu passado e ressignificar a sua história e a de seus pares, como afirma Viana:

Importância da experiência pessoal e a oportunidade de oferecê-la ao outro até o estabelecimento de uma relação pactual, num acordo tácito de um eu autorizado pelo próprio sujeito da enunciação e que toma para si sua vivência passada. (VIANA, 1993, p. 16).

Paul Ricoeur (2007), um dos teóricos mais significativos para a compreensão do processo memorialístico, afirma: “[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.” Em seguida, o teórico destaca que

[...] a “rememoração” [...] proporciona o sentimento da distância temporal; mas ela é a continuidade entre presente, passado recente, passado distante, que me permite remontar sem solução de continuidade do presente vivido até os acontecimentos mais recuados da minha infância. (Ibid., p. 40).

O protagonista-narrador de *El otro exilio*, cujo nome espanhol era Gregório, Ghershn em iídiche e Gershon em hebreu, nasceu em 1930, em Varsóvia, Polônia, e é o personagem criado por Susana Gertopán para nos conduzir pelo jogo da memória. Quase aposentado da profissão de jornalista, o protagonista é desafiado por si mesmo e pelo desejo de livrar-se de culpas a reconstruir sua história: os exílios geográficos vividos com sua irmã Rebeca e seus pais; o exílio de si mesmo; o exílio de seus amores e de seus filhos.

O exílio, sem sombra de dúvidas, é o tema principal dessa narrativa. A fuga de Varsóvia para Buenos Aires pouco antes da Segunda Guerra Mundial evitou que sua família fosse morta nos campos de concentração. Esse, no entanto, foi apenas o primeiro de outros exílios geográficos. Na Argentina, sua irmã associou-se a um grupo político contrário ao governo e sua atuação obrigou a família de Gregório a procurar refúgio em Assunção. Quando encontraram a paz na capital paraguaia e voltaram a planejar uma feliz vida em família, Rebeca, sua irmã, mais uma vez envolvida com grupos contrários ao governo, no caso, contrários ao ditador Stroessner, obrigou-os a voltar para Buenos Aires, onde passaram a viver escondidos e em condições de extrema pobreza.

Diante daquela situação, Gregório decide exilar-se da miséria e da desunião familiar em que vivia, partindo, então, para os Estados Unidos da América, onde torna-se estudante de jornalismo. Uma vez formado, o personagem passa a trabalhar como correspondente internacional e a viver, temporariamente, em diversos países em situação de guerra na época, como Israel, Paris e Espanha. Enquanto reconstrói as imagens que marcaram seu passado, o protagonista percebe que passou a vida fugindo: quando criança, perdeu a voz todas as vezes que algo terrível lhe ocorreu; na adolescência, exilou-se de sua família; na vida adulta, exilou-se das mulheres que amou e de seus filhos. Ao

finalizar suas memórias, Gregório percebe que a reconstrução de seu passado era o passaporte para reconciliar-se consigo mesmo.

A questão do exílio, da fuga de tudo aquilo que lhe causava dor, é fato recorrente na vida do personagem criado por Gertopán. Um exemplo disso pode ser visto no retorno de Gregório à mudez diante da pergunta “O que poderia contar sobre sua vida?”, feita por um estudante de jornalismo que desejava entrevistá-lo para compor seu trabalho de final de curso na universidade. A pergunta era simples, mas o protagonista sentia-se incapaz de cumprir a tarefa de respondê-la. Naquele momento, Gregório lembrou as vezes que perdeu a voz ao longo de sua vida — quando saiu da Polônia aos seis anos de idade, no dia em que se viu obrigado a mudar de Assunção e quando seu pai morreu — e despediu-se do entrevistador com a promessa de que escreveria sua história e lhe entregaria para ser publicada. No processo de viver e de refletir “sobre sua relação com o mundo, com os outros ou com eles mesmos” (CHARTIER, 2009, p. 34), há, é claro, a subjetividade do narrar, a seleção de alguns fatos e o apagamento de outros. As vivências, embora diferenciadas, são ligadas pelo processo de compreender novas línguas, novos lugares e culturas. “Las corrientes del tiempo nunca son iguales para dos personas, ni siquiera cuando son amantes.” (KAWABATA apud GERTOPÁN, 2007).

O prefácio da obra de Gertopán também é assinado pelo protagonista-narrador. Nesse texto de apresentação, é possível acompanhar uma intensa reflexão acerca do ato de recordar, principalmente quando as lembranças são “sofocadas por tristes recuerdos”. O ato de rememorar marca o reencontro com sentimentos que o narrador submergiu no decorrer de sua vida. Rememorar, para ele, implica romper os silêncios dos diferentes exílios que experimentou: o da fala e o do não lugar.

Recuerdos sombríos, teñidos de melancolía, embebidos de angustias, cubiertos de silencios, debido a los tantos exilios y desarraigos a los que tuve que sobrevivir. Recuerdos enquistados en una mudez a veces voluntaria, y otras no, en La que también retenía dolores y miedos. [...] Viví en diferentes lugares, pero nunca permanecí en ninguno, ni acepté ser parte de alguno. [...] Las constantes mudanzas a diferentes lugares con distintos idiomas, los silencios en que nos manteníamos como cubriéndonos de los dolores de afuera y la pérdida de mi voz, hicieron su estallido en un momento de mi vida, con una angustia que pronto se convirtió en huída tras huída. (GERTOPÁN, 2007, p. 9).

Gregório antecipa ao leitor que suas recordações são marcadas por cenas ruins, por fugas e pela busca de uma “terra prometida” nunca vivenciada.

La tierra prometida, ese lugar certero donde permanecer, nunca existió. Ese espacio ideal se convirtió desde entonces en mi única búsqueda. Una búsqueda que me llevó a desembocar en repetidas historias de nuevas partidas. (GERTOPÁN, 2007, p. 10).

Quando criança, Gregório imaginava que a terra prometida seria o lugar que os protegeria dos horrores do holocausto. Na adolescência, pensava ser Assunção o lugar onde encontrariam, ele e a família, a tranquilidade para viver. Depois, buscou, nos Estados Unidos da América, refúgio para se proteger de seus pais e de sua irmã, pessoas com as quais ele não queria se parecer. A vida adulta do personagem também foi marcada por diferentes lugares: Polônia, Espanha, Paris, Israel, Buenos Aires, Assunção. Em nenhum desses locais, no entanto, ele sentiu-se protegido. As múltiplas fugas o impediram de pensar em seus temores, amores e sonhos. No desafio de lembrar, o personagem chega a duvidar que tenha sido ele mesmo quem vivenciou os fatos guardados em sua mente. “Tal vez ésas, las que llamo mis historias, ni siquiera sean mías, porque las guardé, las atesoré tanto, por tanto tiempo, por temor que ellas se entumecieron; como mis huesos, como mis sentidos.” (Ibid., p. 11).

No tengo la voluntad de escribir una biografía puesto que no creo en ellas, simplemente un cuento, eso, la historia de un niño que se quedó sin voz, de un joven que vivió en silencios, de un hombre que sobrevivió a destierros. De un periodista que relató lo que vio y sentió, desarmando mentiras y relatando verdades. De alguien que disfrutó de pasiones y se dejó enloquecer por varios amores. [...] Mi intención es escribir sobre mi vida, aunque no creo en autobiografías; a pesar de ello intentaré serme fiel en cada movimiento que haga en este desafío de contar sobre mis penas, mis silencios, de cuando fui feliz y por qué quedé sin voz. (Ibid., p. 11-12).

Em um trabalho significativo acerca da biografia, Philippe Lejeune (2008) possibilita compreender a confusão de sentimentos expostos no fragmento acima. Num primeiro momento, Gregório anuncia que escreveria, simplesmente, um conto, no qual iria relatar a história de um menino que ficou sem voz, de um jovem que viveu em silêncios e de um homem que so-

breviveu a destierros. No fragmento seguinte, por outro lado, Gregório assume o propósito de escrever sobre sua vida, narrando fielmente todos os acontecimentos pelos quais passou. Nesse jogo entre ficção e realidade, o que resta esperar desse narrador-protagonista?

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais: foi o que tentei mostrar em uma série de estudos que analisavam como o ato autobiográfico se inscreve no campo do direito. Há mentirosos que são estigmatizados. Há malvados e indiscretos que são temidos e punidos. Há verdades que ferem. (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Como enfatiza Lejeune, é “impossível atingir a verdade”, embora as relações sociais partilhem do princípio ético de ser verdadeiro. Gregório, nesse sentido, demonstra uma confusão própria daquele que representa a si e ao outro. Num certo sentido, no jogo da memória, somos quase que personagens criados por nossas lembranças e pelas recordações coletivas, sendo

[...] impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomamos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória. (DUVIGNAUD, 1990, p. 09-10).

Gregório promete chegar o mais próximo possível de uma verdade sobre a sua história, a de sua família e a de tantos outros judeus exilados de sua pátria, sua língua e sua religião.

Torna-se compreensível que, diante do acadêmico de jornalismo, o narrador-protagonista emudeça. A ele, rememorar implica sofrer novamente as dores que marcaram a sua história e a de seus familiares.

Lloré cuando recordé a mis padres, a mi hermana y a mis exilios. Sufría, porque no podía hablar, porque no podía contar, porque no pude gritar, porque no pude salvarle del ahogo a mi voz. Frente a tanta frustración, me senté a contar mi vida. Pero en fin ¿qué significado tendría

para un ser como yo sufrir la necesidad de contar sobre mí mismo? ¿qué significado tiene relatar la vida de uno? ¿cómo se hace? ¿cómo se sobrevive a recuerdos que solamente causan pena? ¿cómo se descubre y se consuela la culpa? ¿cómo se explica existir, quedar vivo, en un cuerpo que no palpita? (GERTOPÁN, 2007, p. 27).

As perguntas lançadas pelo protagonista podem ser respondidas à luz de Hannah Arendt e de Paul Ricoeur.

Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição — que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor — parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem. (ARENDRT, 1997, p. 31).

[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela. (RICOEUR, 2007, p. 40).

A decisão de falar de si representa, para Gregório, a possibilidade de encontrar um lugar de pertencimento. Na citação acima, Arendt afirma a necessidade do homem de preservar a sua história para demarcar seu lugar nas sociedades que o cercam. Sem a preservação das lembranças, o homem segue desorientado, impossibilitado de ressignificar o que aconteceu no passado para compreender seu presente e se projetar no futuro.

Nosotros, las personas mayores, las que vivimos lo suficiente como para contar los fracasos de la historia de los pueblos y de la propia vida, justamente en el momento oportuno para relatarlos, nos quedamos sin lucidez, sin material. [...] Pero solamente voy a contar, voy a escribir, sobre mis exilios. Siempre fueron provocados por la misma razón: el hambre, la persecución, el abandono, el frío, el horror, los miedos y las culpas, todo eso me llevó a ser un permanente errabundo, buscando un lugar donde pueda o me permitan vivir. A buscar mi lugar. (GERTOPÁN, 2007, p. 31).

Em *El otro exilio*, o silêncio é rompido por aquele que durante sua vida perdeu, por diversas vezes, a voz. Os medos eram enfrentados por Gregório

com mutismo. Escrever sobre seu passado parece representar, portanto, a possibilidade de romper os exílios da linguagem. Registrar sua história permite-lhe demarcar não apenas o seu lugar de pertencimento como também o lugar daqueles que lhe foram caros: sua irmã, seu pai, sua mãe, a prostituta Margô, Leon e tantos outros judeus que encontrou pelos espaços geográficos em que vivenciou os seus exílios. Ao experimentar novamente os fatos do passado, Gregório liberta-se das culpas que regeram suas escolhas, mas, para tanto, fez-se necessário lembrar, compreender e perdoar.

Gregório/Ghershn/Ghershon: a difícil tarefa de recordar/perdoar

O Gregório adulto que rememora reconstrói a imagem de si e daqueles que o cercaram com a subjetividade e a capacidade de reflexão do jornalista aposentado que, ao longo de seus anos de profissão, foi responsável por noticiar diversas guerras. Aos 75 anos, o personagem sentia-se pronto para narrar sua própria história, marcada pela guerra que obrigou sua família a fugir da Polônia, pela relação familiar ruim, pelas ditaduras vivenciadas na América do Sul, pela relação com seus amores e com seus filhos, e pelos diferentes exílios (voluntários ou não) pelos quais passou. Trata-se de uma narrativa memorialística que tenta reencontrar uma realidade que não existe mais. Essa busca pela verdade é representada a partir da subjetividade daquele que se prontifica a rememorar. Compagnon afirma que “a ambição da literatura, fundada na *Mimeses*, era relatar de maneira cada vez mais autêntica a verdadeira experiência dos indivíduos, divisões e conflitos opondo o indivíduo à experiência comum.” (COMPAGNON, 2010, p. 105, grifo do autor). No final de sua arguição, o autor defende que

[...] reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos — ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura —, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar de literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (Ibid., p. 123).

Gregório, no processo de recompor seu passado, volta à sua infância na Polônia ou àquilo que consegue apreender sobre ela em sua memória. A imagem positiva é preenchida pela lembrança do homem que acendia os faróis. Por meio de uma descrição poética, ele relembra:

[...] ún tengo esos recuerdos claros, bien guardados, muy frescos en mi memoria, como el de aquel hombre que encendía cada noche los faroles de la calle, con la llama que llevaba en la punta de un palo largo. Siempre lo miraba desde arriba y él me saludaba, yo formaba parte de ese diario ritual. (GERTOPÁN, 2007, p. 35).

Esses “recuerdos claros” são compostos por poucas lembranças positivas e talvez por isso Gregório tenha silenciado por tanto tempo. A perseguição, a fuga, as brigas domésticas preenchem a maior parte dos espaços de sua memória.

Durante mi niñez en Polonia sufríamos un fuerte antisemitismo, además era común escuchar que pronto seríamos invadidos por Alemania. Había personas que negaban un hecho, otras sin embargo callaban, no lo hablaban porque mencionar un hecho así les provocaba pánico, ese fue el caso de mi familia. Sabíamos de las persecuciones hacia los judíos. En nuestro barrio ya nos habían prohibido cruzar la plaza, la entrada a tiendas donde carteles inmensos decían *ni judíos ni perros*. (Ibid., p. 33, grifo da autora).

A sensação de rejeição advinda da rua era a mesma que o acompanhava em casa. De acordo com suas recordações, a irmã Rivke experimentava os carinhos e a atenção paterna enquanto para ele restava estar junto de sua mãe e acompanhá-la em suas tarefas domésticas. Diante da primeira lembrança, o dia em que fugiram de Varsóvia, Gregório é tomado pela dor. Seu pai providenciou os passaportes e planejou a maneira como fugiram. Tiveram que ir separados até a embarcação que lhes conduziria ao exílio. Gregório se lembra, então, de quando, ainda menino, com seis anos de idade, foi deixado pela mãe em uma rua deserta e escura para esperar pelo homem que o levaria ao barco.

Permanecí ahí parado sin sentir nada, como perdido en una nube navegando por el cielo. Las manos me sudaban, los pies me temblaban, sentía que me ahogaba. No veía a nadie, nevaba insistentemente, la noche se puso negra y el piso blanco. Detrás de esa cortina gris de

desesperanza me encontraba yo, sin color, doliente. Había perdido la noción del tiempo, los minutos no pasaban; en ese momento un hombre muy pequeño cuyo rostro no recuerdo – pero sí su mirada – se aproximó a mí. Tenía los ojos negros, tan profundos que me quemaban como la llama del fogón de nuestra cocina. Tuve miedo, quería correr, escaparme, pero debía obedecer. Además ¿a dónde ir? (Ibid., p. 41).

No barco, o pequeno menino, ao reencontrar com o pai, não recebeu o afeto de que precisava para recuperar a segurança: “Me abracé a sus piernas. Levanté la vista esperando una reacción, un ensayo siquiera de festejo por verme ahí frente a sus ojos. Pero él apenas me preguntó dónde se encontraban mi madre y Rivke.” (Ibid., p. 44). Tal experiência o deixou totalmente mudo. A falta da voz passou a ser, para ele, um dos exílios que, em outros momentos de tensão, se repetia. “Durante mucho tiempo no pude hablar. Me encontraba totalmente mudo.” (Ibid., p. 45).

Acreditamos, com base na teoria da Análise do Discurso, que o silêncio, embora não fale, significa. “Essa significância migra de tempos para tempos, de sujeitos para sujeitos.” (ORLANDI, 2002a, p. 44). Ainda de acordo com Eni Orlandi, o silêncio é “o espaço diferencial que permite à linguagem significar (discretamente). No silêncio, o sentido se faz em movimento, a palavra segue seu curso, o sujeito cumpre a relação de sua identidade (e da sua diferença).” (ORLANDI, 2002b, p. 161).

Em seu estado de mudez, Gregório poderia interpretar com tranquilidade os conflitos que lhe envolveram. Como uma criança de seis anos poderia explicar o sentimento de abandono, de medo, de solidão? O Gregório que rememora, jornalista responsável por divulgar tantas guerras, sofre as consequências das marcas deixadas por aquela experiência. O menino Gregório, aos seis anos, silencia, assim como silencia o Gregório adolescente, desta vez de forma consciente, quando a família foge do Paraguai para proteger a irmã. “En ese momento decidí quedarme em silencio. Huir de nuevo, huir. Y huir. No quise seguir hablando. Ir a un nuevo exilio, un exilio voluntario. Sin voz.” (GERTOPÁN, 2007, p. 88). A terceira vez que perde a voz é por ocasião da morte de seu pai.

Después de varios días, yo seguía igual, no podía hablar, no podía comer. Necesitaba estar solo. No me interesaba nada, solamente recordar. Recordar en silencio, resguardado en mi mudez. (Ibid., p. 205).

Refletindo sobre o silêncio, Orlandi diz que pensá-lo é

[...] pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as “fissuras” que nos mostram efeitos do silêncio. O Outro está presente mas no discurso, de modo ambíguo (presente e ausente). E os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativas. (ORLANDI, 2002a, p. 50).

O silêncio, portanto, foi a maneira encontrada pelo protagonista-narrador para expressar suas dores e seus medos. É Gregório quem procura explicar o sentido do silêncio e a dor de recordar.

¿Qué significa tan considerable tendrá para mi existencia esta necesidad de relatar episodios de mi vida que están guardados y que tienen relación con mis exilios y con mis silencios? ¿Por qué sufrir tanto ante la necesidad de contarlos, de escribirlos? ¿Por qué padecer de este aprieto que me brota del pecho, como un impulso incontenible, como una única alternativa de seguir con vida? De otra forma siento como voy hundiéndome en las tinieblas de la desdicha. Padecer de éste apremio por revivir recuerdos que mantuve guardados y que al traerlos al presente me llevan a sufrirlos de nuevo, me vuelve vulnerable a ellos. Pero a pesar de todo, sigo escribiendo, no puedo parar esta compulsión por contar, aunque me duela, aunque sufra por permanecer en este estado delirante, donde me enfrento con cada palabra que escribo a un nuevo duelo con un adversario conocido, íntimo, que termina siendo mi voz, mi alma. (GERTOPÁN, 2007, p. 113).

Ao escrever, o narrador-protagonista parece enfrentar tudo aquilo que o silêncio guardou. O ciúme da relação de seu pai com a irmã e a sensação constante do abandono são sentidos novamente no momento da lembrança. O desafio daquele homem de 75 anos era o de compreender os fatos que marcaram sua vida e a de sua família, acontecimentos que provocaram em todos o sentimento da culpa. “Tanto mi padre como mi madre sufrían del mismo mal: de la culpa. De esa culpa que nos dejaron como herencia a Rivke y a mí.” (Ibid., p. 48).

O narrador-protagonista tem consciência de que não é mais a criança abandonada na noite de Varsóvia, nem o adolescente que não encontrava em sua família o lugar seguro e afetuoso que sempre procurou. Ele recorda para

comprender o resultado que os exílios causaram em sua vida e o quanto suas decisões estiveram sempre apoiadas neles.

Ahora lo cuento, recién ahora puedo escribir sobre todo lo vivido durante esos años, pero con los ojos de un hombre de setenta y cinco años, que ya intentó por otros medios entender, perdonar ciertos acontecimientos que le produjeron demasiado dolor [...]. Recién ahora, a partir de la necesidad de escribir sobre mí, me estoy reconociendo, reconciliándome conmigo mismo, y aceptando por fin mí triste destino. (Ibid., p. 49).

A temática do exílio, sem dúvida, preenche os sentidos dessa obra. Como tantas outras famílias de judeus que fugiram da primeira e da segunda Guerra Mundial, a família de Gregório representa a angústia daqueles que, na fuga, levaram consigo a certeza de que passariam o restante de suas vidas procurando um lugar que pudessem chamar de casa.

Exílios: à procura de um lugar

O primeiro exílio geográfico que a família de Gregório vivencia é na Argentina.

Cuando llegamos a América había pasado mucho tiempo, tal vez semanas, o meses, eso no lo recuerdo. Antes paramos en varios puertos, pero en ninguno nos permitieron descender. Una mañana de mucho sol, el barco se detuvo.

— Estamos en la Argentina — dijo mi padre.

Habíamos llegado a un nuevo continente, a una nueva tierra, a una nueva vida. Distinta, lejana, inducidos por el temor al antisemitismo que impulsaba la seguridad de una próxima guerra. Pero a pesar de encontrarnos en un país lejano y aparentemente seguro, nuestro destino seguía siendo incierto. (Ibid., p. 47).

A chegada à Argentina foi marcada pelo encontro com judeus que lhes arrumaram emprego e um lugar para morar num bairro ocupado somente por famílias judias. Era uma família de imigrantes que procurava, na identificação com seus pares, assegurar a sua identidade. Na representação do protagonista-

narrador, os guetos formados por esses imigrantes asseguravam o sentimento de pertencimento a alguma coisa e diminuía a distância entre o novo lugar e o seu país de origem. Trata-se da questão da identidade, de aspectos “que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.” (HALL, 2001, p. 8). Na prática, a família de Gregório e as demais perceberam que

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (Ibid., p. 13).

Essa multiplicidade de identidades deu origem, no novo lugar, à resistência dos mais velhos em não querer conhecer a cultura do novo país e à disposição dos mais jovens em se entregar ao lugar que lhes recebeu. Gregório lembra que a irmã Rivike

[...] fue la primera en dejar de hablar en *yiddish* y aprender el nuevo idioma. Se compró un cuaderno donde comenzó a escribir en castellano, copiando las letras de los periódicos viejos. [...] Pronto lo habló y escribió fluidamente, como si hubiera nacido en América. (GERTOPÁN, 2007, p. 55, grifo da autora).

Enquanto isso, a sua mãe manteve-se presa à sua língua e ao convívio apenas com seus pares. “Sus amigas eran las mujeres del conventillo y entre ellas hablaban solamente *yiddish*. Aprendió a decir un par de palabras en castellano, las necesarias, ninguna más.” (Ibid., grifo da autora). Conforme nos indicam as palavras de Stuart Hall (2001), Gregório também se deu conta de que a tentativa de preservar a identidade judia foi uma ilusão.

Quizás nunca llegamos a arraigarnos de verdad, esperando siempre un próximo exilio, para sostener la fantasía o el deseo del retorno a nuestro lugar, a Polonia. Yo sentía que en nosotros seguía guardada aquella ilusión, aquel sueño de recuperar nuestra identidad, nuestro lugar. (GERTOPÁN, 2007, p. 119).

O novo exílio ocorre quando sua família sentia-se segura em Buenos Aires. O pai estava trabalhando, a mãe, mais conformada por ter saído de sua terra natal e Gregório sentia-se seguro na companhia do amigo Leon. Entretanto, todos foram privados de sua tranquilidade por Rivike, irmã de Gregório, que se associou a um grupo de revolucionários que lutava contra o governo ditatorial da Argentina⁴. Devido ao posicionamento político de Rivike, a família de Gregório exilou-se no Paraguai com a ajuda de um grupo de judeus que vivia em Assunção. Diante da necessidade da mudança, a mãe de Gregório se desespera:

- Sí lo entiendo, pero ya no me interesa, ya no tengo fuerzas para cargar de nuevo un *péquele* y andar por el mundo errando. Quiero un lugar, quiero una casa, quiero regar a un jardín, quiero plantar flores.
- Ya pronto lo vamos a tener.
- Quiero tener animales, criar un perro.
- Los judíos no tienen perros.
- ¿Quién lo dijo?, como lo vamos a tener si siempre estamos huyendo y nunca tenemos suficiente comida ni para nosotros y menos para alimentar a un animal. (Ibid., p. 90).

Na capital paraguaia, encontraram judeus que lhes ofereceram o necessário para recomeçar: emprego e uma casa confortável em um dos bairros ocupados pela comunidade judia. A família estava prestes a comprar um terreno onde construiria sua casa, cultivaria seu jardim e a mãe de Gregório finalmente poderia ter o seu cachorro quando Rivke, novamente, envolve-se com grupos revolucionários do Paraguai⁵, obrigando a todos a fugir daquele país. Ao voltarem para Buenos Aires, passam a viver escondidos e em situação de extrema miséria. Ao rememorar esses exílios, o narrador-protagonista procura compreender os motivos de tantos infortúnios vivenciados por sua família. Para ele, a impossibilidade de se estabelecerem num lugar no qual pudessem reconstruir suas vidas era resultado de terem escapado do holocausto enquanto quase todos os seus parentes e amigos tinham sido assassinados nos campos de concentração.

4 Provavelmente, o governo do ditador Juan Carlos Onganía (1966-1970).

5 Provavelmente, a obra faz referência à ditadura do general Alfredo Stroessner, que governou o Paraguai de 1954 a 1989.

Irnos, sufrir y seguir sufriendo irremediabilmente durante nuestras vidas; era así como debíamos pagar por haber escapado, por habernos ido, alejado, por haber abandonado Polonia, por haber abandonado a nuestros familiares en los crematorios, por la muerte de ellos. Por todo ello seguiríamos condenados a ser víctimas de dolores, de pesares. El habernos salvado del holocausto era una culpa que debíamos pagar, y el castigo era los continuos destierros. Castigos que nos imponíamos a nosotros mismos. Teníamos que sufrir siempre. Tenía que dolernos vivir. (Ibid., p. 119).

A vida de privações que passaram a ter em Buenos Aires obrigou Gregório a trabalhar para ajudar no orçamento doméstico. De seu salário, ele guardava uma parte para poder fugir de seus familiares e mudar-se para os EUA, exilando-se de seus país, de sua irmã e tudo que os impedia de conviver como uma família. Gregório muda-se para os EUA e se forma em jornalismo. Ao rememorar o dia de sua partida, o personagem conta: “Nadie me acompañó a tomar el barco, sencillamente mi madre guardó mi ropa en nuestra antigua valija de cartón, me dio un par de fotografías, unas galletas y una *jala* que ella me hizo para el viaje. (Ibid., p. 123).

O menino que por tantas vezes perdeu a voz encontrou na profissão de jornalista uma forma de falar, mas não fazia uso das palavras para compreender a si, antes, falava do outro. O senhor que rememora observa que, mesmo sem se dar conta, era o desejo de se compreender que o fazia trabalhar com as palavras, que o fazia procurar a palavra certa para expressar a vida.

A partir de ese momento, tras aquella partida, comienza mi búsqueda, la mía propia; la búsqueda por encontrar una cierta lucidez en mis palabras, para no perderme en la mudez, ni en el silencio, para no enterrar mi voz en los miedos. Para buscar mi lugar. Para armar mi propia historia. (Ibid.).

O trabalho de jornalista o levava para espaços distintos e, em todos eles, a angústia de encontrar o lugar ideal estava presente. Para redescobrir-se, busca suas origens em Israel, mas lá ele também não identifica um “lugar al que geográfica, histórica, cultural y religiosamente perteneciera.” (Ibid., p. 171). Por essa razão, Gregório volta seu olhar para sua terra natal, Varsóvia, o lugar que lhe poderia devolver a segurança da identidade cultural, histórica,

religiosa e geográfica. Mais uma vez, o narrador dá-se conta de que a Varsóvia de suas lembranças não se assemelha àquela de então.

Seguía buscando mi tierra, mi patria, el lugar donde permanecer, y en esa búsqueda tome la decisión de un nuevo viaje. [...]Varsovia ya no era mi ciudad, ya no me abrazaba, ya nadie estaba para contarme qué pasó con ella durante mi ausencia, entonces mi desolación fue total. Ya nadie quedaba. No había nada, ni religiosos caminando de prisa con los *peiot* bailándoles a cada lado del rostro; ni las mujeres con sus pelucas y sus polleras largas, con niños siguiéndolas, ni el olor a pluma quemada. Aquel tampoco era mi lugar, dejó de serlo desde el momento que salí de allí. ¿Dónde estaba mi hogar? ¿a qué lugar pertenecía? ¿Cuál era mi patria? (Ibid., p. 318-319, grifo da autora).

O processo de rememorar possibilita ao narrador, Gregório, responder a questões que lhe perturbaram ao longo de sua vida. Nem Israel, onde pôde encontrar um significativo número de judeus, nem a sua terra natal puderam sanar as marcas do não pertencimento. Qual seria o lugar de Gregório? O homem de 75 anos parecia encontrar, no eco de suas indagações, a tranquilidade necessária para perceber que era constituído por uma multiplicidade de “eus”, mas apesar desse reconhecimento, ainda sentia as dores emocionais que marcaram sua trajetória. “Escribir ahora sobre esa etapa de mi vida después de tanto tiempo, acordarme de esos momentos, me produce aún tristeza.” (GERTOPÁN, 2007, p. 68). Ao reencontrar Ofra, sua primeira esposa e mãe de seu filho Shajar, Gregório demonstra maior maturidade e parece apontar para uma possível resposta para a pergunta “quem sou eu?”

— Fíjate, Ofra en un lugar tan pequeño como este Kibbutz, vivimos juntos personas que llegaron de Sudamérica, Europeos, sabras, del África, hablamos diferentes idiomas, no nos parecemos físicamente; o sea, no pertenecemos a una misma característica física, como sería la de los indígenas, o la piel aceitunada de los indios, o el color de la piel de los habitantes del África. Y de toda esta mezcla ¿Qué saldrá? ¿Dónde esta el punto en común? ¿ese punto que nos une? ¿entiendes? Se trata de una identidad, no de una raza, sino de un estilo de vida? (Ibid., p. 185).

“Trata-se de uma identidade, não de uma raça?” No final, Gregório constata que se trata de uma identidade, de um jeito de ser que não é constituído apenas por um referencial identitário.

Durante a cobertura da guerra do Biafra, o protagonista, depois de resgatar uma criança dos escombros, o adota e lhe dá o nome de Asher, passando a ter quatro filhos: um com Ofra, as gêmeas com Nicole e Asher. Gregório faz por Asher o que nenhum adulto fez por ele quando sua família fugiu de Varsóvia. O menino retirado dos escombros passaria pelo mesmo processo que Gregório, de aprendizado de uma nova língua, uma nova cultura, um novo jeito de se relacionar, mas teria o que faltou ao protagonista, ou seja, a segurança de se sentir amado e cuidado.

É importante ressaltar que a busca por um lugar com o qual se identificasse também estava presente nos estágios de mudez do narrador-protagonista. As emoções fortes vivenciadas por Gregório resultavam sempre na perda de sua voz: a fuga aos seis anos, a fuga de Assunção na adolescência, a morte de seu pai quando ele estava em Israel. Em sua mudez, ele encontrava segurança. Sozinho, podia reorganizar seu espaço, seus sentimentos. Quando volta de um de seus períodos de mudez, o adolescente Gregório reconhece que a língua constituía-se um dos grandes responsáveis por sua crise de identidade.

Sentía que podía hablar, que mi voz se escuchaba, pero allí surgía otro problema. Yo no sabía hablar en español. Yo sólo conocía las letras de ese idioma y lo entendía, pero no lo sabía pronunciar. Mi lengua era el *yiddish*, la lengua del exilio, ni siquiera cuando vivimos en Varsovia aprendí a hablar polaco, puesto que no hubo tiempo a que fuera a una escuela común. (Ibid., p. 63, grifo da autora).

Agora, o homem de 75 anos compreende sua história. Não há culpados. Ele e sua família não saíram voluntariamente em busca de outro lugar. O holocausto, que exterminou a maior parte de seus parentes, foi o responsável por essa busca por um espaço seguro. Foi essa procura pela segurança que desconstituiu a identidade judaica. As mudanças na sua vida e na vida de seus familiares não foram voluntárias, por isso não havia motivo para alimentar a culpa.

Mi historia se veía complicada, nací en un país de otro continente, me crié en Polonia, con otro idioma, con otro clima, con otro paisaje y en

una cultura diferente: la del hambre, del dolor, y del exilio. No emigramos de Polonia voluntariamente, salimos escapando, porque no nos quedaba otra alternativa, porque de otro elegimos Buenos Aires, nos tocó esa ciudad como pudo haber sido cualquier otra. (Ibid., p. 63).

Paul Ricouer (2005) afirma que o ato de rememorar implica em compreender e perdoar nossa história. Para o filósofo, ao buscar o passado, encontramos a oportunidade de reviver o luto de forma reflexiva, resultando na reconciliação conosco mesmos. Como resultado, tem-se a libertação da culpa, não há mais o sentimento da dívida.

Por fim, a possibilidade de viver sem culpa

Em seu processo memorialístico, Gregório parece responder às indagações que marcaram a sua existência: Qual é a sua identidade? Qual é o seu lugar de pertencimento? No encontro consigo mesmo, a partir da possibilidade de refletir sobre sua trajetória, privilégio concedido pela memória, o narrador protagonista procura encontrar a si e aos seus familiares, desvendando-os no emaranhado de imagens que lhe surgiam à mente.

Miles de escenas me pasaban por la mente, los recuerdos bullían en mi memoria, no podía soportar tantas imágenes que no me dejaban descansar, ni podía descifrar de cuándo eran. Figuras humanas, entre ellas la de mi padre, la de Rebeca, y la de una niña pequeña con rizos largos, perdida, llorando por calles de Varsovia. (GERTOPÁN, 2007, p. 295).

Por fim, sente-se aliviado do sentimento de culpa e não deseja mais procurar seu lugar porque constata que essa busca sempre foi inútil. Não há uma identidade a definir porque sua identidade é marcada pelo hibridismo: seu lugar está em Varsóvia, em Buenos Aires, em Assunção, em Israel, em Paris e em outros lugares por onde vai passar. Sua identidade judaica complementa-se com as formas de ser e viver que apreendeu nos espaços que ocupou e nas línguas que se obrigou a aprender devido às fugas. O senhor Gregório, aos 75 anos, cumpre a tarefa de buscar, em sua própria trajetória de vida, a resposta para suas angústias, culpas e dúvidas. Ao final, após reviver as dores do meni-

no, do adolescente, do jovem e do adulto que um dia foi, sente-se aliviado e pronto para prosseguir.

Me detengo y pienso en la edad que tengo y luego en todo lo que me ha tocado vivir a lo largo de estos años, en todo lo que he sentido, y a pesar de ello sigo luchando contra mi mudez, aquí sentado frente a este ventanal, mirando las hojas de otoño, mirando el cielo, acariciando al gato, cerca de Nicole. Por fin pierdo la lástima hacia mí mismo y me siento a escribir, a seguir relatando sobre mi existencia. Mi recobro de todo, me reconstruyo, nazco de mí mismo y, como la zarza ardiente, broto de las cenizas para seguir con mi trabajo. (Ibid., p. 329).

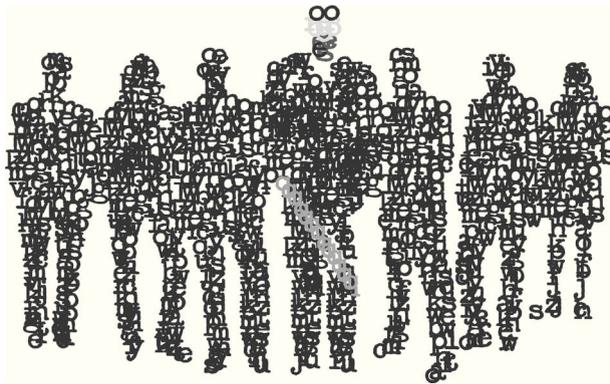
Ele consegue perdoar a sua história, percebe que nunca foi o culpado daquilo que lhe aconteceu e, o mais importante, dá-se conta de que o lugar que tanto procurou está dentro dele, envolto por suas lembranças, por suas crenças, por sua história. Sem culpas, é possível seguir adiante.

Referências Bibliográficas

- ARENDE, H. **Entre o Passado e o Futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- CHARTIER, R.; CAVALLO, G. **História da leitura no mundo ocidental 1**. São Paulo: Ática, 2002.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DUVIGNAUD, J. Prefácio. In: HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990. p. 9-17.
- GERTOPÁN, S. La voz de la inmigración judía. **Última Hora**, Assunção, 16 out. 2010, Correo Semanal. Disponível em: < <http://www.ultimahora.com/correo-semanal-la-voz-la-inmigracion-judia-n368739.html>>. Acesso em: 20 out. 2011. Entrevista concedida a Blas Brítez.
- _____. **El otro exilio**. Asunción: Servilibro, 2007.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002a.

- _____. **As formas de silêncio**. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2002b.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.
- _____. **O percurso do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.
- _____. O perdão pode curar? In: HENRIQUES, F. (Org.). **Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal**. Porto: Edições Afrontamento, 2005, p. 35-40.
- SUAREZ, V. V. **Proceso de la Literatura Paraguaya**: perfil histórico bibliografía y entrevistas a los mas destacados escritores paraguayos. Asunción: Litocolor, 2011.
- TALAVERA, L. Poetas – ensayistas – narradores. **Revista Del Pen Club Del Paraguay**: poetas, ensayistas, narradores, IV Época, n. 19, nov. 2010.
- VIANA, M. J. M. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Belo Horizonte: UFMG, 1993.





A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO: REFLEXÕES SOBRE A CONDIÇÃO HUMANA E A SOCIEDADE

Iris Selene Conrado

A forma romance fortaleceu-se durante os séculos de sua constituição, mas acabou por tornar-se, hoje, já em pleno século XXI, apenas mais uma possibilidade de entretenimento e de acesso ao conhecimento dentre tantos outros meios de comunicação dessa era tecnológica e globalizante que caracteriza a época contemporânea. O livro, objeto que concorre, inclusive, com o formato digital de textos, desde jornalísticos a literários, parece perder sua força valorativa na sociedade, sendo repensada por muitos a necessidade de sua existência físico-material para as funções que executa na vida humana, sobretudo em um momento de discussões generalizadas acerca da indústria cultural, da produção em massa, do consumismo exacerbado e, até mesmo, de questões ambientais.

Por outro lado, ainda existe um forte olhar da tradição sobre o livro: em vários círculos sociais, afirmar que se possui certos livros, que se lê determinados títulos ou ainda que se está executando a leitura de uma obra são atos que trazem um possível *status* social. Assim, nota-se que a valorização do texto literário ainda sobrevive, mesmo que, por vezes, em um discurso de aparências. O que não se pode deixar de enaltecer, todavia, além do fato do prazer

que se sente na leitura de uma obra de ficção, é a importância da literatura na formação do indivíduo.

No âmbito literário e de modo geral, o texto em prosa parece ser mais próximo dos leitores, talvez porque, desde os primórdios da comunicação humana, o homem conta histórias sobre o que vivenciou, o que testemunhou ou ainda o que ouviu contar de outros ou apenas o que imaginou ou sonhou. De fato, as narrativas sempre estiveram presentes na vida do ser humano e, de certo modo, acompanharam o desenvolvimento deste, possibilitando a apreensão e a disseminação do conhecimento.

Nessa perspectiva, o romance ocupa um importante espaço, que vai sendo modificado de acordo com a interação existente entre escritor, obra, leitor e mundo. As reflexões do escritor e crítico Mario Vargas Llosa sobre esse gênero, concebidas certamente no início deste século XXI, demonstram de maneira peculiar uma preocupação com o presente e o futuro da literatura em geral e, especificamente, sobre o romance, bem como revelam seus efeitos para a humanidade, os quais valem ser ressaltados, uma vez que, na literatura produzida por escritores como José Saramago, nota-se uma preocupação com a formação do indivíduo, do ser humano.

Vargas Llosa (2009) expõe um conceito muito comum de que a literatura seria um entretenimento dispensável, interessante para aqueles que disponibilizassem de tempo suficiente, ou seja, para pessoas não muito atarefadas: um passatempo burguês. De fato, houve esta concepção, sobretudo do romance, na época em que ele surgiu e se firmava nos séculos XVIII e XIX, quando a literatura era, então, uma atividade das mulheres de algumas famílias da classe média. O teórico se preocupa com o fato de que essa ideia ainda se mantenha, pois, para ele, a falta de interesse e a inexistência de um público leitor maior resultam em uma barbarização da sociedade. Ele defende que a literatura é, em verdade, um instrumento essencial para a formação de cidadãos.

Observa-se que o século XXI é uma época de progresso, de direcionamento técnico, de especialização, de fragmentação, de divisão das ciências e do conhecimento. Como pontos positivos, essa separação traz o aprofundamento na especificidade e o progresso, mas também há pontos negativos, como

a eliminação daqueles denominadores comuns da cultura graças aos quais os homens e as mulheres podem coexistir, comunicar-se e sentir-

se de algum modo solidários. A especialização leva à incomunicabilidade social, à fragmentação. (VARGAS LLOSA, 2009, p. 21).

Assim, a tendência à setorização conduz à fragmentação social, ocasionando a perda do sentido de comunidade, de “pertença” de um indivíduo ao todo. E a falta de sentimento de pertença leva à indiferença e também ao fortalecimento do individualismo, pois

a ciência e a técnica não podem mais cumprir aquela função cultural integradora em nosso tempo, precisamente pela infinita riqueza de conhecimentos e da rapidez de sua evolução que levou à especialização e ao uso de vocabulários herméticos. (Ibid.).

Por ter essa flexibilidade e mutabilidade, a literatura configura-se como elemento comum aos humanos, aproximando-os quaisquer que sejam as suas diferenças culturais, espaciais ou temporais, revelando o que há de humanidade no indivíduo, incitando-o a questionar e a quebrar barreiras raciais ou de gênero. Segundo Vargas Llosa (Ibid.), “nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade.” Portanto, a literatura ensina, amplia o conhecimento, refina o espírito e aproxima os indivíduos, humanizando-os ao mostrar o que é básico e caracterizante do ser.

Essa ligação que o romance permite que se estabeleça entre as pessoas não se limita ao tempo, a um momento; há a possibilidade de se conectar aos sentimentos e ensinamentos do passado, fazendo com que se compartilhe e que haja integração também com o entusiasmo e com os sonhos dos indivíduos de outra época e de outro local.

Vargas Llosa elenca alguns dos principais efeitos benéficos da literatura (sobretudo do romance) para o mundo, sendo o primeiro deles a contribuição da literatura para o desenvolvimento da linguagem e, logo, da comunicabilidade, culminando no aprimoramento cultural, intelectual e imaginativo. De fato, conforme Vargas Llosa, uma pessoa que lê “boa literatura” apreende desta não apenas um vasto vocabulário e conhecimento de mundo e de vida, mas ainda amplia sua criatividade, sua percepção intelectual, sensorial e imaginativa. A falta de leitura de textos literários, portanto, traz má formação linguística. Por exemplo, um técnico ou especialista poderia possuir muito

conhecimento, porém, sem a articulação adequada da língua, sem o domínio suficiente e preciso das palavras proporcionado pela leitura de textos literários, não seria capaz de transmitir o seu conhecimento, tão pouco seus sentimentos, suas emoções, seus sonhos e isso o incapacitaria também de compreender o outro, aprender, refletir, entre outras atitudes.

Outra contribuição da literatura diz respeito à questão de possibilitar a criticidade, já que “uma boa literatura é a que põe radicalmente em discussão o mundo em que vivemos.” (Ibid., p. 26). O romance, especificamente, pode firmar o olhar crítico do leitor, pois este, a partir da obra, consegue preencher a sua necessidade de fantasia, de esperança, de um “algo a mais”, e ter uma visão crítica sobre a sua realidade. De acordo com Vargas Llosa (2004, p. 22), “as mentiras dos romances nunca são gratuitas: preenchem as insuficiências da vida.” É com o romance, por um momento, que o leitor vivencia outra vida, outro tempo, outro mundo mais intenso. Ao terminá-lo, a pessoa tem que se confrontar com os limites da realidade, com as injustiças, com a rotina e com a problemática da vida.

O sociólogo e teórico literário Antonio Candido (1972) apresenta, em um artigo, uma interessante reflexão sobre o vínculo entre literatura e sociedade, evidenciando algumas funções da literatura para o leitor. Suas considerações são próximas, em certos aspectos, às ideias de Vargas Llosa, contribuindo para se entender a importância do romance na vida humana.

Candido, de fato, considera a literatura como uma necessidade do ser humano, ou seja, homens e mulheres têm uma certa “necessidade universal de ficção e de fantasia”. O texto literário atua como um dos possíveis veículos de expressão dessa necessidade e, de certa forma, está próximo de outros meios, como a telenovela, o cinema, o jornal, o gibi ou, ainda, as lendas, as anedotas e as adivinhas. Conforme diz Candido, “a necessidade de ficção se manifesta a cada instante.” (CANDIDO, 1972, p. 803).

O autor ressalta que a ficção provém, de alguma forma, da realidade, pois está sempre se referindo a uma determinada realidade. Desse modo, analisando o vínculo entre literatura e realidade, Candido verifica dois tipos de imaginação, a saber: imaginação explicativa — científica — e imaginação fantástica — ficcional, poética. Para o estudioso, o devaneio seria a base de ambas as criações, científica e poética, uma vez que ele se constrói em estruturas independentes, contudo coerentes, a partir da realidade: “o devaneio seria

o caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção [...] mas estabelece séries autônomas e coerentes, a partir dos estímulos da realidade.” (Ibid., p. 804).

Do mesmo modo que o texto literário é construído a partir da realidade, ele também atua na formação dessa realidade, pois contribui para a formação de valores, de ideais e de pontos de vista do leitor. Ocorre, por isso, uma interdependência entre literatura e realidade, na qual a criação poética origina-se no devancio proveniente dos “estímulos da realidade” e a ficção, por meio do leitor, atua na formação deste leitor, na sua visão de mundo, estabelecendo-se um vínculo entre realidade – ficção – leitor.

Se a literatura tem essa função pedagógica, ela não é definida, contudo, de acordo com a pedagogia oficial. De fato, ela extrapola os limites da formação normativa, o que provoca fascínio e temor por parte dos grupos dominantes, dos educadores e dos moralistas, uma vez que o texto literário funciona como forma de reafirmação, de negação ou de questionamento de valores.

A função aparentemente pedagógica da literatura provoca paradoxos quando verificada, na sua atuação social, em relação aos valores definidos em uma sociedade. Isso porque, muitas vezes, os educadores valorizam autores tradicionais, considerados clássicos, e estes, ao mesmo tempo que afirmam ideais sociais de interesse dos grupos dominantes, apresentam imagens e/ou valores contrários ao padrão buscado por estes grupos. Portanto, esse paradoxo, marcado pela atuação do texto literário na formação do ser humano em sociedade, configura-se, pelo menos, em duas facetas: a imagem de que a literatura “edifica”, “eleva”, pois traz o suporte ideológico que fundamenta e mantém os “padrões oficiais”; e a imagem da literatura como “iniciação na vida”, como capaz de revelar a complexidade da vida humana. “Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos de bem e o que chamamos de mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (Ibid., p. 805, grifo do autor).

Após afirmar que a literatura tem as funções de “satisfazer à necessidade de fantasia” e de “contribuir para a formação da personalidade”, o sociólogo reflete sobre a possibilidade que a literatura concede ao ser humano de “conhecimento do mundo e do ser” (Ibid.). Para o estudioso, a literatura é uma elaboração de valores e de representações da realidade sensível em uma estrutura específica, a estrutura ficcional, caracteristicamente autônoma em relação

aos sentidos, aos seus significados, que se alteram dependendo do momento histórico-ideológico de sua produção de leitura, de sua atuação. Entretanto, a literatura sempre mantém, de alguma maneira, um vínculo com as suas origens, ou seja, com a realidade pela e na qual se formou, sempre atuando nessa realidade, uma vez que “a literatura desempenha funções na vida da sociedade.” (Ibid., p. 806).

Voltando às considerações de Vargas Llosa, vale também acrescentar que este reforça a ideia da necessidade de indivíduos críticos para o mundo, pois é a partir da criticidade, do inconformismo, que há busca de melhoria, de progresso, e, portanto, o autor destaca que “para formar cidadãos críticos e independentes, difíceis de manipular, em permanente mobilização espiritual e com uma imaginação inquieta, nada melhor do que bons romances.” (LLOSA, 2009, p. 27). Todavia, ele lembra que a literatura não provoca, necessariamente, o leitor à ação; a questão envolve os sentimentos, o indivíduo em si, seus valores e os efeitos pessoais que a obra provoca.

Apesar dessa peculiaridade, uma literatura de qualidade tem esse efeito de tornar o leitor crítico e, a partir dessa criticidade, gerar inconformismo, seguido de ação, de busca, de luta em prol de mudanças, de evolução para a humanidade. Ao trazer essa atitude de reflexão, a literatura auxilia o ser humano a ir ao encontro da máxima de Sócrates, “conhece-te a ti mesmo”, ou seja, permite às pessoas que entrem em contato com o âmago da natureza e da condição humana, da vida. Esta seria uma terceira contribuição da literatura para o mundo.

[...] as invenções de todos os grandes criadores literários [...] abrem-nos os olhos sobre aspectos desconhecidos e secretos da nossa condição, e nos dão instrumentos para explorar e entender mais os abismos do que é humano. (Ibid., p. 29).

Assim, a literatura revela as “verdades ocultas da realidade humana”, isto é, mostra os aspectos mais profundos, positivos e negativos, recônditos, por vezes adormecidos, esquecidos, controlados do ser humano. Por isso, muitas vezes, essa revelação é forte, tensa, exagerada, ofensiva e repugnante para o próprio olhar humano: “[...] não a ciência, mas a literatura foi a primeira a examinar os abismos do fenômeno humano e a descobrir o apavorante potencial destrutivo e autodestrutivo que também o conforma.” (Ibid., p. 31).

Um dos romancistas que produzem textos que denotam uma preocupação próxima àquela apresentada por Vargas Llosa e também por Antonio Candido é o escritor português contemporâneo José Saramago. Vencedor de vários prêmios literários importantes, tais como o Nobel da Literatura e o Prêmio Camões, classificado, no passado, como neorrealista por alguns críticos e, atualmente, sendo considerado um autor de tendências pós-modernistas, Saramago apresenta, sobretudo em seus romances, um olhar questionador, inquisidor e reflexivo sobre a condição humana em sociedade. Crítico e incisivo, além de traduzir as contradições do indivíduo contemporâneo, Saramago ainda apresenta aspectos formais inovadores em suas obras, demonstrando um interesse também estilístico em seu desenvolvimento como escritor.

Pensando na importância do gênero romanesco, principalmente por causa de seu vínculo com a sociedade e com o ser humano, busca-se, neste capítulo, uma reflexão sobre uma categoria específica da obra literária, a saber, o espaço, ilustrando tal categoria em alguns dos romances de Saramago. Observa-se, desse modo, como o espaço contribui para uma compreensão mais profunda dos romances, possibilitando a percepção do indivíduo em sua interatividade.

O espaço no romance

Quando se analisa uma narrativa, isto é, quando se busca a interpretação de uma obra literária em prosa, pode-se trilhar um caminho de observação de, pelo menos, três planos: o plano estrutural, o plano contextual e o plano semântico. No plano estrutural, procura-se identificar, classificar e analisar elementos que compõem o texto literário e, no caso do romance, esse plano diz respeito à análise das personagens, do conflito dramático, do tempo, do espaço, do clímax, do narrador e do desfecho, ou seja, da trama em si, como sugerem teóricos como Tomachevsky (1976), Forster (1974) e Bourneuf e Ouellet (1976), por exemplo. No plano contextual, busca-se perceber a obra em seu contexto de produção histórico e social, como propõem estudiosos como Lukács (2000) e Goldmann (1976), por exemplo. No plano semântico, interessa pensar a temática geral da obra e, talvez, até o seu vínculo (da temática) com a estrutura do texto, bem como questões ligadas à linguagem. Ao final de todo este levantamento, poder-se-ia unir as interpretações desses

planos a fim de compreender a formatação geral da obra e suas constantes relações com sua estrutura, sua temática, seu contexto de produção e, talvez, até com o seu leitor.

Em muitas análises interpretativas de romances, nota-se que a categoria “espaço” não é muito valorizada. De fato, muitos críticos focalizam o estudo das personagens, do narrador, da temática, do liame entre obra e contexto, e até a questão da linguagem utilizada na composição. Muitas vezes, elementos como tempo e espaço ficam marginalizados ou são apresentados como mera característica decorativa, podendo também ser postos como auxiliares apenas para trazer verossimilhança à narrativa. Exceto, claro, se a categoria tiver sido destacada, desde o início da história, como elemento essencial para o texto, como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, por exemplo, vinculando, ainda, o espaço ao contexto histórico, ou também como no conto de Ricardo Ramos, *Circuito fechado*, onde a descrição direta do espaço constrói toda a narrativa.

Logo, o espaço pode ser mais trabalhado pelo próprio escritor, ou não: tudo depende de suas escolhas formais. Vale observar, contudo, que, muitas vezes, a referência espacial não é gratuita. Trata-se, às vezes, de uma “armadilha” do autor, de uma “pista” para o entendimento profundo da obra. De acordo com Dimas (1985), o espaço (assim como outros aspectos que compõem uma obra) pode ser um caractere da narrativa, propositalmente elaborado de maneira, talvez, implícita pelo escritor a fim de revelar algum “segredo” ou função à medida que é percebido no texto. Portanto, em algumas obras, o espaço adquire uma função mais marcante, mais atuante no texto literário como um todo e, por isso, torna-se também interessante analisá-lo.

Uma importante classificação de Osman Lins, citada por Antonio Dimas, sobre o espaço no romance trata da diferença entre espaço e ambientação, que são conceitos próximos e que se apresentam conjuntamente na narrativa, mas que possuem aspectos próprios. A ambientação de um espaço em uma narrativa diz respeito à “atmosfera”, ao “ambiente” da situação, a um certo “clima” no espaço, provocado pelo discurso do narrador ou pelos pensamentos e discursos da própria personagem ou, ainda, pelas ações da personagem. Sobre o espaço e a ambientação, Dimas (1985, p. 20) conclui: “em outras palavras [...]: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito.”

Portanto, o espaço no romance pode contribuir para, além de situar a narrativa e/ou ser elemento decorativo, dar mobilidade à narrativa e às personagens, bem como contribuir para o entendimento mais profundo da própria obra, das personagens, das tensões e conflitos apresentados, e ainda para se notar o trabalho minucioso do autor. Para Dimas, a presença do espaço na narrativa pode, em um significado mais profundo, atingir inclusive “uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo.” (Ibid., p. 33).

Especificamente, nos escritos de José Saramago, observa-se que a categoria espacial possui uma função por vezes marcante, como se o escritor se preocupasse com o trabalho minucioso também desse aspecto nas narrativas, a fim de que esse elemento pudesse ajudar no direcionamento da história, das personagens e dos conflitos, assim como no direcionamento das ideias. Em alguns de seus romances, por exemplo, essa estrutura adquire importância fundamental para o entendimento geral da obra, contribuindo, de fato, para suscitar as reflexões que suas obras possibilitam para o leitor.

Neste trabalho, busca-se notar a presença do espaço em alguns dos romances de Saramago, a saber, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e analisar o grau de importância de tal presença para o estudo analítico-interpretativo dos romances, além de denotar o caráter humanista do projeto literário do autor, uma vez que, conforme disse Saramago em palestra em Turim, há o interesse pela condição humana em seus escritos: “aquilo que me interessa realmente é o ser humano.” (SARAMAGO, 1998).

O espaço nos romances de Saramago: outras perspectivas

Manual de pintura e caligrafia é um dos primeiros romances de Saramago. Publicado pela primeira vez em 1977, pode ser considerado uma obra central em toda a produção do autor português, uma vez que ele seria um reflexo programático inconsciente de todo o seu trabalho. Para Costa (1997, p. 275), é “em *Manual de pintura e caligrafia* que se dá a conquista (ou a reconquista, se levarmos em conta sua obra de estreia) do acto de narrar — que [...] constitui um dos temas mais importantes do livro.”

O romance, de caráter experimental, conta a história do personagem-narrador (em primeira pessoa) H. em uma crise existencial com sua profissão.

Trata-se de um pintor simples e ordinário que começa a negar-se a pintar retratos, o que sempre fizera, percebendo certa exterioridade hipócrita neles. Ao mesmo tempo, o personagem inicia uma obra escrita, como se fosse um diário ou um tipo de “manual”, refletindo nele sobre sua crise. Busca o personagem H. descrever e refletir sobre o ato da escrita e da pintura, sobre a arte em geral, a linguagem e seus limites e, ao mesmo tempo, refletir sobre a natureza humana. Em meio a trinta e sete capítulos que compõem o romance, em apenas cinco deles, “dispersos” ao longo da obra, o protagonista, em primeira pessoa, apresenta impressões sobre a Itália, procurando criar um “guia” para viajantes.

O título do romance, assim, traduz uma falta de nitidez e exatidão do livro, que se diz um “manual”, um guia ou um livro de instruções, de ensinamentos que seriam sobre pintura e caligrafia, mas que vai além disso. Segundo o narrador, seus escritos teriam o objetivo de servir como um exercício autobiográfico e também como um guia para viajantes, porém, pelo modo que foram construídos, apresentam impressões e sugestões de lugares como se fossem uma narrativa de viagens. “Quanto a estas tentativas de autobiografia em forma de narrativa de viagem e de capítulo, estou que haveriam de ser diferentes também.” (SARAMAGO, 1992, p. 154).

Há ainda outros trechos escritos em estilo de diário e também um trabalho amplo com estruturas próprias do gênero romanesco (personagens, narrador, espaço, tempo, conflito e clímax, por exemplo). Nessa polivalência de formas, o narrador, incerto, não aceita a classificação de seu trabalho como romance.

É certo, por alguma coisa que tenha lido, que usam os heróis de romance desabafar suas mágoas [...]. Sou eu, aliás, o grato, como já expliquei nestas páginas, de que direi, no a-propósito da boa ocasião, não serem elas romance. (Ibid., p. 171-172).

A obra, portanto, concebe-se de modo misto, trazendo aspectos de diário, autobiografia, manual, guia, narrativa de viagens e romance, sobressaindo-se este último, uma vez que engloba todos os outros e possibilita a reflexão, bastante presente em *Manual de pintura e caligrafia*, do ser humano contemporâneo acerca de suas angústias, crises e sentimentos relacionados ao seu momento presente e à sua realidade cotidiana. O romance, por conseguinte, funde a crise do personagem à crise do indivíduo social, bem como às próprias

dificuldades do autor, também denotando a tensão do momento histórico da sociedade portuguesa e ainda do próprio gênero romanesco.

A crise, em *Manual de pintura e caligrafia*, desenvolve-se, assim, em dois eixos semânticos: a crise do personagem e a crise da linguagem. Para Costa (1997, p. 278), “o romance se abre [...] a uma crise no seu próprio estatuto de representação.” Circunscrito na crise do personagem, há um reflexo de dois conflitos: o da sociedade portuguesa do fim do regime fascista-ditatorial e o das angústias da humanidade contemporânea. Soma-se ainda a esses conflitos a própria crise do escritor José Saramago, que deixa marcas no discurso do romance. Por isso, pode-se também afirmar que, na obra citada, há a própria representação alegórica do autor.

Acrescenta-se a isso, também, a própria reflexão sobre o fazer do romance quando o personagem deixa a linguagem pictórica para buscar uma “resposta estética ou artística”. O personagem protagonista demonstra, no decorrer de seu relato escrito, que sente uma liberdade maior na linguagem escrita, comparando-a com as tensões e as imposições das expectativas do ato de pintar retratos.

Vale ainda ressaltar que, de acordo com Seixo (1987), há dois temas marcantes em *Manual de pintura e caligrafia* que são desenvolvidos posteriormente nos romances do autor: o duplo e a viagem. A crítica portuguesa identifica, na obra, vários polos de duplicidade, recorrentes em outros romances após 1980, como “literatura/pintura” ou “a relação objectual especular [...] entre a mentira e a verdade, a convenção e a autenticidade, [...] entre a ficção e a realidade, entre a escrita e a vida, [...] entre o ser e o parecer [...], entre o eu e o outro.” (Ibid., p. 30). O próprio tom autobiográfico seria mais um efeito de duplicidade, completa Seixo.

O tema da viagem possui um aspecto alegórico na obra. Trata-se das viagens do personagem, da viagem no contexto artístico, no universo da pintura e da escrita, da viagem do personagem em sua autodescoberta e, por que não dizer, da própria viagem de Saramago nos meandros da prosa ficcional.

O primeiro dos cinco capítulos internos do romance, no qual o personagem H. comenta sobre a sua viagem à Itália, apresenta os gostos do protagonista por meio da descrição de museus, de galerias de arte e das igrejas de Milão. Enquanto descreve, o personagem antecipa o caráter misto e incerto de seu texto, evidenciando o aspecto híbrido de sua escrita.

Decerto não se espera de mim um guia ou um roteiro de obras de arte, e muito menos uma contribuição proveitosa para confirmar ou contestar ideias já feitas, directas ou de segunda via. Mas um homem avança por espaços que a arquitectura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras — e certamente não sai sendo o que era ao entrar, ou mais lhe valera ter passado de largo. (SARAMAGO, 1992, p. 101).

Interessante notar como a descrição do espaço nessa parte da obra está ligada aos sentimentos e à situação do personagem. Ele, H., descreve o espaço livremente, porém acentua o seu descompromisso com o que afirma, ou seja, ele não se posiciona, ele não afirma fortemente o seu ponto de vista, mas se coloca distante e não quer que o leitor tenha expectativas. Por outro lado, já se pode perceber, nesse trecho, o aspecto humano que percorre todo o romance, a questão do indivíduo e sua interioridade, sua interatividade com o espaço e o modo como este mesmo indivíduo se altera por causa deste espaço, no caso, por causa da arte presente nos espaços de Milão, como museus e igrejas.

Apenas no fim desse capítulo (o primeiro de cinco), o personagem H. refere-se, brevemente, ao contexto político ditatorial na Itália, demonstrando um certo distanciamento quanto a um posicionamento político. E, de fato, por quase toda a obra, tem-se a perspectiva de H. como sendo um indivíduo não-politizado. No decorrer do romance, com o desenvolvimento da crise pessoal do personagem, este vai se modificando lentamente e apenas nos últimos capítulos da história nota-se que H. se torna mais politizado, importando-se mais com o seu contexto social, o contexto português. Somente no último capítulo, H. refere-se à queda do regime ditatorial em Portugal por meio da Revolução dos Cravos em 1974.

Portanto, o modo como é tratado o espaço em *Manual de pintura e caligrafia* denota e acompanha a trajetória do personagem protagonista rumo ao seu autoconhecimento, ao mesmo tempo que se percebe a sua evolução enquanto indivíduo social envolvido politicamente com seu país, deixando de lado uma perspectiva distante e indiferente quanto ao seu espaço. Pode-se observar, por exemplo, a mudança gradativa do personagem no último dos cinco capítulos nos quais descreve a arte na Itália, onde H. reconhece, por um instante, a inutilidade de sua viagem, não como se desvalorizasse a importância da arte para o homem, mas como se notasse sua alienação quanto ao momento histórico-político que estava vivenciando.

Descendo para o Sul, encontro Todi. Ali, almoço diante da mais assombrosa paisagem da Umbria [...] Foi aqui que pude ver um grande cartaz eleitoral encimado pelas palavras CORAGGIO FASCISTI. Senti-me como se uma rápida sombra me arrefecesse o rosto. Olhei em redor, e a pequena praça de Todi transformou-se na Itália inteira: por ela me receei, e por mim: recordei os resultados das recentes eleições, [...] e esta peregrinação pessoal por caminhos e miradouros, pelas naves dos templos e pelos salões dos museus, tornou-se-me de súbito inútil, ociosa, com perdão da injúria que a mim próprio assim fazia, e também à Itália. (Ibid., p. 189).

Ressalta-se ainda que o plurilinguismo (BAKHTIN, 1988) caracteriza *Manual de pintura e caligrafia*. Isso porque a obra é repleta de significados, de busca pelo conhecimento amplo, de percepção do outro lado, do outro aspecto dos fatos e das pessoas. Enfim, tem-se a exploração de novos sentidos além do senso comum. Um exemplo disso acontece quando H. descreve os lugares que visitou na Europa, sempre procurando identificar aspectos do local e do povo em sua apresentação cotidiana. Dessa forma, H. descreve os lugares, seus pontos turísticos e atrações culturais famosas, porém quer mais, busca os sentidos mais próximos da realidade cotidiana de quem vive nos lugares.

[...] penetrei no interior da cidade [Veneza]. Fugi deliberadamente aos espaços abertos e deixei-me perder, sem mapa nem roteiro, pelas ruas mais tortuosas e abandonadas (as calli), até dar por mim no coração obscuro de uma cidade que enfim se revelava [...]. (SARAMAGO, 1992, p. 122).

Assim, ele foge do lugar-comum — que seria a apreciação apenas do que o turismo oferece sobre uma cidade — e direciona seu olhar para o outro lado das estruturas, para outros significados do lugar, fomentando interpretações diversas do local, imaginando possibilidades daquela realidade, buscando perceber a humanidade “viva” e cotidiana, real. Ao descrever Florença, sente-se frustrado, pois não sendo um turista comum, que se contentaria em conhecer apenas os pontos turísticos do lugar, não consegue apreender os sentidos mais profundos e particulares do local, uma vez que este é misterioso e, de certo modo, inacessível.

Ao sair de Florença, o viajante vai frustrado, se não é o turista comum: por mais que tivesse visto e ouvido, sabe que lhe escapou o nó apertado e íntimo da cidade, aquele lugar onde pulsará um sangue comum e cujo conhecimento a tornaria também [...]. (Ibid., p. 164).

O subtema da viagem, portanto, é bastante evidente no romance. De fato, são várias as viagens presentes na obra. Há referências às viagens que o personagem H. fez no passado, com suas impressões e sentimentos no que diz respeito a vários lugares da Europa; às viagens criadas, inventadas por H.; às viagens curtas/deslocamentos que H. faz durante a narrativa, e suas impressões sobre elas, como, por exemplo, quando passeia à noite, de carro, pela cidade ou quando vai à prisão de Caxias; às viagens que H. faz em sua memória, lembrando-se de fatos e de cenas de seu passado, de sua infância e de sua adolescência, produzindo efeitos e reflexões sobre sua vida e sobre as reações e os sentimentos dos seres humanos; à viagem empreendida pelo narrador para a interioridade humana, nos trechos em que H. reflete sobre o indivíduo (em geral, sobre seus amigos, mulheres, etc.), sobre o tempo, a idade, a velhice, a solidão, os relacionamentos humanos, a amizade e o amor.

As viagens de H. referidas nos capítulos chamados de “exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem” ou “em forma de capítulo de livro”, nos quais descreve a Itália, acabam por enlaçar as viagens reais de H. aos espaços físicos e materiais com uma viagem interior, pessoal e interna. Para Costa (1997), o entendimento do espaço exterior por H. contribui para que o personagem consiga compreender o seu espaço interior. Assim, a partir da interação de H. com o espaço externo (no caso, o europeu), tanto das viagens como de seu cotidiano presente, o personagem protagonista pôde superar, em certo momento, a sua consciência acidiosa e buscar uma nova consciência. Por intermédio da interação com o meio externo, portanto, H. pôde fortalecer mudanças em seu meio interno, conclui Costa.

Os sonhos que H. relata também remetem a viagens do inconsciente humano, denotando, nesse processo, tons surrealistas e intimistas na obra. Por fim, tem-se a viagem da linguagem no jogo lúdico e, por vezes, irônico que o narrador insinua enquanto desenvolve o seu relato, tecendo explicações de termos, jogando com a ambiguidade das palavras e de estruturas da língua, estendendo e ampliando conceitos em seus graus mais profundos e comple-

xos, demonstrando, assim, limites e arbitrariedades que a língua e a linguagem impõem aos indivíduos.

O personagem, assim, gradativamente, volta o olhar para a paisagem, mas descreve também o contexto social que vivencia e, aos poucos, vai resolvendo sua crise ao se envolver com a personagem feminina M., bastante politizada e que contribui para a transformação de H., que se mantém, ao final, artista, porém apenas para si. Trabalhando em outro emprego, sente sua mudança, que chegou em um momento em que se via diferente, mais livre, e enxergava a realidade de modo distinto.

[...] movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu essa vontade e esta mão. [...] Este bem-estar [...] não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei. [...] em cada momento sou igual, em cada momento me vou sentindo outro. (SARAMAGO, 1992, p. 222).

Dessa forma, tem-se, além da reflexão sobre a linguagem, a questão humana sendo retratada no romance saramaguiano e o espaço, conforme trabalhado nessa obra, contribui, e muito, para a percepção da complexidade do ser humano em sua relação com o seu meio, o seu contexto.

A complexidade humana e sua interação com o meio ficam bastante evidentes no romance *Ensaio sobre a cegueira*, publicado por Saramago em 1995. Nessa obra, o espaço descrito é trabalhado de modo minucioso, contribuindo para o entendimento geral e alegórico da obra, que versa sobre a condição do ser humano em sua relação consigo mesmo, com o outro indivíduo e com o contexto social. O próprio escritor português afirmou, em uma palestra em Turim, que sua motivação para o livro foi a busca por aquilo que caracteriza o humano: “Por que é que somos o que somos? Evidentemente que o livro não dá resposta a isso [...]. Mas o que o livro diz [...] é isto, Nós somos assim. Perguntemos agora cada um de nós porquê somos assim.” (SARAMAGO, 1998).

Essa reflexão é suscitada pela obra, que narra um surto epidêmico de uma cegueira diferente das cegueiras comuns, pois esta é contagiosa e branca. Ao cegarem, as pessoas não veem tudo negro, mas o contrário, veem tudo branco como se estivessem em um “mar de leite”, como o narrador denomina. O governo encerra os novos cegos e os possíveis contagiados em locais espe-

cíficos, controlados pelo exército e, em pouco tempo, todos cegam. Em um desses locais, um manicômio desativado, destaca-se um grupo de personagens e dentre eles uma mulher, a “mulher do médico”, a única personagem a não cegar na narrativa.

Dentro do manicômio, tem-se uma vivência difícil, marcada pelo des-caso, pelo orgulho, pelo egoísmo, pela maldade e pela indiferença, mas também se apresentam lampejos de amor, respeito e solidariedade, este último principalmente representado pelas ações e pensamentos da mulher que não cegara.

Após momentos críticos, o manicômio é incendiado e todos os cegos saem. A mulher do médico guia o seu grupo de cegos até a cidade e descobre que todo o sistema socioeconômico e cultural antes existente não funciona mais, pois todos cegaram. Ela e o grupo procuram sobreviver no caos que se tornara a cidade e, provavelmente, o país, até que, por fim, semanas depois, a personagem que primeiro cegara anuncia que voltara a ver, e se ouve nas ruas outras demonstrações entusiásticas de pessoas voltando a enxergar. A mulher do médico, nas últimas linhas do romance, conversa com o esposo e reflete se, de fato, os indivíduos estavam voltando a ver ou se, na verdade, eles (os seres humanos) nunca deixaram de ser cegos.

O espaço descrito no romance, apesar de não ser explicitamente identificado (não há identificação sobre qual cidade ou país o fato ocorre), refere-se a um espaço urbano e contemporâneo, pois há menção a residências, prédios, supermercados, lojas, sistema de abastecimento de água tratada, sistema de distribuição de luz elétrica, veículos, estradas, ruas, avenidas, meios de comunicação, dentre outros elementos. Interessante notar que tanto o local (a cidade, o país) quanto as personagens não possuem nomes. As personagens são chamadas por sua categoria social, profissão ou característica física, como, por exemplo, o médico oftalmologista, a mulher do médico oftalmologista, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros. Essa escolha formal do autor denota o caráter alegórico da obra, que tem uma tendência à universalidade: é como se os fatos do romance e as personagens se referissem a quaisquer cidades ou países do mundo contemporâneo e a qualquer ser humano.

Com a epidemia da cegueira branca, há, inicialmente, a tentativa do governo de isolar os cegos e possíveis contaminados em locais específicos,

como um manicômio desativado. A escolha por tal espaço não é gratuita, pois o manicômio pode ser entendido como uma metáfora da dependência humana à estrutura sociocultural contemporânea, bem como a necessidade de interação e organização da relação entre seres humanos. O romance faz uma crítica às autoridades que escolhem o local para, aparentemente, dar a impressão de estarem “cuidando” de tudo, porém o governo apenas isola os contagiados e os deixa sob vigilância de um controle externo, o exército. O governo, na realidade, não assume a responsabilidade real pela organização dos cegos, deixando-os afastados da cidade e dos demais “cidadãos”, como se eles fossem animais ou ainda como se fossem loucos que não mais contribuem para o desenvolvimento da sociedade capitalista.

No manicômio, tem-se a formação de uma “microsociedade”, pois todos os indivíduos já cegos, incluindo os que eram apenas possíveis contagiados pela nova epidemia, precisam conviver em um mesmo espaço, enfrentando dificuldades e convivendo com valores diferentes. Assim, por exemplo, o personagem médico oftalmologista afirma que, em tal situação, é possível, de fato, saber o que é o ser humano ou como seria cada um de nós. “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que realmente são.” (SARAMAGO, 1995, p. 128). Além disso, as pessoas cegas ficam esperando por algo ou por alguém que resolva sua situação, isto é, tem-se, no romance, a crítica ao comodismo e à falta de atitude do indivíduo contemporâneo, como vemos a seguir:

O motorista protestou que não gostava de leite, quer saber se não haveria café. [...] Bom, não tem importância, eles vão tratar-me antes que ela [a ferida] se infecte [...] Chame-se a polícia [...] Quem sabe não nos virão trazer comida, pode ter havido uma confusão, um atraso. (Ibid., p. 70; 79; 139; 211).

O leitor fica ciente dos acontecimentos e das descrições dos lugares principalmente por meio do narrador e da personagem protagonista, a mulher do médico, a única que não fica cega em toda a narrativa. A personagem, por diversas vezes, conversa com o seu marido ou, ainda, tem-se o narrador afirmando o mal-estar da personagem por ser a única a enxergar o caos, a sujeira, a ação hipócrita, egoísta e indiferente de algumas pessoas no manicômio que buscam, inclusive, tirar vantagem sobre a cegueira alheia.

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou [...] Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes. [...] Aproveitando-se do alvoroço, alguns cegos tinham-se escapulado com umas quantas caixas, as que conseguiram transportar, maneira evidentemente desleal de prevenir hipotéticas injustiças de distribuição. (Ibid., p. 71; 93; 107).

A mulher do médico, sendo espectadora do cenário que se forma com a nova estruturação social na sociedade de cegos, quer agir, quer ajudar a todos, mas teme ser escravizada, teme não poder atender a todos e, ao conversar com o marido e em outros momentos, quer revelar aquilo que vê. A protagonista, mesmo não revelando que enxerga, mantém a vontade de agir, de não ficar indiferente a tudo que vê e, por isso, ajuda a muitos, por vezes discretamente, e, depois, fora do manicômio, assume os cuidados de um grupo de cegos.

Há que dar remédio a este horror, não aguento, não posso continuar a fingir que não vejo, Pensa nas consequências, o mais certo é que depois tentem fazer de ti uma escrava, um pau-mandado, terás de atender a todos e a tudo [...] Amanhã vou dizer-lhes que vejo, Oxalá não venhas a ter de arrependerte. [...] Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda a parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens [...] Alguns [...] não puderam aguentar, como se de repente tivessem adormecido desmaiaram ali mesmo, valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido. (Ibid., p. 134-135; 91; 196).

A responsabilidade de “ter olhos quando os outros os perderam” (Ibid., p. 241) torna-se, gradativamente, um sofrimento para a protagonista, e o embate entre o que sente e acredita com o que vê e experiência traduz vários sentimentos contraditórios, como querer e não poder revelar-se ou ainda desejar, por várias vezes, também estar cega para não testemunhar todo o cenário de horror que se formou com a cegueira branca e com as ações humanas que

observa. De certa forma, ela quer cegar para que possa se igualar aos outros, para que não se sinta tão só.

Olhava o marido que murmurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas, as camas vazias à espera, e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas [...] De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso. [...] posso eu adoecer, ou cegar, estou sempre à espera de que aconteça [...] mas é verdade que as forças já me estão a faltar, às vezes dou por mim a querer ser cega para tornar-me igual aos outros, para não ter mais obrigações do que eles. (Ibid., p. 65; 152; 262; 293).

A capacidade de ver, logo, também a condena. Ela sente a solidão humana de forma intensificada, pois não há com quem compartilhar seus anseios, suas reflexões e suas repulsas diante do que vivencia. O sentimento é tão forte que quando as personagens começam a voltar a ver, o primeiro ser que a protagonista abraça é o cão, pois este não perdeu a visão e pôde acompanhar tudo o que ela tinha visto na cidade, toda a imundice, toda a miséria e a decadência humana que se apresentava. Portanto, em sua trajetória, a essência da solidão humana é retratada na relação entre o indivíduo e a sociedade, trazendo, com isso, o aspecto fragmentário da sociedade capitalista do século XX, a individualização.

Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego [...] é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o. [...] O cão das lágrimas veio para ela, [...] por isso a mulher do médico se agarrou a ele, não é que não continuasse a amar o marido, [...] mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas. (Ibid., p. 135; 262; 307).

O espaço social no manicômio é reproduzido, em certa medida, no espaço da cidade quando o grupo de cegos, guiado pela protagonista, lá chega. Descrita como imunda, com corpos espalhados por todos os lados, a cidade está em caos, não há ordem ou regras, não há governo, as pessoas não têm

mais posses materiais, como imóveis ou veículos, vivem em pequenos grupos, como em tribos, em busca de alimento e proteção contra a chuva ou o frio. Evidencia-se a capacidade humana de adaptação e também o seu comodismo, pois antes da cegueira, as pessoas eram acostumadas às facilidades da estrutura social urbana — desde luz elétrica e água tratada até serviços e atitudes de outros. Quando se observa que toda a cidade e, talvez, como se questiona na narrativa, todo o país está contaminado com a cegueira branca, as pessoas se adaptam e acomodam-se na nova constituição social, na qual ninguém as pode julgar pelo que fazem porque não estão sendo vistas, não estão sendo vigiadas, como relata o narrador: “pensavam, Não têm importância, ninguém me vê.” (SARAMAGO, 1995, p. 134).

Na cidade, quando o grupo perambula em busca de alimento, a personagem mulher do médico percebe que a ideia de posse findou-se com a nova estruturação social, a cidade dos cegos. Ao conversar com um homem que parecia liderar um grupo, este afirma que não volta para sua casa por não saber onde ela está. A protagonista ainda pergunta ao homem que encontra, “E não se vive nas casas, nos andares”, e ele explica, “Sim, vive-se, mas tanto faz, pela minha casa já deve ter passado uma quantidade de gente, não sei se algum dia conseguirei dar com ela, além disso, nesta situação, é muito mais prático dormir nas lojas térreas, nos armazéns.” (Ibid., p. 216).

Nas ruas, a mulher do médico nota que alguns cegos agem sem se preocupar em serem julgados, uma vez que ninguém os vê, e fazem suas necessidades nas ruas, enquanto outros, preferem locais mais “reservados”: “[...] às paredes havia homens a aliviar a urgência matinal da bexiga, as mulheres preferiam o resguardo dos automóveis abandonados.” (Ibid., p. 217). Como não encontram os banheiros, e mesmo se os encontrassem, estes não funcionariam devido à falta de água encanada na cidade, os cegos agem, no geral, instintivamente, o que evidencia a mudança de valores, bem como prova como estes eram vinculados à estrutura sociocultural existente antes da cegueira.

Um espaço marcante no romance é um supermercado, já todo saqueado, onde a mulher do médico encontra, após abrir uma porta e descer uma escadaria, um depósito, intacto, de alimentos. Esta cave é mantida fechada pela personagem, que visa voltar algum outro dia para buscar mais alimento para seu grupo. Dias depois, ao retornar com o esposo, encontra o local aberto, fétido, com corpos espalhados pelas escadarias.

Confundida pela náusea, não notara antes que havia ao fundo uma claridade difusa, muito leve. Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas [...] Estão mortos, consegui eu dizer entre soluços, [...] Devem ter dado com a cave, precipitaram-se pela escada abaixo à procura de comida, lembro-me de como era fácil escorregar e cair naqueles degraus, e se caiu um caíram todos [...] transformaram a cave num enorme sepulcro, e eu sou a culpada do que aconteceu. (Ibid., p. 297-298).

Com náuseas e sentindo responsabilidade pelos mortos, a personagem protagonista, acompanhada pelo marido, vai em busca de um local para se recuperar. Entram, ambos, em uma igreja, mas tal espaço também encontra-se modificado: as pinturas e as estátuas têm os olhos vendados com tiras de pano branco ou marcas de tinta branca nos olhos.

A cena é tão marcante que a personagem mal acredita no que vê e, ao contar para seu marido, expressa-se com assombro: “não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados.” (Ibid., p. 301-302). Cegar as imagens e as pinturas da igreja representa a consequência da cegueira branca para os seres humanos. Na sociedade anterior à cegueira, os valores também se pontuavam pelas aparências, por aquilo que o outro podia ver e julgar em seu próximo. Não havendo mais indivíduos a admirar e a suplicar diante das imagens, já que todos estavam cegos, elas também não podiam mais olhar para os humanos, isto é, os humanos não mais podiam esperar que as pinturas e as estátuas religiosas olhassem por eles, os defendessem ou ainda os julgassem. A protagonista, ao contar o que via para o marido, pressupõe que o autor do ato de vendar os olhos de todas as imagens da igreja teria sido o próprio sacerdote do local.

É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino [...] ir [...] e [...] atar os panos, com dois nós, para que não deslancem e caiam, assentar duas mãos de tinta nas pinturas [...] esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver. (Ibid., p. 302).

Pode-se pensar, assim, que *Ensaio sobre a cegueira* promove uma discussão sobre a religiosidade. Na sociedade de cegos, a valorização da igreja como local sagrado e de proteção espiritual não mais procede, pois ela tornou-se apenas um local para a proteção contra as mudanças climáticas. Contudo, a pessoa que vendou os olhos, provavelmente, o sacerdote do local segundo a personagem, é sábia e justa porque, a partir de sua atitude, revelou a mudança do valor que a igreja tem sobre aquela sociedade de cegos. De fato, o valor real reside apenas na estrutura física do local, pois não há mais missas, cultos, orações e atitudes padronizadas como religiosas naquele estabelecimento. Além disso, se, antes, as pessoas buscavam, na igreja, segurança espiritual, identificação com as dores dos santos representados nas imagens, misericórdia e arrependimento, naquele momento as estátuas e as pinturas não mais respondiam a qualquer pedido, pois toda a sociedade estava cegando ou já cegara. A única forma dessas imagens se aproximarem dos indivíduos era se estivessem cegas.

Portanto, a cave do supermercado condensa a ideia de morte, considerando que é escura, profunda, desconhecida — há escadas que conduzem para sua parte interior — e misteriosa, já que as personagens não sabem o que há lá dentro. Ela reforça a ideia de morte ao ser transformada em “sepulcro”, local onde muitos corpos estavam a putrefazer-se, metaforizando a cave como a certeza de morte ao ser humano, uma vez que o fim da vida humana, de fato, é a morte.

Já a igreja metaforiza a esperança de mudança e a redenção, a busca pelo arrependimento e pela libertação. Contudo, a metáfora apresentada por Saramago na cena da igreja reveste-se de ironia, uma vez que até os santos e as imagens tinham os olhos vendados, como se não houvesse esperança de encontrar a solução pela igreja, pela crença, ou como se a religiosidade, na forma como era organizada na sociedade anterior à cegueira branca, não bastasse para responder às angústias e à busca pela totalidade humanas. Nota-se, desse modo, que os espaços no romance português aqui estudado contribuem para a percepção geral e alegórica da narrativa, ao mesmo tempo que acompanha e fortalece o projeto literário do autor, de reflexão sobre a humanidade e sobre a interação do ser humano com seu espaço.

Outros romances de José Saramago também evidenciam, por meio do espaço, as reflexões do escritor, provocando no leitor um repensar sobre os cenários apresentados nas narrativas, bem como sobre outros aspectos. Pode-se

pensar, por exemplo, que alguns romances saramaguianos que remetem a fatos históricos sejam, em essência, romances históricos, como, por exemplo, *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A jangada de pedra* (1986). Contudo, esses romances, que versam sobre vários períodos históricos de Portugal, não poderiam ser, de fato, considerados como romances históricos, uma vez que, na realidade, eles subvertem o conhecimento comum dos fatos históricos, demonstrando “outros lados”, outras perspectivas, como se recriassem a história.

No caso do primeiro romance citado no parágrafo anterior, relata-se a construção do Convento de Mafra no século XVIII, feito conhecido na história como de autoria do rei D. João V. Entretanto, refere-se o romance aos trabalhadores anônimos que, em sua maioria, foram obrigados pelos guardas do rei a trabalhar e, sacrificando-se, acabaram morrendo em nome de algo com o qual não estavam envolvidos. Na história oficial, não há o reconhecimento do trabalho daqueles que morreram para que o convento fosse erguido, uma vez que se credita sua construção ao rei D. João V.

O segundo romance citado trata de uma época marcante em Portugal: o ano de 1936, do regime ditatorial salazarista. Contudo, a obra, ironicamente, desmistifica a imagem de pessoas e personagens conhecidas historicamente e provoca questionamentos sobre os discursos tradicionais ao recriar a história e também a própria ficção, uma vez que traz, para o contexto histórico, uma personagem que já era ficcional, o heterônimo pessoano Ricardo Reis.

A jangada de pedra, por sua vez, traz uma reflexão sobre identidade nacional. Ao relatar a separação física da Península Ibérica do restante da Europa, a península, como uma jangada, navega pelo oceano Atlântico. No final da obra, ela fixa-se entre a América Latina e a África no mesmo momento que todas as mulheres da “jangada” se descobrem grávidas, denotando, assim, uma ideia de ciclicidade e renovação vital e cultural. Alegoricamente, e passando por vários espaços geográficos marcantes, o romance possibilita ao leitor um outro olhar sobre a cultura peninsular, valorizando-a e recriando, de certo modo, a história ao evidenciar outras possibilidades e denotar crítica social à desvalorização da Península no cenário europeu.

Vale ressaltar, portanto, que o “espaço”, enquanto categoria da narrativa, torna-se essencial em alguns romances dependendo das escolhas do escritor, de seus valores, do que se quer destacar e daquilo sobre o que se quer fazer

refletir. Em Saramago, evidencia-se uma preocupação com o ser humano e, nesse processo, tem-se a questão espacial em destaque. Além disso, a literatura saramaguiana questiona os limites da linguagem, bem como do próprio fazer artístico. Certamente, trata-se de uma literatura que provoca a crítica, a reflexão e inspira a ação, ao mesmo tempo que preenche, de fato, a necessidade humana de ficção.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOURNEUF, R; OUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 802-809, 1972.

COSTA, H. **José Saramago**: o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2000.

SARAMAGO, José. A estátua e a pedra. In: DIALOGO SULLA CULTURA PORTOGHESE: LETTERATURA-MUSICA-STORIA, maio 1998, Turim. Lisboa: Fundação José Saramago, 2009. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/a-estatua-e-a-pedra/>>. Acesso em: 03 dez. 2010.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A jangada de pedra**. Lisboa: Caminho, 1986.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1984.

_____. **Memorial do convento**. 21.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982.

SEIXO, M. A. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987.

TOMACHEVSKY, B. Temática. In: EIKEINBAUM et al. **Teoria da literatura**: os formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VARGAS LLOSA, M. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.



DOS LUGARES QUE VIM AO MUNDO: NA TRILHA DE UMA GÉOGRAFIA SARAMAGUIANA

Marcos Leandro Mondardo

*Só eu sabia, sem consciência de que o sabia,
que nos ilegíveis fólhos do destino e nos cegos meandros do acaso
havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga
para acabar de nascer.*

(José Saramago, *As pequenas memórias*)

O retorno a Azinhaga

Muitas vezes temos que voltar ao lugar de origem para encontrar o outro em nós que ficou para trás, que ainda não terminou de vir ao mundo. É por meio desse retorno à sua terra natal, Azinhaga, um pequeno vilarejo localizado na margem do Rio Tejo, no Ribatejo, em Portugal, que José Saramago recria suas mágicas (e proibidas) desventuras de menino, suas “pequenas memórias” ou, simplesmente, as memórias de quando era pequeno¹.

¹ Saramago revela, inicialmente, que o livro se chamaria *O livro das tentações*, mas “mudou de nome e passou a chamar-se *As Pequenas Memórias*. Sim, as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente.” (2006, p. 34). Como ele afirma: “as razões do título que comecei por dar a estas lembranças — O Livro das Tentações —, o qual, à primeira vista, e também à segunda e à terceira, parece nada ter que ver com os assuntos tratados

Com a ideia extraída do Livro dos conselhos, “Deixa-te levar pela criança que foste”, Saramago inicia a narração de suas memórias a partir do lugar-mundo que sua memória individual (e coletiva²) se recorda, recria, escolhe, seleciona, recorta e inventa, ou seja, a aldeia de Azinhaga, a qual o fez singular e, ao mesmo tempo, universal, puxou-o pela raiz, fazendo-o, como numa viagem de reencontro, retornar para “acabar de nascer”.

As memórias de José Saramago se inscrevem, portanto, num quadro espacial, isto é, numa espacialidade. Elas demonstram uma contextualização espaço-temporal, uma geograficidade que expressa o sentido de pertencimento que traduz o espaço como o ser-estar-do-homem-no-mundo, o modo da existência do homem José.

Relembrando lugares, pessoas, nomes, coisas, objetos, animais, medos, desejos e angústias, Saramago caminha sobre o solo movediço da memória, meio ficção, meio biografia, para trazer à cena, como se fosse um quadro antigo pregado na parede, as reminiscências do rio Tejo, “lá mais adiante, meio oculto por trás da muralha de choupos”, a casa dos avós maternos, “mágico casulo” onde foram germinadas as “metamorfozes decisivas da criança e do adolescente”, os avós paternos, os pais, os amigos e os vizinhos. Ele recorda, ainda, sua ida à Lisboa quando tinha apenas dois anos, o percurso escolar e as leituras feitas em casa, onde “não havia livros” porque não havia dinheiro para comprá-los, as aulas particulares com o professor Varinho e muitas outras mais

.....
até agora e certamente com a maioria daqueles de que falarei na continuação. A ambiciosa ideia inicial — do tempo em que trabalhava no Memorial do Convento, há quantos anos isso vai — havia sido mostrar que a santidade, essa manifestação ‘teratológica’ do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a.” (Ibid., p. 32). Assim, havia o interesse, de longa data, de demonstrar, com pureza, mas sem puritanismo, suas (des)venturas de menino, as tentações — como algo que era tido, dito e visto como proibido para as crianças — presentes nas suas desumanas lembranças.

2 Conforme considera Halbwachs (2006), a memória individual é também coletiva porque uma não se constrói sem a outra. Na verdade, a memória individual é parte de uma memória coletiva do mesmo modo que a memória coletiva é feita de memórias individuais. Também é importante ressaltar que, para o autor, a memória se funda por meio da inseparabilidade entre o tempo e o espaço, como um conjunto de lembranças construídas socialmente e referenciadas no espaço-tempo. Por isso, toda memória coletiva tem como “suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (Ibid., p. 106) e, assim, não pode haver memória coletiva “que não se desenvolva num quadro espacial.” (Ibid., p. 164).

relevantes de serem contadas. Ele conta as vivências de um lugar que, ao mesmo tempo que parecem estar congeladas em algum lugar da memória, foram vividas juntamente com outros lugares, noutros modos de viver e de sentir.

Quanto àquilo que viemos fazer aqui, em tempo dizemos: desejamos ensaiar, cair na tentação de, ao ler *As pequenas memórias* de José Saramago, tentar construir um diálogo, quiçá uma interlocução, entre a Geografia e a Literatura, dar vida geográfica à literatura autobiográfica desse autor, à sua trajetória de migrante, à “recomposição identitária” através da escrita, na qual vemos o reencontro do homem José Saramago, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1998, pertencente a vários lugares vividos e transpassados, com o menino *Zeze*, de infância humilde e traquina nascido em Azinhaga.³

Nessa relação, nos aventuramos a explorar alguns aspectos da memória do literato, vendo-o como um migrante em processo de retorno à terra de origem, tentando regressar ao lugar paradoxal que foi e que continua sendo seu, ao mesmo tempo que já não o é mais. Na tentativa, mesmo que balbuciante, de reler a trajetória desse homem-menino no mundo, tomamos a liberdade de mergulhar no lugar do passado do escritor, evidenciando, como numa trilha que segue a migração, o espaço, a identidade, a paisagem e os lugares vividos por Saramago.

A criança e a marca original da terra

Sem que ninguém de tal se tivesse apercebido, a criança já havia estendido gavinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra. (SARAMAGO, 2006, p. 11).

3 Para o geógrafo Rogério Haesbaert (2006, p. 149), as identidades territoriais — que partem ou transpassam um território — se formam “não apenas pelos territórios ‘de naturalidade’ [de nascimento], em sentido concreto, mas também por territórios simbólicos”, portanto, afetivos, dotados de significantes, significados e sentidos. Logo, a “recomposição identitária” de José Saramago ocorrerá por meio de um mundo dotado não só de materialidade, mas repleto de simbolismos e de sentimentos, formado, enfim, de um espaço humanizante de seu ser.

A criança que retorna não é a mesma que um dia partiu e nem o lugar, Azinhaga, é o mesmo que um dia foi. O tempo passa e o lugar também⁴. O menino Zezito havia se tornado José Saramago⁵ e em muitos outros lugares havia deixado ramificações. Mas e aquela marca, a original, a da terra natal, onde estava, onde ficou? Mesmo depois de várias mudanças ocorridas em Lisboa ou pelo mundo afora, de alguma forma o menino Zezito havia ficado preso, ligado a algum tronco, a alguma árvore, nalgum lugar, como se o retorno, além de necessidade, fosse uma contínua vontade de reviver.

A trajetória de Zezito ou José ocorre através da recuperação de vivências da infância, permitidas e proibidas, que imprimiram marcas na existência do autor/narrador. O espaço mágico, mítico, cheio de tentações, contraditório, a um só tempo doce e amargo, claro e escuro, marca a infância Zezito.

4 Saramago (2006, p. 59) conta, por exemplo, como o tempo era percebido em sua época de criança e como ele passou a ser considerado no decorrer dos anos: “Não sei como perceberão as crianças de agora, mas, naquelas épocas remotas, para as infâncias que fomos, o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas, todas lentas, arrastadas, intermináveis. Tiveram de passar alguns anos para que começássemos a compreender, já sem remédio, que cada uma tinha apenas sessenta minutos, e, mais tarde ainda, teríamos a certeza de que todos estes, sem exceção, acabavam ao fim de sessenta segundos.”

5 Saramago relata o burlesco acaso que o fez ganhar seu sobrenome: “Contei noutra lugar como e porquê me chamo Saramago. Que esse Saramago não era um apelido do lado paterno, mas sim a alcunha por que a família era conhecida na aldeia. Que indo o meu pai a declarar no Registro Civil da Golegã o nascimento do seu segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamava-se ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disso o acusaria sempre meu pai), e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém se tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu, por sua conta e risco, acrescentar Saramago ao lacónico José de Sousa que meu pai pretendia que eu fosse. E que, desta maneira, finalmente, graças a uma intervenção por todas as mostras divina, refiro-me, claro está, a Baco, deus do vinho e daqueles que se excedem a bebê-lo, não precisei de inventar um pseudónimo para futuro havendo, assinar os meu livros. Sorte, grande sorte minha, foi não ter nascido em qualquer das famílias da Azinhaga que, naquele tempo e por muitos anos mais, tiveram de arrastar as obscenas alcunhas da Pichatada, Curroto e Caralhana. Entrei na vida marcado com estes apelido de Saramago sem que a família o suspeitasse, e foi só aos sete anos, quando, para me matricular na instrução primária, foi necessário apresentar certidão de nascimento, que a verdade saiu nua do poço burocrático, com grande indignação de meu pai, a quem, desde que se tinha mudado para Lisboa, a alcunha desgostava.” (Ibid., p. 43-44). Porém, subitamente, em Lisboa, seu pai, em função de se chamar também José de Sousa, teve que, a contragosto e por imprevidência do destino, acrescentar Saramago a seu nome. Sobre esse engenhoso sobrenome adicional herdado do filho, Saramago afirma: “Suponho que deverá ter sido este o único caso, na história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai.” (Ibid., p. 44).

Ele reconstitui, em seu registro autobiográfico, partes de sua infância e juventude vividas entre a zona rural de Azinhaga e os subúrbios de Lisboa nas décadas de 1920 e 1930. Assim, sua memória se caracteriza por uma multiplicidade de momentos, de lugares fragmentados, de fatos *des-conexos* configurados como “um instante, nada mais que um instante” da lembrança, que durará o que a vida do autor tiver de durar⁶ (Ibid., p. 20).

No entanto, ao mesmo tempo que são as partes de sua própria vida e de suas reais lembranças⁷ aquilo que Saramago traz “aos dias de hoje” por meio da escrita, o literato demonstra que as recordações não são somente suas, mas também de outros. Talvez elas apresentem-se como momentos de sua capacidade de imaginação e invenção.

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido ator inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não fariam, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas. (Ibid., p. 58).

Para ele, a infância é um momento fundador, pois a germinação do caráter do homem acontece em seus primeiros anos, sendo tal momento a fonte da matéria-prima para a produção real-ficcional de diversos autores pelo restante da vida.

Verificamos, nas experiências descritas, como José trama o enredo de suas lembranças de modo a revelar-se como criança, como ser espacial e temporal, como um menino de Azinhaga que, por meio da reconstrução de sua trajetória enquanto sujeito de um lugar, destampa os doces e amargos alvéolos do mundo ao qual pertence. Saramago tenta demonstrar, assim, a geografici-

6 Saramago revela, por exemplo, esse “instante eterno” de suas lembranças por meio de sua experiência como cavaleiro: “Quem pela primeira vez me visita pergunta-me quase sempre se sou cavaleiro, quando a única verdade é andar eu ainda a sofrer dos efeitos da queda de um cavalo que nunca montei. Por fora não se nota, mas a alma anda-me a coxear há setenta anos.” (2006, p. 24).

7 Sobre essa relação entre memória e vida, em outro livro, *A bagagem do viajante*, Saramago afirma: “Se passo as minhas lembranças ao papel, é mais para que não se percam (em mim) minutos de ouro, horas que resplandecem como sóis no céu tumultuário e imenso que é a memória. Coisas que são também, com o mais, a minha vida.” (1973, p. 231).

dade do seu ser durante a infância via a reconstrução de sua aldeia, de suas vivências e experiências. Trata-se de um retorno à sua geografia pretérita.

Como considera o geógrafo Ruy Moreira (2008, p. 158), a “geograficidade é a mais pura contextualidade espacial”, pois a geografia se conforma como a dimensão espaço-temporal do real, o “modo de ser-estar-do-homem-no-mundo, portanto, geograficidade”. Segundo o autor, toda produção, seja da arte ou da ciência, “fala da problemática humana, e essa problemática humana contextualiza suas relações espaço-temporalmente”. Logo, o espaço é a dimensão na qual as diferentes linguagens imprimem, cada qual a seu modo, diferentes formas de interpretar e fazer o mundo, de localizar o mundo no homem e o homem no mundo.

Fonte privilegiada da linguagem tanto real da ciência quanto simbólica da arte, o espaço é o tema, portanto, que pode, numa leitura não positivista do mundo, unificar a ciência e a arte numa mesma perspectiva o olhar, eliminando a dualidade objetivo-subjetiva da compreensão do homem que elas encerram. Até porque quando falamos da realidade da vida dos homens utilizando-nos do rico universo linguístico do espaço, movemo-nos num arsenal semiótico de horizontes e pluralidades infinitos. Porque tudo é sógnico. Assim, na história e na geografia uma cidade conversa com seus habitantes num código de linguagem que é em si mesmo a própria fala sobre os homens. (MOREIRA, 2008, p. 146).

Saramago, ao desenterrar esse mundo chamado Azinhaga, onde nasceu e morou até aproximadamente um ano e meio de vida e que, posteriormente, tornou-se o lugar de suas férias escolares, de suas traquinagens e de descobertas, de alegrias e inseguranças, demonstra a contextualização espaço-temporal, a geograficidade de suas “pequenas memórias”. É possível, assim, identificar que ele manteve-se sempre, mesmo à distância e depois de muitos anos, ligado umbilicalmente à terra onde foi o pequeno, o simplesmente, Zezito.

No Brasil, por exemplo, o grande poeta Manoel de Barros considera a infância uma caixa de ferramentas e o fundamento de sua inspiração, sendo ela aquilo que permite ao poeta inventar o mundo, recriá-lo e expandi-lo. Como considera o autor⁸, a infância é a própria poesia enquanto forma de aumentar

8 Podemos, talvez, fazer aqui uma analogia, de algum modo exagerada, com a ideia de “compressão espaço-temporal” do geógrafo David Harvey (1994), na qual os novos meios

o mundo. Por isso, a infância, o ser-menino-no-mundo, é um tempo-espaço de encanto e de descoberta que profundamente influencia na produção de vários autores, de muitos inventores de outros lugares, de outros mundos, de outras formas de pensar e de ser. “A gente fala a partir de ser criança.”

Eu tenho um ermo enorme bem dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filho de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. (BARROS, 2010, p. 4).

Na narrativa de *Pequenas memórias*, é constante a junção entre passado e presente. O José adulto cria uma conexão entre esses dois tempos, o tempo do Zezito menino e do José adulto, mas com uma referência temporal aguda ao presente, demonstrando que a memória não é um mero apanhado de lembranças do passado, mas, sim, uma reconstrução do passado a partir do presente (e, porque não, do futuro), um reconstruir das experiências pretéritas à luz das vivências atuais.

Emblemática dessa relação passado-presente dos dois Josés, o menino e o adulto, são os fatos retratados pelo autor durante sua trajetória de Azinhaga

de transportes, comunicação e informação comprimiram o mundo, sobretudo, a partir da década de 1970. Ou, como afirma o sociólogo Anthony Giddens (1991), essas mesmas transformações proporcionaram um “alongamento espaço-temporal” do mundo, pois alguns lugares tornaram-se conectados a contextos mais amplos, alargados em suas formas de relações. Assim, do mesmo modo que as transformações objetivas da sociedade imprimem ao espaço sua “compressão” ou “alongamento” espaço-temporal, a poesia, a literatura, a arte e outras linguagens subjetivo-simbólicas também “aumentam” ou “diminuem” esse “mesmo” mundo.

a Lisboa. Por exemplo, podemos sentir a alegria do menino Zezito no dia em que, passeando com sua mãe, ganhou um balão, o seu “primeiro balão em todos os seis ou sete anos que levava da vida” (SARAMAGO, 2006, p. 70). Dessa alegria, no entanto, veio a desilusão e a vergonha de ver o presente, tão rapidamente, caído ao chão.

[...] de repente, ouvi que alguém se ria nas minhas costas. Olhei e vi. O balão esvaziara-se, tinha vindo a arrastá-lo pelo chão sem me dar conta, era uma coisa suja, enrugada e informe, e dois homens que viam atrás de mim riam-se e apontavam-me com o dedo, a mim, naquela ocasião o mais ridículo dos espécimes humanos. Nem sequer chorei. Deixei cair o cordel, agarrei-me ao braço da minha mãe como se fosse uma tábua de salvação e continuei a andar. Aquela coisa suja, enrugada e informe era realmente o mundo. (Ibid., p. 70-71).

Verificamos, desse modo, que o retorno, o acesso ao passado, não é imparcial, mas cheio de intencionalidades, de escolhas, de objetivos. Por isso, o agora homem José lembra e recria seu mundo singular da infância, começando pelo lugar chamado Azinhaga, de onde saiu e para onde retornou.

À aldeia chamam-lhe Azinhaga, está naquele lugar por assim dizer desde os alvares da nacionalidade (já tinha foral no século décimo terceiro), mas dessa estupenda veterania nada ficou, salvo o rio [Tejo] que lhe passa mesmo ao lado (imagino que desde a criação do mundo), e que, até onde alcançam as minhas poucas luzes, nunca mudou de rumo, embora das suas margens tenha saído um número infinito de vezes. (Ibid., p. 9).

O menino Zezito tinha guardado, na extensão de seu olhar, a imagem da aldeia, da sua Azinhaga, daquela até onde iluminam as suas poucas luzes da memória, a pequena vila que nunca mudou de lugar, pois que o rio Tejo é companheiro, e que a abraça, sempre que seus braços aumentam. Numa demonstração de universalidade de seu mundo de infância, José desenha Azinhaga a seu modo. Azinhaga é o mundo de Zezito e o mundo é o mundo do homem José, no qual cada homem é um José à sua maneira.

Saramago descreve casas, ruas e escolas onde suas lembranças se entrelaçam aos velhos lugares nos quais vivenciou suas primeiras experiências

e se sustentam, cartografando aquilo que Bosi (1979) considera como um verdadeiro “mapa afetivo”. Assim, ao retornar à Azinhaga, o adulto José vê a mutação de seu antigo espaço, pois “hoje, em lugar dos misteriosos e vagamente inquietantes olivais de meu tempo de criança e adolescente [...] o que nos apresenta aos olhos é um enorme, um monótono, um interminável campo de milho híbrido.”⁹ (SARAMAGO, 2006, p. 12).

Saramago estabelece, nesse sentido, uma relação entre a criança, o adulto e a paisagem para demonstrar o movimento de transformação do espaço, do homem como sujeito de produção espacial e do mundo identitário de José como paisagem do espaço de Zezito. *A já foi* “não estava simplesmente na paisagem”, muito menos olhava para ela como o agora adulto o faz, mas, inevitavelmente, ainda “fazia parte dela”.

A criança que eu fui não viu a paisagem tal como adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, *estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela*, não a interrogava, não dizia nem pensava, por estas ou outras palavras. (Ibid., p. 13, grifo nosso).

Nesse retorno à paisagem que era sua e ao espaço que era seu (e ainda o é em suas “geografias imaginárias”¹⁰), Saramago parece demonstrar certo ressentimento por terem “arrancado” uma das partes mais importantes da história de sua vida, os lugares de onde emanam as vivências de sua infância, os olivais. O autor confessa que sente, então, “[...] algo assim como uma satisfação maliciosa, uma desforra [...]” quando ouve “dizer à gente da aldeia que foi um erro [...] terem se arrancados os velhos olivais.” (Ibid., p. 12-13).

9 Ao mesmo tempo que Saramago busca retornar e até mesmo reconstruir o seu lugar de infância, Azinhaga, ele tenta também voltar a seu *ser* enquanto criança: “Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse voltar a mergulhar a minha nudez da infância, se pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei enalhado algures no tempo.” (2006, p. 15).

10 Conforme assinala Said (2003), as “geografias imaginárias” permitem, especialmente aos migrantes, reviver e se manter, de algum modo, ligados aos lugares de origem da migração.

Mas na sua vivência e no seu olhar, digamos, geográfico, seu mundo envolve muito mais do que a presença-localização “simples” das coisas e do próprio homem. Sua visão concebe as relações humanizantes, subjetivas e simbólicas, pois o sentido do mundo — sógnico — é o elo que lhe confere unidade, imanência e transcendência. Nessa relação do que é dado, a matéria, os objetos, a criação e as relações objetivo-subjetivas ou material-simbólicas condicionam seu olhar sobre e no espaço.

[...] a paisagem é um estado de alma, o que, posto em palavras comuns, quererá dizer que a impressão causada pela contemplação de uma paisagem sempre estará dependente das variações temperamentais e do humor jovial ou atrabilioso que estiverem atuando dentro de nós no preciso momento em que a tivermos diante dos olhos. (SARAMAGO, 2006, p. 18).

Nessa relação, ocorre uma infinita integração dos opostos dialéticos objetividade – subjetividade, matéria – ideia, razão – emoção, ser – estar, corpo – alma na qual o homem e a paisagem se transmutam.

Dentre os espaços vividos e também o da memória, podemos lembrar as casas que Zezito morou na infância. Esses espaços são aqueles que deram sentido a sua identidade, pois se posicionam como geradores de afetividade, de descoberta, de sociabilidade familiar, da raiz que o sustenta no mundo.

Com relação à casa onde nasceu, não sabendo se porque era muito criança ou por indiferença do morador, ele afirma não ter “qualquer lembrança de ter vivido nela” (Ibid., p. 15). Já naquelas que habitou em Lisboa, o que ficou foi a imagem da realidade dura e pobre da família, sendo, geralmente, a organização espacial e a precariedade do imóvel reveladoras de tal condição: cômodo dividido entre diferentes famílias, falta de saneamento, briga entre parentes e vizinhos, falta de privacidade para a iniciação sexual, dentre outros momentos nos quais a vida se organizava num espaço incerto e inseguro.

A casa que mais revelou os sentimentos afetivos de José e a mais rememorada foi a dos avós maternos, a chamada Casalinho, localizada no sítio das Divisões. A narrativa pormenorizada demonstra sua intimidade, afinidade e identificação com e nesse lugar.

A construção era das mais toscas que então se fazia, térrea, de um único piso, mas levantada do chão cerca de um metro por causa das cheias,

sem nenhuma janela na frontaria cega, nada mais que uma porta em que se abria o tradicional postigo. Tinha dos compartimentos espaçosos, a casa-de-fora, assim chamada por dar para a rua, onde havia duas camas e umas quantas arcas [...], e logo a seguir a cozinha, uma e outra de telha-vã por cima e chão de terra por baixo. À noite, apagado o candeeiro de petróleo, sempre se podia distinguir pelas frinchas do telhado o cintilar de uma estrela vagabunda. (Ibid., p. 83).

Sentimos a nostalgia, a saudade, a sensibilidade aguçada do homem José quanto à casa em que vivia quando menino. Cada objeto ou móvel, porta ou canto da casa é visto por Saramago como um detalhe meritório, descrito como se fosse um cristal ou uma joia há muito escondida pela poeira. Trata-se de algo valoroso e muitas vezes inacessível, um carinhoso retrato, feito a mão, de sua afetividade e identificação com esse espaço-casa dos avós.

Lugares passageiros, efêmeros, porém não menos cheios de dramas são lembrados pelo adulto José, como as ruas de Lisboa, nas quais brincava após as aulas e onde surgiam “batalhas à pedrada que por felicidade nunca chegaram a fazer sangue nem lágrimas, mas em que se não poupava o suor.” (Ibid., p. 97). Cenários e momentos constrangedores, dolorosos, são retomados, como quando Zezito veio ao chão na Avenida Casal Ribeiro e se estrebuchou, ocasião em que chorou “por causa das dores no joelho, mas também por causa da humilhação que tinha sido cair aos pés de uma pessoa que não havia feito o menor gesto” para ajuda-lo a levantar¹¹ (Ibid., p. 63). Naquele instante, Zezito entendeu que as dores no mundo extrapolam aquelas sentidas pelo corpo.

Desse modo, o autor/narrador/personagem movimenta-se pela memória e constrói um espaço-fragmentário, cambiante entre o que fez e faz o homem-no-mundo, recortado por lugares repletos de sujeitos e prenhes de situações alegres, tensas e tristes. O espaço compreendido por José Saramago é

11 Outras situações, inclusive mais dolorosas e humilhantes, também são retratadas no livro, como, por exemplo, o abuso e/ou agressão sofrida entre os dois e três anos: “Um pouco afastado de casa [...] havia um monte de caliça abandonado de alguma obra. À força [...] três ou quatro rapazes crescidos levaram-me para lá. Empurraram-me, atiraram-me ao chão, despiram-me os calções e as cuecas, e, enquanto uns me prendiam os braços e as pernas, um outro começou a introduzir-me um arame na uretra. [...] Talvez o sangue abundante que começou a sair do meu pequeno e martirizado pênis me tenha salvo do pior.” (SARAMAGO, 2006, p. 112).

aquele que se faz/se fez na dialética entre o espaço externo e o espaço interno, o espaço real e o espaço simbólico, entre os “grandes espaços abertos diante de si”. Sobretudo, a atenção de Saramago (Ibid., p. 13) “sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto” e que se “pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência”, a criança levaria dentro de si como uma joia e por toda a vida, o resultado dessa experiência-existência espacial.

Naturalmente, quando subia ao campanário da igreja ou trepava ao topo de um freixo de vinte metros de altura, os seus jovens olhos eram capazes de apreciar e registrar os grandes espaços abertos diante de si, mas há que dizer que a sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e ignorar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia), fosse uma cobra rastejando, uma formiga levantando ao ar uma pragana de trigo, um porco a comer do cocho, um sapo bamboleando sobre as pernas tortas, ou então uma pedra, uma teia de aranha, a leiva de terra levantada pelo ferro do arado, um ninho abandonado, a lágrima de resina escorrida no tronco do pessegueiro, a geadá brilhando sobre as ervas rasteiras. Ou o rio [...]. (Ibid., p. 13-14).

Na geograficidade que dá vida à literatura saramaguiana, espaços externos e internos, grandes e pequenos, distantes e próximos fundem-se e confundem-se porque se fazem concomitantemente, recriando a unidade espaço-temporal das contradições objetivo-subjetivas da existência humana de José. É a história e a geografia da construção do sujeito homem. Há uma plasticidade da narrativa espacial levada ao leitor com infinita beleza, criatividade e humanidade. É a fala dos personagens — inclusive, e sobretudo, de si próprio — que demonstra o comportamento do porco, do sapo, da pedra, da geadá, do rio, da aranha, da terra; a fala que expressa cheiros, sons e imagens relativos à interioridade subjetiva da qual a paisagem externa é feita, às tramas e dramas dos lugares, das relações, enfim, dos desejos.

A partida: a migração para Lisboa

Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui, quando ainda não tinha dois anos, que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer eu onde nasci tivesse sido consequência de um equívoco do acaso, de uma casual distração do destino, que ainda estivesse nas suas mãos emendar. Não foi assim [...]. (SARAMAGO, 2006, p. 10).

Chegamos, portanto, ao momento da partida. Um retorno para a partida; aquela do menino Zezito que fez José retornar para terminar de nascer. Daqueles lugares, de fato, onde veio ao mundo: sua Azinhaga e sua Lisboa. Nessa trajetória narrada e descrita, pudemos verificar e explorar alguns lugares de referência que configuram o quadro de vida de uma criança, de um adulto, de um literato.

José Saramago desenterra de sua memória, no decorrer de cento e trinta e oito páginas, seu mundo particular de um modo universal e coberto de humanidade. Ele proporciona a compreensão de como os lugares, suas tramas e seus dramas são construídos pelas “razões que até a razão desconhece”; as razões dos acasos, dos sentimentos, das emoções, dos medos e das angústias que o perturbam e o acompanham, e que foram sendo ressignificadas em sua trajetória de homem-no-mundo.

Saramago nos diz que o lugar de nascimento é uma marca original que o liga umbilicalmente à terra, àquela parcela referencial, sociabilizadora e humanizante do lugar de onde veio, de onde se fez, nas relações objetivas e subjetivas, enquanto ser espacial, como criança e como homem.

Há, aqui, uma das mais profícuas experiências entre espaços-tempos e intensos aprendizados, um entrecruzamento de olhares e de percepções racionais e emotivas altamente enriquecedor. Eis outro desafio para o geógrafo: dialogar com a alteridade para a construção de uma outridade.

Referências Bibliográficas

BARROS, M. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: T. A. Editor, 1979.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HAESBAERT, R. Território, poesia e identidade. In: _____. **Territórios alternativos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MOREIRA, R. Ser-tões: o universal no regionalismo de Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Guimarães Rosa. In: _____. **Pensar e ser em geografia**: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico. São Paulo: Contexto, 2008. p. 143-159.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARAMAGO, J. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A bagagem do viajante**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1986.



OS DESLIMITES DO PANTANAL:
UMA LEITURA DO LIVRO DE PRÉ-COISAS,
DE MANOEL DE BARROS¹

Fernanda Martins da Silva

Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Tenho de transfazer natureza. À força de nudez o ser inventa. Água recolhendo-se de um peixe. Ou, quando estrelas relvam nos brejos. No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário nessa fazenda. Cada ovo de formiga que alimenta a ferrugem dos pregos eu tenho de recolher com cuidado. Arrumo paredes esverdeadas pros caramujos foderem. Separo os lagartos com indícios de água dos lagartos com indícios de pedra. Cuido das larvas tortas. Tenho de ter em conta o limo e o ermo. Dou comida pra porco. Desencalho harpa dos brejos. Barro meu terreiro. Sou objeto de roseiras. Cuido dos súcubos e dos narcisos. E quando cessa o rumor das violetas desabro. Derrubo folhas de tarde. E de noite empedreço. Amo desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno.

(Manoel de Barros, *Livro de pré-coisas*).

1 Este texto é resultado do meu trabalho de conclusão de curso e foi parcialmente publicado nos anais do II Congresso Nacional de História. O mesmo texto foi publicado em formato de artigo na *Revista História em Reflexão*, e encontra-se disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewFile/1483/884>>.

Como o próprio título desse capítulo diz, *Livro de pré-coisas* é uma excursão em prosa poética sem limites pelo Pantanal Sul-mato-grossense conduzida por Manoel de Barros durante quatro capítulos, nos quais o poeta apresenta os rios, personagens e cenários do Pantanal Sul-mato-grossense, apropriando-se da cultura, do espaço e do tempo dessa região, e construindo uma nova representação, ou, como prefere o poeta, “transfazendo a natureza em poesia”.

Nessa obra de Manoel de Barros, a natureza não funciona nem como cenário, nem como arsenal retórico. Ela é, antes, a matéria-prima da poesia do escritor, que conduz o livro como se fosse um roteiro em que o narrador apresenta sua terra natal e viaja por ela. Sua dicção é particular devido ao uso da linguagem regional trabalhada e à presença do lirismo e da delicadeza para falar das coisas, da natureza e dos bichos “menos importantes” para a sociedade imediatista. O homem mais importante dessa terra, segundo Barros, é Bernardo², o primeiro habitante da cidade pantaneira, um andarilho que se encontra presente ao longo de toda a obra aqui analisada.

Tanto a figura do andarilho como a de Bernardo da Mata atravessam toda obra de Manoel de Barros.

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com sua pré-história. [...] É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. [...] Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas. Deus abrange ele. (BARROS, 2003, p. 41).

Para Barros, Bernardo é um exemplo de interação do homem com a natureza. Mudo de nascença, Bernardo só sabia imitar o som dos navios, e seu silêncio, segundo Barros, o aproximava mais ainda da natureza, fator que o fazia matéria de poesia.

Através da leitura dessa obra, percebemos que a poesia vai se revelando em pequenas coisas, em elementos corriqueiros e aparentemente banais, mas que, dentro do cenário pantaneiro, são de extrema importância, pois constroem a vida no Pantanal. Assim, os elementos da poética de Barros são, em

2 Bernardo da Mata é um personagem criado a partir de um sujeito real, que trabalhava na fazenda do pai de Manoel de Barros e que aparece em quase todas as obras do poeta.

geral, considerados inúteis, uma vez que vivemos pautados em uma sociedade capitalista e imediatista. Nesse sentido, Rodrigues (2006) analisa a obra do poeta como “a poética da desutilidade”.

O lixo, como tudo que não presta e se joga fora, é um traço cultural que pode ser considerado como unidade mais simples e básica pela qual analisamos diferentes padrões dos complexos culturais. E porque um elemento já não existe em sua totalidade, é que podemos perceber seu traço. O traço é aquilo que evidencia a presença de um componente pela ausência do mesmo, não chegamos a ser uma representação no sentido de substituir ou estar no lugar dele. Justamente por não fornecer informações precisas e exigir do observador exercícios de suposição, eis que o traço revela sua pertinência dentro da literatura escrita por Manoel de Barros como forma de ler o mundo através de outras perspectivas, tentando uma originalidade (experiência primitiva) por meio de uma sintaxe peculiar, chegando ao ponto de tornar-se extravagante. Por isso, nos desperta a curiosidade excursionar pelas palavras poéticas de Manoel de Barros, apontando nesses arranjos as contribuições para perceber os mundos que podem existir dentro do mundo. (RODRIGUES, 2006, p.11).

A influência política de esquerda, advinda de sua militância no Partido Comunista do Brasil, é uma constante na obra de Manoel de Barros, pois, como ele mesmo afirmou em entrevista a Bosco Martins e Douglas Diegues, sua poética é de esquerda porque enxerga o que o capitalismo rejeita (BARROS, 2006).

Com a poesia de Barros, percorremos os rios, as ruas d'água, as flores lassas, os sobrados podres florindo, o branco das garças, o latim dos sapos, a escritura da lesma, a caligrafia da chuva, o sânscrito dos socós, a tradução das borboletas e as palavras d'água ainda não registradas em dicionário de urubus. A escrita de Barros nos permite descobrir o Agroval onde a poesia e a prosa copulam, no gozo das larvas, dos micróbios, dos embriões, dos armaus e das tênias implumes, até a festa uterina das blástulas e gástrulas, sementes e ovas, baile de placentário, inaugural, dos protozoários e algas opalinas, como nos é apresentado no livro.

Os recursos usados pelo poeta na elaboração de sua escrita são diversos. As palavras ganham sentidos múltiplos, já que, segundo o próprio poeta, “fazer defeito na frase é mais saudável.” (MARTINS; LOPES; SANTINI, 2008,

p. 39). A palavra, na sua composição poética, não tem um sentido só, vai além, não tem fronteiras. “Palavra é deslimite.” (BARROS, 2003, p. 39).

Pode-se observar uma tendência biográfica em suas poesias, pois o sujeito lírico vai se revelando aos poucos e construindo sua identidade. Mesmo não sabendo o local de nascimento do autor, através de sua poesia podemos identificar sua origem. Isto ocorre porque o sujeito lírico de Manoel de Barros demarca, para o leitor, uma vivência geográfica, o Pantanal Sul-mato-grossense construído pela matéria poética do autor. É um sujeito contador de estórias que descreve e demarca os elementos naturais de um lugar. E é a partir dessa poesia que nos são revelados aspectos do cotidiano do pantaneiro.

Contudo, o caráter identitário da obra de Manoel de Barros não advém apenas da forma com que ele representa suas vivências em seus poemas, mas, sobretudo, pela recepção histórico-cultural do leitor. Vale ressaltar que a recepção da obra é tão importante quanto a própria obra e o escritor³.

Ao contrário de muitos artistas regionais que ficaram conhecidos primeiro no âmbito regional e posteriormente no nacional, Manoel de Barros ficou conhecido primeiro no âmbito nacional, quando seus poemas começaram, ainda na década de 1980, a ser publicados em jornais e revistas por Millôr Fernandes, Antônio Houaiss e Fausto Wolf. O poeta só tornou-se conhecido no âmbito regional depois de 2001.

Dentro dessa conjuntura, analiso o que Manoel de Barros chamou de pré-coisa, ou seja, a matéria natural (espaço/Pantanal) modificada em matéria de poesia (a pré-coisa) que, uma vez assim transformada, deixa de ser a coisa e passa a ser apenas a anunciação da coisa e, portanto, uma pré-coisa.

O primeiro capítulo do *Livro de pré-coisas*, “Ponto de partida” é composto por dois poemas. No primeiro deles, *Narrador apresenta sua terra natal*, o autor leva o leitor para dentro do Pantanal e lhe apresenta a cidade de Corumbá como sua terra natal.

3 A questão de como a recepção dá sentidos à obra é discutida por Roger Chartier, especialmente quanto ao conceito de apropriação da obra. Cf. CHARTIER, R. O mundo como representação. **À beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 61 – 79.

Corumbá estava amanhecendo.
Nenhum galo se arriscara ainda.
Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.
Os ventos se escoravam nas andorinhas.
Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
Estamos por cima de uma pedra branca enorme que
o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.
Já posso ver na semi-escuridão os canoieiros que
voltam da pescaria.
Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto.
Aqui é a cidade velha.
O tempo e as águas esculpem escombros nos
sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas – como um
poema).
Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
desabrem nas pedras.
As ruínas dão árvores!
Nossos sobrados enfrutam.
Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio
dos pássaros.
Agora o rio Paraguai está banhado de sol.
Lentamente vão descendo as garças para as margens
do rio.
As águas estão esticadas de rãs até os joelhos.
Há um rumor de útero nos brejos que muito me
repercuta.
O que temos na cidade além de águas e de pedras
são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos.
Por mim, advenho de cuiabanos.
Meu pai jogou canga pra cima no primeiro
escrutínio e fugiu para cá.
Estamos no Zamboada.
Aqui o silêncio rende.
Os homens deste lugar são mais relativos a águas do
que a terras.
Há sapos vegetais que dão cria nas pedras.
As pessoas são cheias de prenúncios: chegam de ver
pregos nadar e bugio pedir a bênção.
Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce
por dentro deles um desejo de árvores e aves.
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.

Agora a cidade entardece.
Parece uma gema de ovo o nosso pôr-do-sol do lado
da Bolívia.
Se é tempo de chover desce um barrado escuro por
toda a extensão dos Andes
e tampa a gema.
— Aquele morro bem que entorna a bunda da
paisagem — o menino falou.
Há vestígios de nossos cantos nas conchas destes
banhados.
Os homens deste lugar são uma continuação das
águas. (BARROS, 2003, p. 11).

O poema retrata um dia na cidade de Corumbá. Nos três primeiros versos, tem-se a noção de tempo do poema e, em seguida, o poeta apresenta Corumbá como o portão de entrada para o Pantanal. *Narrador apresenta sua terra natal* é um poema descritivo no qual Manoel de Barros retrata as principais características da cidade, possibilitando que até mesmo quem nunca esteve lá consiga construí-la em seu imaginário. O poema fala especificamente da cidade velha, que tem como paisagem o rio Paraguai, onde a prática da pescaria pode ser observada e a presença da natureza toma a paisagem dos antigos casarões. “Agora o rio Paraguai está banhado de sol.”

Uma das questões mais intrigantes a cerca da identidade do próprio poeta está posta nesse poema: como pode Manoel de Barros ser um representante da cultura sul-mato-grossense sendo ele um cuiabano? Esta questão pode ser esclarecida a partir do que entendemos por identidade cultural. Para o sociólogo Zygmunt Bauman (2005), a identidade e o sentimento de pertencimento estão inteiramente relacionados e ambos, apesar do que muitos acreditam, não são sólidos, concretos, podendo, assim, um indivíduo ter mais de uma identidade no decorrer de sua existência. Então, o que vai determinar a identidade de um indivíduo não é o lugar onde ele nasceu, mas sim o sentimento de pertencimento a algum lugar. O lugar de pertencimento não é aquele de onde advém o poeta. “O que temos na cidade além de águas e de pedras / são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos. / Por mim, advenho de cuiabanos.” Barros afirma ter vindo de Cuiabá, mas deixa claro, no título do poema, que sua terra natal é Corumbá. O poeta ainda afirma (BARROS, 2006) que escreve a partir da realidade sul-mato-grossense por ter se mudado ainda

pequeno para Corumbá e ter construído ali sua memória e suas referências. A partir desse contexto, analisamos a obra de Manoel de Barros como uma obra sul-mato-grossense.

Em seguida o poeta faz um breve relato de sua saída de Cuiabá e continua falando de Corumbá: “Aqui o silêncio rende. / Os homens deste lugar são mais relativos a águas / do que a terras.” As águas são de fundamental importância na construção da identidade pantaneira, pois é o ciclo das águas que determina os ciclos da vida no Pantanal e conseqüentemente valoriza a importância da terra.

O universo predominante em Manoel de Barros é do homem que vive em constante relação com a água, terra, ar, natureza animal, natureza vegetal, embora a predominância para as poesias destacadas seja o universo água. A busca da identidade do pantaneiro tem a mesma sinuosidade dos traçados de sua rede fluvial. Essa busca do rio serve de base para encontrar uma identidade. [...] O rio e suas relações na vida do bugre são a unidade necessária para que o sujeito se desloque, são a unidade pela qual faz sentido [...]. Sujeito e sentido se configuram ao mesmo tempo e é nisso que consistem os processos de significação. (AZEVEDO, 2006, p. 21).

A importância das águas para o pantaneiro é posta em cada cena do cotidiano e reconstruída através dos poemas de Barros. Ao longo dessa obra, o poeta fala sobre o ciclo das águas e das relações dos seres e dos homens do Pantanal com elas.

O poeta revela que os pantaneiros são cheios de causos e lendas. “As pessoas são cheias de prenúncios: chegam de ver / pregos nadar e bugio pedir a bênção”. Segundo Barros, é esta natureza que limpa dos seus olhos a civilização.

O último verso do poema em questão, “Os homens deste lugar são uma continuação das águas”, nos remete à obra seguinte de Barros, o *Guardador de Águas* (1989), o que é reforçado pela afirmação do poeta sobre o caráter complementar de suas publicações feita em entrevista a Bosco Martins (2008), vindo uma sempre para suprir o que faltou na outra.

No segundo poema, *Em que o narrador viaja de lancha ao encontro de seu personagem* (BARROS, 2003, p. 15), o poeta relata sua saída da cidade de Corumbá rumo ao Pantanal, levado por uma lancha pelo rio Paraguai: “Dei-

xamos Corumbá tardeando.” Novamente, o poeta nos dá o recorte temporal da ação que expõe: sua viagem acontece no fim da tarde e durará onze horas, “— Onze horas em lombo de água!”. Manoel de Barros faz, nesse poema, relatos de como as coisas acontecem dentro da lancha e a sua volta, na paisagem, narrando a margem do rio até o momento em que a lancha chega ao portão do Pantanal. Este fato é posto no poema através do verso “— Este é o portão da Nhecolândia, entrada pioneira para o Pantanal.” Nhecolândia é um termo usado pelos índios nativos para denominar a região do Pantanal.

Barros recorre, ainda, à invenção de palavras que dão mais sentidos e poeticidade a seus poemas, como, por exemplo, quando diz, no segundo verso desse poema, “Empeixado e cor de chumbo, o rio Paraguai flui entre árvores com sono” para se referir ao rio cheio de peixes. Para Alexandre Ricardo Rodrigues (2006), estas são palavras cursivas e, por isso, não formam imagens. Para outros autores, entretanto, como Adélia Menegazzo (2004, p. 18), o uso desse tipo de linguagem é o que possibilita a construção de imagens surreais. Com relação às figuras de linguagem, outra constante na obra de Manoel Barros, observamos o redimensionamento desse recurso estilístico para que o sentido almejado pelo poeta seja alcançado, como no caso do emprego de metáforas e de catacrese na falta de uma palavra.

A poesia de Manoel de Barros é construída de rupturas, de frases fragmentadas, de montagens insólitas, de complexas metáforas, inusitadas e incongruentes. As categorias gramaticais passam nas mãos do poeta por um processo de subversão, através do qual adquirem um valor diferente, ditado não por regras estabelecidas, mas pela necessidade de traduzir a realidade em uma nova semântica. (SILVA, 2004, p. 793-798).

Os dois poemas ora apresentados compõem o que Barros chamou de “Ponto de partida”, o primeiro capítulo da obra por nós analisada. Tais poemas têm a função de apresentar ao leitor a cidade de Corumbá, vista pelo poeta como o portão de entrada do Pantanal, e levá-lo até a Nhecolândia ou a entrada pioneira do Pantanal.

No seu segundo capítulo, “Cenários”, o poeta narra, em sete poemas, as cenas produzidas no Pantanal e relata o espaço geográfico e os costumes do povo pantaneiro. O primeiro poema desse capítulo, *Um rio desbocado*, trata do ciclo das águas no Pantanal, sua importância e consequências para a região.

Nos primeiros versos, o poeta reforça o que o próprio título já diz, o aspecto desenfreado do rio Taquari: “Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari. / Cheio de furos pelos lados, torneiral — ele derrama e / destramela à toa.” Para o poeta, o rio Taquari está longe de ser algo pronto e acabado, sendo antes um rio cheio de surpresas que enche e transborda à toa. Em seguida, o poeta narra o rio transbordando na época de cheia: “Só com uma trombe-d’água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitões. E destampa adoidado [...]” (BARROS, 2003, p. 19).

Em forma de prosa poética, o poema fala sobre o bem que o rio faz para os animais, para o campo e para a população ribeirinha.

Estanca por vezes nos currais e pomares de algumas fazendas. Descansa uns dias debaixo das pimenteiras, dos landis, dos guanandis — que agradecem. De tarde à sobra dos camarás pacus comem frutas. Meninos pescam das varandas da casa. (Ibid.).

Podemos perceber, através desses versos, o período de escoamento das águas. Além disso, o poeta cita algumas espécies de plantas do Pantanal, como é o caso do camará, e ainda constrói cenas, como a dos pacus comendo frutas à sombra do camará e a dos meninos pescando das varandas de casa. Cenas assim são comuns na época das cheias no Pantanal. O poeta também se preocupa em relatar o cenário do Pantanal após a cheia.

Com pouco, esse rio se entedia de tanta planura, de tanta lonjura, de tanta grandura — volta para sua caixa. Deu força para as raízes. Alargou, aprofundou alguns braços ressecos. Enxertou suas areias. Fez brotar sua flora. Alegrou sua fauna. Mas deixou no Pantanal um pouco de seus peixes.

E empenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus — o solo do Pantanal.

Faz isso todos os anos, como se fosse uma obrigação.

Tão necessário, pelo que tem de fecundante e renovador, esse rio Taquari, desbocado e malcomportado, é temido também pelos seus ribeirinhos.

Pois, se livra das pragas nossos campos, também leva parte de nossos rebanhos.

Este é um rio cujos estragos compõem. (Ibid., p. 20).

É a cheia que dá vida ao Pantanal, que deixa, após o escoamento das águas, as raízes fortalecidas, os pastos mais verdes e os rios cheios de peixes. Esse é o ciclo das águas do Pantanal, tão necessário e temido pelos ribeirinhos, que sempre ficam com as consequências, sejam elas boas ou ruins, como o próprio poeta ressalta. Manoel de Barros resume o ciclo do rio pantaneiro numa só frase: “Este é um rio cujos estragos compõem.”

O segundo poema do segundo capítulo, intitulado *Agroval*, retrata mais uma das características da poética de Manoel de Barros: a referência aos seres minúsculos do Pantanal, como os vermes.

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiais enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pouso sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo — e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como em ventre.

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel dos cascudos! (Ibid., p. 12).

Mais do que retratar esses seres minúsculos, Manoel de Barros nos faz refletir sobre a relação de mutualismo existente na natureza, a qual se refere às trocas de favores, à ajuda mútua que se estabelece entre as espécies. Lembremos o que diz o poeta no primeiro poema da obra aqui analisada: “Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves” (Ibid.). A impressão que temos é que o autor vai para o Pantanal para analisar como as coisas podem ser simples e grandiosas, e, conseqüentemente, se esquecer da civilização individualista, pois, para o poeta, isso “É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.” (Ibid., p. 23).

O terceiro poema, *Vespral de chuva*, é dedicado a narrar a véspera da chuva no Pantanal. Nele, Manoel de Barros consegue descrever todos os indicadores de chuva, começando pelo relato sobre o calor que sempre antecede

as chuvas naquela região. Barros nos fala do “zinco do galpão”, que “estala de sol” (Ibid., p. 25), e relata a intensidade do calor dos dias pantaneiros para, em seguida, narrar os fatos que antecedem as chuvas.

Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no galho. Os bichos de luz assanharam. Mariposas cobrem as lâmpadas. Entram na roupa. Batem tontas nos móveis. Suor escorre no rosto.

Todos sentem um pouco na pele os prelúdios da chuva. Um homem foi recolher a carne estendida no tempo — e na volta falou: — Do lado da Bolívia tem um barrado preto. Hoje chove! [...].

Tudo está preparado para a vinda das águas. Tem uma festa secreta na alma dos seres. O homem, nos seus refolhos presente o desabrochar.

Caem os primeiros pingos. Perfume de terra molhada invade a fazenda.

O jardim está pensando...

Em florescer. (Ibid., p. 25-26).

Em síntese, este poema tem a função de falar de um fator muito importante para o Pantaneiro, que é a chuva ou, como prefere o poeta, a vinda das águas. Manoel de Barros transcreve para o poema os mínimos acontecimentos que antecedem uma chuva, como, por exemplo, a movimentação das formigas e o estudo da lua à noite, exemplos estes que fazem parte da cultura daquele povo e ocorrem frequentemente até os dias de hoje. Por fim, o autor termina o poema com a palavra “florescer”, estabelecendo uma ideia de ligação com os demais poemas, conforme ocorre no primeiro, que termina em “estragos que compõem”, e no segundo, “recompôr a natureza”, deixando claro a importância das águas na construção da vida no Pantanal, questão esta que ele segue enfatizando no poema seguinte.

O quarto poema, *Mundo renovado*, uma continuação de *Vespral de chuva*, diz respeito à manhã seguinte a uma noite de chuva e relata como os pastos amanhecem mais verdes, as pessoas mais alegres e o mundo renovado, pois tudo floresce e se multiplica no Pantanal devido às chuvas, inclusive os bens do fazendeiro.

O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas [...].

Incrível a alegria do capim. E a bagunça dos periquitos! Há um refferver de insetos por baixo da casca úmida das mangueiras [...].

A pelagem do gado está limpa. A alma do fazendeiro está limpa. O

roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva. Pequenos caracóis pregam saliva nas roseiras. E a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde. (BARROS, 2003, p. 29-30).

No primeiro parágrafo, Manoel de Barros avisa que “No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites.” Trata-se da tentativa de mostrar que, naquela região, a existência, a vida e a composição não têm limites. Para tanto, Barros escreve sobre os detalhes das coisas a fim de dar ao leitor uma ideia do tamanho e da diversidade de seu objeto, de sua matéria de poesia.

No quinto poema do segundo capítulo, *Carreta pantaneira*, também em forma de prosa poética, valendo-se do exemplo de uma carreta de boi, o poeta fala da teoria do Pantanal estático, a qual diz que as coisas não acontecem por causa do movimento, mas por causa do não-movimento.

As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem.

Dez anos de seca tivemos. Só trator navegando, de estadão, pelos campos.

Encostou-se a carreta de bois debaixo de um pé de pau. Cordas, brochas, tiradéiras — com as chuvas, melaram. Dos canzís, por preguiça, alguns faziam cabos de rio. Outros usavam para desemendar cachorro. Os bois, desprezados, iam engordando nos pastos. Até que os donos, não resistindo tanta gordura, os mandavam pro açougue. Fazendeiro houve, aquele um, que havendo de passear pela Europa, enviou bilhete ao gerente: “Venda carreta, bois do carro, cangas de boi.”

À sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim. A mesa, coberta de folha e limos, se desmanchava, apodrecente. Chegaram a tirar mel na cambota de uma. Cozinheiros de comitiva, acampados debaixo da carreta, chegavam de usar o cabeçalho para tirar gravetos. Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes. Debaixo da carreta, no chão fresco, os buracos na areia, para onde os cachorros e os perus velhos corriam fugindo do sol. E a carreta ia se enterrando no chão, se desmanchando, desaparecendo.

Isso fez que o rapaz, vindo de fora pescar, relembresse a teoria do Pantanal estático. Falava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não-movimento.

A carreta pois para ele desaconteceu apenas. Como haver uma cobra troncha. (Ibid., p. 31).

Dessa forma, ao mostrar que no Pantanal as coisas acontecem sozinhas, Barros reconstrói mais um cenário do Pantanal Sul-mato-grossense, levantando mais um contraponto à civilização, na qual as coisas só acontecem através da movimentação. Essa questão introduz a temática referente aos ciclos de vida no Pantanal, levantada por Barros no poema seguinte, *Lides de campear*. Na tentativa de quebrar alguns paradigmas e preconceitos, já que muitas pessoas não conseguem entender a dinâmica que ocorre entre os ciclos da vida no Pantanal, Barros explica, por meio do poema *Carreta pantaneira*, como as coisas acontecem desacontecendo naquele lugar.

O sexto poema desse capítulo, *Lides de campear*, tem a função de esclarecer a forma de trabalho do pantaneiro, desmistificando o estereótipo criado a cerca deste. Barros (Ibid., p. 33) começa retratando a forma como o pantaneiro é definido: “[...] definição de pantaneiro: ‘Diz-se de, ou aquele que trabalha pouco, passando o tempo a conversar.’” Em seguida, o poeta desmistifica essa ideia, assinalando o que é verdade e o que é mentira na definição de pantaneiro: “Passando o tempo a conversar pode ser que se ajuste a um lado da verdade; não sendo inteira verdade. Trabalhando pouco, vírgula.” Ele ressalta que o que determina a questão é a natureza do ofício, que não pode ser comparada com outras formas de trabalho, devendo ser, antes, entendida dentro de seu contexto. Por essa razão, Manoel de Barros dá algumas dicas para nos ajudar a entender o trabalho do homem do Pantanal.

Começamos pela lida, que se dá sempre a cavalo. Os pantaneiros passam o dia inteiro, quando não semanas ou meses, por causa das comitivas, em cima do lombo do animal campeando. Diante dessa realidade, é compreensível que o pantaneiro passe boa parte do tempo a conversar.

[...] Natureza do trabalho determina muito. Pois sendo a lida nossa de a cavalo, é sempre um destampo de boca. Sempre um desafiar. Um porfiar inerente. Como faz o bacurau.

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, Às vezes de dias inteiros — é no uso de cantos e recontos que o pantaneiro encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites [...]. (Ibid., p. 33-34.).

Assim, para o poeta, o fato de o pantaneiro contar causos, cantos, recontos e lorotas não é apenas uma forma de “passar o tempo”, mas também uma maneira de transmitir os seus conhecimentos e, ainda, vencer o isolamento, enriquecer o seu vocabulário e ampliar seus limites. Para que não haja equívocos, o poeta explica que, na hora de trabalhar, o pantaneiro não deixa a desejar: “Mas na hora do pega-para-capar, pantaneiro puxa na força, por igual. No lampino do sol ou no zero do frio.” (Ibid., p. 34). E no caso de alguém insistir em dizer que o pantaneiro é preguiçoso, o poeta ressalta no final de seu poema:

Erroso é pois incutir que pantaneiro pouco trabalha. Ocorre que enxertar a vaca a gente não pode ainda. Esse lugar é difícil de se exercer pelo touro. Embora alguns tentem.

Vaca não aceita outro que não seja touro mesmo. O jeito é ficar reparando a cobertura e contando mais um bezerro daquele ato.

Só por isso se diz que o boi cria o pantaneiro. (Ibid., p. 34-35).

Entendemos, então, que *Lides de campear*, além de esclarecer os modos de trabalho do pantaneiro, retrata também um pouco do cotidiano dessa gente, do seu modo de vida e do seu vocabulário, representado no poema de Barros como segue: “Assim, o peão de culatra é bago-de-porco — porque vem por detrás. [...] Cavalos corredores são estufadores de blusa.” Outra questão posta nesse poema é a da recepção negativa que a cultura pantaneira tem fora do Pantanal⁴, o que justifica a necessidade de desconstruir velhos paradigmas e construir novos significados para tal cultura.

No sétimo e último poema desse capítulo, *Nos primórdios*, como o próprio título já diz, o poeta faz um retorno aos primórdios do Pantanal com o objetivo de nos fazer entender um pouco esse cenário. O poema começa fazendo referência aos primeiros elementos que existiram no Pantanal, como podemos ver a seguir: “Era só água e sol de primeiro este recanto. [...] As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.” (BARROS, 2003, p. 37). Em seguida, o poeta relata o começo das coisas: “Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e feriados.” Na verdade, não é intenção do autor explicar

⁴ Sobre a recepção da cultura pantaneira pela crítica, c.f. CÂMARA, 2007; NOGUEIRA, 2002.

como realmente a vida começou a se multiplicar no Pantanal, ele apenas quer fazer uma síntese do que é esse Pantanal, cheio de cenários e vida se multiplicando. Nas palavras do próprio autor, “Nem precisava dizer cresci e multipliquei. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade.” (Ibid.). Manoel de Barros nos mostra, através de suas representações, que tudo no Pantanal é consequência, nada acontece simplesmente porque acontece. É como se fosse uma seleção natural de hábitos, costumes, meios de vida, etc. Um exemplo dessa seleção natural está na natureza do trabalho do pantaneiro, que tanto foi discutida no poema anterior e que agora o poeta retoma como se fosse algo a complementar.

O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava.

Daí que campear se fez de preferência por ser atividade livre e andeja. Enquanto que hortar prendia o entre no cabo da enxada. O que não era bom.

No começo contudo enxada teve seu lugar. Prestava para o peão encostar-se nela a fim de prover seu cigarrinho de palha. Depois, com o desaparecimento do cigarro de palha, constatou-se a inutilidade das enxadas.

— O homem tinha mais o que não fazer! (Ibid., p. 38).

Em síntese, o segundo capítulo do *Livro de pré-coisas* tem a função de desconstruir e construir algumas cenas da realidade do Pantanal, trabalhando o que há de mais importante para o povo pantaneiro, como o rio, o mutualismo das coisas, a chuva, os meios de vida e de trabalho daquele povo que, como diria Albana Nogueira (2002), é tão menos civilizado e tão evoluído ao mesmo tempo, tão sábio.

O terceiro capítulo dessa obra de Barros, intitulado “O personagem”, é o maior capítulo do livro e possui dez poemas, dos quais três falam sobre Bernardo. Trata-se dos poemas *No Presente*, *No tempo de Andarilho* e *Na mocidade feito lobisomem*. Bernardo é um personagem que transita em quase todas as obras de Manoel de Barros e multiplica-se dentro dos inúmeros alter egos do poeta, como o próprio Barros afirmou em entrevista à Folha de São Paulo (BARROS, 2001).

O primeiro poema desse capítulo, *No Presente*, é uma continuação do último poema do segundo capítulo, *Nos primórdios*, sendo nele que Manoel de Barros apresenta Bernardo da Mata. Temos, então, a construção da imagem de Bernardo, um sujeito de cabelo volumoso, que sempre usa chapéu e roupas velhas, que fuma e vive em contato com a terra. É “muito apoderado pelo chão esse Bernardo [...]” (BARROS, 2003, p. 41), o que demonstra sua identidade pantaneira e seu papel enquanto representante do Pantanal nas suas mais diversas formas de vida, seja como um andarilho, figura muito comum naquela região onde as águas das cheias apagam os caminhos antigos e, a cada vez que escoem, traçam novas passagens, seja como uma lenda. Em Bernardo, reflete-se, simplesmente, o homem pantaneiro que vive em constante harmonia com a natureza.

Com bichos de escamas conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacarao. Sonda com olho gordo de hulha quando o sáurio amolece a oveira. Escuta o entre germinar ali ainda implume dentro do ventre. Os embriões do ovo ele vislumbra prazenteiro. Ri como fumaça. Seu maior infinito!

Quando o corpo do sáurio se espicha no ereão, a fim de delivrar-se, bernado se ilumina. Pequena luzerna no pavio de seu olho brandeia. A jacarao e ele se miram imaculados. A própria ovura! (Ibid., p. 42).

Bernardo, aqui, é um ser que interage com a natureza, ou melhor, ele faz parte da natureza, está intrinsecamente ligado ao Pantanal mesmo que tenha vindo dos garimpos de Cuiabá. “Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo.” (Ibid., p. 41). Por fim, Manoel de Barros conclui que Bernardo é matéria natural, ou seja, pode ser transfeito em matéria de poesia. “Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas. Deus abrange ele.” (Ibid., p. 43).

No segundo poema do terceiro capítulo, *No serviço (voz interior)*, o poeta fala sobre o seu ofício, e começa dizendo que o que faz é servicinho à toa, comparando-se com um passarinho à toa. Em seguida, ele fala sobre tudo o que o cerca, diz que existe um cerco de insignificâncias em torno de si, “atonal e invisível”, e continua a falar sobre o seu “Serviço com natureza vil de ranho.” (Ibid., p. 45). O serviço posto aqui por Barros diz respeito ao ato de transformar tudo aquilo que há no Pantanal em poesia, seja a existência de Bernardo, posto no poema anterior, seja os seres minúsculos, como os vermes,

ou as cenas do Pantanal. Esse tudo a que se refere o poeta é a natureza, pois a intenção de Barros, nessa obra, é transfazer a natureza e dar estado de animação às coisas e aos seres inanimados.

Tudo sem pé nem cunhado. Tem hora eu ajunto ciscos debaixo das portas onde encontro escamas de pessoas que morreram de lado. Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Tenho de transfazer natureza. À força de nudez o ser inventa. Água recolhendo-se de um peixe. Ou, quando estrelas relvam nos brejos. No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário na fazenda. Cada ovo de formiga que alimenta a ferrugem dos pregos eu tenho de recolher com cuidado. [...] E quando cessa o rumor das violetas desabro. Derrubo folhas de tarde. E de noite empedreço. Amo desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno. (Ibid., p. 46).

E é dessa forma que Barros constrói a pré-coisa, transfazendo a natureza em poesia, elevando a condição das coisas acima da condição do homem. A partir do momento que ele redimensiona a condição das coisas e dos seres, ele consequentemente redimensiona o papel do homem, pois humanizar as coisas inanimadas significa igualá-las à condição dos seres humanos. Justamente por essa possibilidade de inversão, Barros busca na natureza seus personagens.

O terceiro poema do terceiro capítulo, *No tempo de andarilho*, Barros relata um fato constante na região do Pantanal: a presença de andarilhos. Ele explica o ciclo de vida desses personagens relacionando-o aos ciclos do Pantanal, pois eles andam durante o período da seca, que se estende por seis meses, e, na época das cheias, quando somem as estradas, pedem estadia em algum rancho, onde trabalham em troca de pouso e comida. Entretanto, Barros ressalta que andarilhos não gostam de trabalhar por vocação. “O andarilho é um antipiqueteiro por vocação. [...] Está com raiva de quem inventou a enxada.” (Ibid., p. 48).

Segundo o poema de Barros, os andarilhos chegam sempre “com escuro” e com pelo menos dois cachorros magros, e vão se apoderando do galpão. “Chega em geral com escuro. [...] Abeira-se do galpão, mais dois cachorros, magros, pede comida, e se recolhe em sua vasilha de dormir, armada no tempo.” (Ibid., p. 47).

Manoel de Barros, para melhor enfatizar a sua narração, dá o exemplo de Bernardão, um andarilho que sempre aparece na fazenda em tempos de

cheia e trabalha em troca de boia: “Enquanto as águas não descem e as estradas não se mostram, Bernardo trabalha pela boia. Claro que ele resmunga.” (Ibid., p. 48). Bernardo, nesse poema, é um dos alter egos de Barros e seu objeto de admiração, pois, conforme declarou em entrevista à Folha de São Paulo, vagar pelo Pantanal era um de seus sonhos frustrados.

Deixo aos meus alter egos a tarefa de realizar os sonhos meus frustrados. Por exemplo: eu quis ser andarilho no Pantanal. Mas nunca agi no sentido de ser um andarilho. Então inventei alguns que fizeram isso por mim. (BARROS, 2001).

Para Manoel de Barros, a interação do homem com a natureza e com a inocência começou com os andarilhos, imitados pelos hippies em todo o mundo.

Os hippies o imitam por todo o mundo. Não faz entretanto brasão de seu pioneirismo. Isso de entortar pente no cabelo intratável ele pratica de velho. A adesão pura à natureza e a inocência nasceram com ele. Sabe plantas e peixes mais que os santos.

Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopéia do consumismo.

Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter. Tanto que inveja não se acopla nele. (BARROS, 2003, p. 48.).

Assim, por meio do andarilho, aqui representado pela figura de Bernardo, o poeta faz uma crítica aos que se dizem adeptos da natureza, questionando sua inocência e sua capacidade de resistência ao consumismo, ao desejo de ter, de possuir o que o outro possui. Esta é a função desse poema, não só representar tudo o que há no Pantanal, mas fazer um contraponto entre a dita não civilização e a civilização urbana, levando-nos à reflexão sobre as práticas e os costumes impregnados em nós pelo capitalismo. Para limpar dos olhos a civilização quando esta o satura, o poeta recorre às lembranças que possui dos cenários e dos personagens pantaneiros, e, conforme diz no primeiro poema do *Livro de pré-coisas*, quando seus “olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves” (Ibid., p. 12), ou seja, ele lembra dos cenários e personagens pantaneiros para limpar dos olhos a civilização.

O quarto poema do terceiro capítulo, intitulado *Um amigo*, descreve um cágado a partir de sua relação com as águas. O poeta fala sobre a estrutura física do animal e lamenta por ele não poder sentir o frescor das águas devido à casca que leva sobre as costas. Primeiramente, Barros faz uma análise do que é e como se comporta um cágado, e, em seguida, relata a presença deste animal nas cenas do cotidiano pantaneiro, como, por exemplo, quando Barros narra a chegada de um cágado ao quintal de uma casa e sua recepção pelas crianças, cachorros, galinhas e papagaios. Novamente em forma de prosa poética, o autor utiliza-se de termos regionalistas para retratar tal acontecimento, como podemos ver a seguir: “[...] já estava decidida a sua desforma [...]. Ficaram de longe cubando. [...] mexericou [...]” (Ibid., p. 50).

O quinto poema do terceiro capítulo, *Na mocidade, feito lobisomem*, versa sobre as lendas e mitos do Pantanal, lugar “muito propício a assombrações.” (Ibid., p. 53). Nesse poema, Manoel de Barros enfatiza como o cenário e os personagens pantaneiros propiciam a criação de lendas e de mitos, pois o “Pantanal tem muitos veios para esses indumentos [...]” (Ibid., p. 54), e dá exemplos dos causos contados por peões, cozinheiras e andarilhos que já se tornaram parte da cultura pantaneira. Alguns até se utilizam dessas estórias para justificar outras estórias, como, por exemplo, aquelas que envolvem visitas ao quarto das moças à noite. “Vento que sopra na folha do rancho pode que seja. Passos no quarto da moça, imitando com passo de gente, já ouvi chamar de lobisomem.” (Ibid., p. 53). Isso também ocorre com as lendas que envolvem as viúvas. “Parente de viúva aparece muito de noite. Pede mingau, pede vela e se vai. Às vezes até pede para a viúva acompanhá-lo do outro lado do mato.” (Ibid.). Barros conclui que “São mansos de coçar entretanto esses lobisomens. Explicam bem o avesso: ou, aliás, isto é: não se explicam.” (Ibid., p. 53-54). A construção de todo um imaginário em volta dessas estórias faz parte da identidade cultural dos pantaneiros.

No sexto poema do terceiro capítulo, *Retrato de irmão*, Manoel de Barros, num primeiro momento, eleva a terra à condição de irmão, por ser esta o elemento com o qual o ser pantaneiro estabelece maior ligação, e a retrata a partir das coisas que dela brotam, como a vergôntea, e das coisas que sobre ela rastejam, como o lagarto. Uma das funções desse poema é nos mostrar a origem do *Livro de pré-coisas*, que advém de um Tratado de Metamorfoses deixado pela terra e que o poeta faz questão de transcrevê-lo. A outra é mostrar

a relação do ser pantaneiro com a terra, uma vez que todos os personagens da poética de Barros são revelados a partir de seu relacionamento com a terra e com as águas, tão importante para a harmonia do lugar e, conseqüentemente, para Manoel de Barros.

Era um ente irresolvido entre vergôntea e lagarto.
Todos que externam desterro sentavam nele. Sua voz era curva pela forma escura da boca. (Voz de sótão com baratas iluminosas.) Dava sempre a impressão que estivesse saindo de um bueiro cheio de estátuas. — Conforme o viver de um homem, seu ermo cede — ensinava. Era a cara de um lepidóptero de pedra.
E tinha um modo de lua entrar em casa.
Deixou-nos um TRATADO DE METAMORFOSES cuja Parte XIX, *Livro de pré-coisas*, transcrevemos. (Ibid., p. 57).

Num terceiro momento do poema, o poeta passa a transcrever o *Livro de pré-coisas* numa espécie de livro dentro de outro livro, onde Manoel de Barros, sintetizando a mensagem que busca deixar ao longo dessa obra, constrói micropoemas que relembram mensagens já ditas em poemas anteriores. Podemos observar nos micropoemas — como em “Restolho tem mais força do que o tronco. Isso é uma desteoria que ele usava. Depois: *Viva a ascensão do restolho!* (Palavras de Chico Miranda.)” (Ibid., p. 61) — a mensagem referente à teoria do Pantanal estático deixada pelo poema *Carreta pantaneira*. No verso “Ovo de lobisomem não tem gema” (Ibid., p. 63), observamos, ainda, a mesma mensagem do poema *Na mocidade, feito lobisomem*, no qual o poeta nos mostra que as estórias sobre lobisomem no Pantanal não têm fundamento verdadeiro, tratando-se apenas de mitos que, construídos em um cenário propício, acabam se tornando parte da cultura do pantaneiro por construírem um imaginário próprio do local.

O sétimo poema do terceiro capítulo, *A volta (voz interior)*, é o momento em que o poeta sai do sexto poema, que é o *Livro de pré-coisas* transcrito dentro do *Livro de pré-coisas*, e volta a escrever sobre a matéria natural, porém com ênfase na terra e não nas águas, como Barros vinha fazendo até então. O poeta (Ibid., p. 67) começa descrevendo o espaço geográfico do Pantanal e nos conta que, por lá, “[...] é tudo plaino e bem arejado pra céu. Não há lombo de morro pro sol se esconder detrás.” O relato segue e nos fala sobre o chão úmido e as distâncias entre uma fazenda e outra, “Mole campanha sem gumes. Lu-

gares despertencidos” onde a “Gente ficava isolado. O brejo era bruto de tudo. Notícias duravam meses.” A partir dessas características, torna-se inevitável a reconstrução, em nosso imaginário⁵, do cenário pantaneiro (MENEGAZZO, 2004), pois, mesmo que o leitor não o conheça, a poesia nos mostra que esse é um lugar de terra úmida, plaina e sem lados, “Mole campanha sem gumes”, com muitos lugares inabitáveis, onde as águas determinam a velocidade das notícias e dos contatos humanos, porque as águas e a terra são o motivo da existência do Pantanal.

Comprovando que as experiências transcritas no *Livro de pré-coisas* fazem parte da memória real de Manoel de Barros, o poema segue relatando suas primeiras memórias no Pantanal. “Mancei muito animal chucro nesses inícios. Já hoje não monto mais.” (BARROS, 2003, p. 67). Desse modo, a literatura aqui é vista como um documento a partir do qual recuperamos memórias e imaginários, e os consideramos como elementos fundamentais para nossa análise histórica. Partindo de realidades singulares, especificamente, da realidade do poeta Manoel de Barros, tais memórias e imaginários são representados e, sobretudo, interpretados à luz do tempo de cada geração. Assim, podemos concluir que o poeta expõe seus problemas e os soluciona a partir de seus próprios referenciais e conceitos, que se renovam com o tempo e são recepcionados por várias gerações em novos contextos (PESAVENTO, 2006; VIEIRA, 2005).

Podemos perceber, mais uma vez, umas das grandes críticas que Manoel de Barros faz nesse livro, referente à questão do que realmente é bonito e para quem é bonito, do que é útil e necessário e do que não é necessário (RODRIGUES, 2006), ou seja, o poeta quebra paradigmas construídos pela sociedade capitalista ao propor uma apreciação das coisas mínimas que são desprezadas e ignoradas devido aos estereótipos construídos pela sociedade. Para ele, o “Bonito é o desnecessário [...]” (BARROS, 2003, p. 68). Tendo em vista que Barros foi um influente militante do Partido Comunista do Brasil, interpretamos tais versos como uma crítica ao capitalismo⁶. A influência

5 Imaginário, aqui, diz respeito a construções sociais e, portanto, históricas e datadas, que guardam as suas especificidades e assumem configurações e sentidos diferentes ao longo do tempo e atrás do espaço, conforme a perspectiva de Jacques Le Goff (1985).

6 Cf. **Folha de São Paulo**. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo”, disponível

marxista também pode ser percebida e analisada em outras obras do poeta, como em *Gramática expositiva do chão*, editado pela primeira vez em 1966, onde Manoel de Barros nos fala, na parte intitulada de “Protocolo vegetal”, sobre um preso que é artista e lê Marx em plena ditadura militar, conferindo à sua obra um caráter de protesto. Tal questão pode ser abordada não apenas do ponto de vista das discussões propostas nas obras, mas também da perspectiva da forma de escrita da obra, que propõe uma quebra dos padrões estéticos existentes.

O oitavo poema do terceiro capítulo, *A fuga (voz interior)*, diz respeito ao período em que o poeta deixou o Pantanal, aos dezoito anos de idade, para se alistar no exército, chegando a ser sargento. O poema trata também de sua ida para o seminário e de suas viagens para o exterior⁷. Manoel de Barros usa suas fugas para explicar seu apreço pelo Pantanal e expor seu olhar sobre as coisas que o formaram. “Hoje estou comparado com árvore. Sofrimento alcançou-me. Meu olho ganhou desejos. Vou nascendo de meu vazio. Só narro meus nascimentos.” (BARROS, 2003, p. 69). Barros conclui, nesse poema, que foram as suas vivências fora do Pantanal que fizeram com que ele desse mais importância às experiências adquiridas no cenário pantaneiro e entendesse que “Há muitas importâncias sem ciência.” (Ibid., p. 71).

O nono poema desse capítulo, *De calças curtas*, é um poema dedicado a contar as brincadeiras e travessuras das crianças pantaneiras a partir da lembrança da infância do poeta. A função desse poema é mostrar que as travessuras das crianças no pantanal são bem diferentes daquelas das crianças da cidade, começando pelos objetos usados nas brincadeiras, construídos dos próprios elementos da natureza (sapos, cachorro, jacaré, porco, árvores, chuva, etc.).

Passar taligrama no mato. Fazer barata dormir de costas. Assobiar com o subaco. Esfregar pimenta no olho do irmãozinho. Matar bentivi a soco. Capar gato com caco de vidro. Sondar as priminhas no banho. Botar saracura na soga pra chamar chuva. Enfiar ferro em brasa na cona das jacaroas. Andar de árvore nos corixos. Espremer sumo de laranja

em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

⁷ Sobre as viagens de Manoel de Barros para o exterior, cf. CASTELLO, 1993.

no olho do sapo pra ver se arregala o horizonte. Arrolhar galinha com sabuco. Botar coração de anu-branco torrado na cabeça da namorada pra fim do corpo dela amolecer. Cortar procissão de formiga na força do mijo. (Ibid., p. 71-72).

Podemos observar que em momento algum o poeta coloca as travessuras das crianças pantaneiras num patamar superior ou inferior às das demais crianças. O que Manoel de Barros coloca em questão é a interação do homem pantaneiro com os seres do Pantanal desde a infância e, sobretudo, o modo como essa interação ocorre no cenário pantaneiro, onde, em vez das crianças interagirem com os programas televisivos ou jogos computadorizados, elas interagem com a natureza.

No décimo e último poema desse capítulo, *Dos veios escatológicos*, Manoel de Barros fala sobre as formas de povoação da zona da Nhecolândia. De um modo divertido, o poeta conta como eram as relações sexuais do pessoal da vila, fala sobre os trieiros no mato feitos para suprir as necessidades fisiológicas da população na época da formação da vila e os fins para a procriação que eles acabaram por assumir. “As lides de cagar facilitavam encontros de amor. [...] Lugar onde se fode e se caga no mato há de ser este!!!” (Ibid., p. 73).

Nesse poema, podemos observar ainda a influência religiosa que permeia a obra de Manoel de Barros, reflexo dos dez anos passados num seminário católico no Rio de Janeiro⁸. Em sua escrita, tais referências aparecem como metáforas, como é o caso da frase “De forma que *sujos de suas obras*, como se lê no *Eclesiastes*” (Ibid.), na qual o termo bíblico “sujos de suas obras” caracteriza-se como uma metáfora para descrever os homens que eram derrubados pelos porcos no momento em que estavam fazendo suas necessidades fisiológicas nos trieiros que foram criados na vila e saíam de lá sujos de fezes.

Todavia, *Dos veios escatológicos* também é um poema que fala do nascimento de Barros e da construção do lugar que, mais tarde, seria a sua casa.

[...] Se usavam demais os dedos nos barrotes a fim de impulsionar as redes. Davam-se cópulas balançadas e refrescantes. Assim, os barro-

8 Cf. **Folha de São Paulo**. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo”, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

tes dos quartos sempre estavam furados. E por eles podiam-se ver as primas nos urinóis. Coisa imanente e afrodisíaca, que muito deve ter influído nas voyeurísticas daquele povo. Bem como o hábito do guaraná que é bebida afrodisíaca, porém no seu ralar e não na substância da bebida. Eis que no ralar a mulher meneia os quadris. Coisa que eu não descreio. Pois foi esse povo ladino, sensual e andejo que um dia atravessando o rio Taquari encheu de filhos e de gado o que se chama hoje, no Pantanal, a zona da Nheacolândia. (Ibid., p.75).

Assim, Manoel de Barros fecha seu capítulo, com um poema que literalmente fala da escatologia dos pantaneiros.

Em síntese, “O personagem” é um capítulo onde tem-se três poemas com o subtítulo “(voz interior)”. Entendemos, com isso, que este é o capítulo escolhido pelo poeta para se apresentar como personagem central da obra. Assumimos, portanto, que o personagem principal dessa obra é o próprio poeta, uma vez que a descrição da realidade pantaneira feita na obra se dá a partir das experiências de vida de Barros, ou seja, é o seu olhar que delimita a análise do Pantanal e, sobretudo, o modo que esse lugar é transcrito ou, como prefere o poeta, transfeito em poesia.

O quarto e último capítulo do *Livro de pré-coisas* é o “Pequena história natural”, composto por sete poemas, todos pequenos, que falam, exclusivamente, sobre a fauna do Pantanal.

Seu primeiro poema, *De urubu*, retrata o aparecimento dos urubus no fim do período das enchentes. O urubu é uma ave que se alimenta de restos mortais. Depois das cheias, ele vai para o Pantanal à procura dos animais que morreram com as enchentes e que já estão em estado de decomposição. Fica claro, no poema, a relação de dependência dessa ave ao ciclo das águas, pois o poeta relata que ela, assim como os demais seres do lugar, também sobrevive da relação da terra com as águas.

Podemos observar, mais uma vez, referências bíblicas no poema, utilizadas agora para exemplificar os hábitos dos urubus. “Sobre isso diz o livro: — Pessoa que comer carne de animal que morre estará imunda até de tarde — e desse modo se purificará. Isso está no Levítico. Urubu tem muita fiúza no Levítico.” (Ibid., p. 80).

O segundo poema, *Socó-boca-d’água*, é sobre um pássaro que se alimenta de peixe e é considerado muito feio, chamado socó-boca-d’água. “O

socó-boca-d'água é puro de corixo. Pantaneiro escarrado. Sabe onde mora o peixe desde quando por aqui era mar de Xaraés⁹." (BARROS, 2003, p. 82). O socó-boca-d'água também é um pássaro que depende do ciclo das águas do Pantanal, pois é neste ciclo que estão baseados seus hábitos alimentares.

O terceiro poema, *De tatu*, retrata os hábitos do tatu e fala da facilidade de locomoção que este animal tem no cerrado e no ambiente aquático do Pantanal. "Nas águas o tatu desaparece. Entra de ponta no cerrado. Diz-se que caiu na folha. Que folhou. De fato, nas águas todos folham, esses tatus!" Semelhantemente aos demais poemas desse capítulo, *De tatu* também busca retratar o animal e seus hábitos, sempre evidenciando suas relações com as águas e deixando claro que a fauna transfeita no último capítulo do livro é a fauna pantaneira, possivelmente existente em outros lugares do mundo, mas que aqui recebe uma outra dimensão, pois faz parte das vivências do poeta e, sobretudo, interage com o cenário por ele proposto.

O quarto poema, *O quero-quero*, é sobre um passarinho da região que tem esse nome por causa do som do seu canto, que parece dizer, repetidamente, "quero, quero". Mais uma vez, temos as referências bíblicas como instrumento de comparação. "Quero-quero tem uma vida obedecida, contudo, Ele cumpre Jesus. Cada dia com sua tarefa. Tempo de comer é tempo de comer. Tempo de criar, de criar." (Ibid., p. 85). Contudo, o que Barros procura enfatizar nesse poema é a relação desse pássaro com a terra, com o chão.

Em tempo de namoro quero-quero é boêmio. Não aprecia galho de árvore para o idílio. Só conversa no chão. No chão e no largo. Qualquer depressãozinha é cama. Nem varre o lugar para o amor. (Ibid., p. 86).

No entanto, não podemos deixar de ressaltar o estado de animação ao qual o poeta eleva este ser, conferindo-lhe a condição de humano, uma vez que ele torna-se capaz de conversar dentro da poética de Barros.

O quinto poema chama-se *De cachorros*. Diferente dos demais poemas desse capítulo, que relatam a relação dos animais citados em seus títulos com a natureza, este poema contextualiza os hábitos do biguá em vez dos hábitos dos

9 Mar de Xaraés é o nome usado pelos índios Paiaguás e Guaicurus para denominar o Pantanal.

cachorros. Biguá é uma ave que vive em grandes rios ou nas costas marítimas. Muito hábil nas águas, o poeta relata que não há cachorro que consiga pegar um biguá no rio.

Cachorro observa das margens, com olho gordo. Biguá costura o rio na frente do cachorro. Desliza de leve, remenda água de baixo pra cima. Desfila.

Cachorro espicha o olho úmido. E súbito pula sobre a ave.

Biguá mergulha e aparece do outro lado.

Cachorro se desgoverna.

Biguá mergulha de novo. Aparece mais longe. Dá adeusinho.

Cachorro volta sem graça, rabo entre as pernas.

Biguá se despede no sará / Cachorro desiste humilde.

Biguá se desfralda no sará. Toma porre de sol. (Ibid., p. 89).

No sexto poema, *De quati*, o poeta usa o exemplo dos quatis, cuja destreza é maior quando estão em cima das árvores do que na terra, para falar dos animais com pouca habilidade na terra, comparando-os àqueles de muita habilidade, como, por exemplo, o Tamanduá.

O sétimo e último poema do quarto capítulo, e, conseqüentemente, do livro, intitula-se *A nossa garça*, animal que, assim como Bernardo, perpassa a obra de Manoel de Barros. As garças pantaneiras são dignas de grande admiração e inspiração para o poeta. “A Elegância e o Branco devem muito às garças. / Chegam de onde a beleza nasceu?” (Ibid., p. 93). Assim, Barros fecha o seu livro com um poema que exemplifica, mais uma vez, a relação dos seres do Pantanal com as águas.

Existe um ponto que une os poemas desse capítulo: todos eles falam de animais pantaneiros. Isso fica claro nas frases “Pantaneiro escarrado”, do poema “Socó-boca-d’água”, e “Penso que têm nostalgia de mar essas garças pantaneiras” (Ibid., p. 93), do poema “A nossa garça”. As referências bíblicas e religiosas feitas pelo poeta também são muito aparentes. Contudo, o traço mais forte desse capítulo é a relação dos seres pantaneiros com a terra e as águas, elementos presentes em toda a obra do poeta.

Quando Manoel de Barros diz, no anúncio de seu *Livro de pré-coisas*, que o organismo do poeta adocece a natureza, isso significa que ele antropomorfiza as coisas da natureza, como pode-se perceber, por exemplo, na frase “enfrutar ruínas”. Barros confere às coisas um estado de animação a partir do

momento que as transcreve, atribuindo vida a uma rocha ou a condição de fazer brotar algo aos pregos, por exemplo. É por isso que ele adoce a natureza, porque a transfigura.

Vale ressaltar que, a partir do momento que o poeta redimensiona a condição das coisas no pantanal, ele, conseqüentemente, redimensiona a condição do homem. Ao construir seus personagens sempre com base na natureza e fazendo-os interagir com cenas e seres do cotidiano — como grilos, lagartos, cágados, larvas, sapo, tênias, formigas, arrais, tatu, vermes, crianças, homens, mulheres, Bernardo, etc. —, Barros os iguala a partir de uma inversão, animalizando o homem e humanizando os animais. Bernardo é um exemplo dessa condição, pois, no primeiro poema do capítulo “O Personagem”, onde o poeta o apresenta, fica claro que Bernardo está “pronto a poema” à medida que se comprova sua total interação com a natureza.

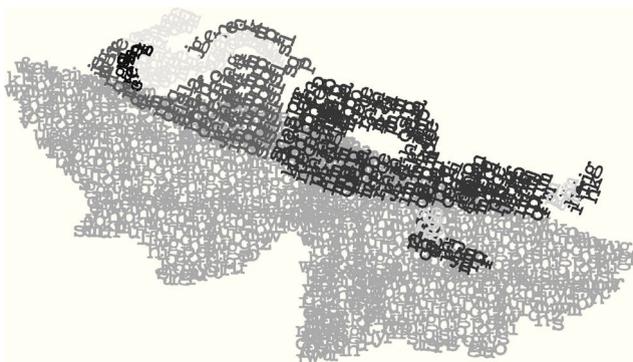
Todos esses itens são revelados nos poemas a partir da importância que eles têm para Manoel de Barros, cujo olhar dá novos sentidos à paisagem pantaneira, olhar este que foi construído ao longo dos anos por um sujeito sócio-histórico.

Sob essa perspectiva, dar vida às coisas, animá-las, torná-las expressivas, apresenta-se, para Barros, como algo de fundamental importância para a classificação desses seres enquanto indivíduos, seres dotados de vida, revelando seu papel essencial para um lócus específico, ou seja, o Pantanal Sul-mato-grossense. Assim, esses indivíduos partilham de uma existência única, do viver nesse ambiente, e é por isso que eles são revelados somente a partir da sua relação com a terra e com as águas. É nesse sentido que ressaltamos que o *Livro de pré-coisas* nos revela dois momentos, sendo o primeiro, a animação das coisas e seres, logo, a equidade dos homens em relação a outros bichos e seres inanimados, e o segundo, a relação desses seres com o ambiente das águas e da terra, lembrando que as águas são de fundamental importância para a valorização das terras no Pantanal.

Em síntese, Manoel de Barros transfaz a matéria natural em matéria de poesia e dá origem à pré-coisa, que não é a coisa em si, mas antes uma anunciação dela. Nessa conjuntura, a poesia de Barros se apropria dos elementos do Pantanal Sul-mato-grossense, como a fauna, a flora, a linguagem e os indivíduos, para construir sua crítica à sociedade imediatista a partir de um olhar constituído por sua militância de esquerda, e consegue nos revelar um novo mundo onde as “coisas” acontecem desacontecendo.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, L. F. **Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros**: o poema como argumento. 2006. 172 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BARROS, M. **Gramática expositiva do chão**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. Manoel de Barros: entrevista. **Fora do Eixo**, Campo Grande, dez. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=td_qQqE-1jg>. Acesso em: 06 abr. 2009. Entrevista concedida a Bosco Martins e Douglas Diegues como parte da programação comemorativa dos 90 anos de Manoel de Barros exibida pela TVE Regional de Mato Grosso do Sul.
- _____. **Livro de pré-coisas**: roteiro para uma excursão poética no pantanal. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 nov. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2007. Entrevista concedida a Rogério Eduardo Alves.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CÂMARA, R. P. **Os causos**: uma poética pantaneira. 2007. Tese (Doutorado em Humanidades)–Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.
- CASTELLO, J. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1993. Disponível em: <<http://secrel.com.br/jpoesia/castel11.html>>. Acesso em: 26 nov. 2007.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. In: _____. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.
- LE GOFF, J. **L’imaginaire medieval**. Paris: Gallimard, 1985.
- MARTINS, B.; LOPES, J. C.; SANTINI, J. Um Privilégio nosso e de nossos leitores. **Caros Amigos**, São Paulo, dez. 2008.
- MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4, 2004, Évora. **Estudos literários/Estudos culturais**. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.
- NOGUEIRA, A. X. **Pantanal**: homem e cultura. Campo Grande: EDUFMS, 2002.
- PESAVENTO, S. J. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, C. B. da; MACHADO, M. C. T. (Org.) **História e literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU, 2006.
- RODRIGUES, R. A. **A poética da inutilidade**: um passeio pela poesia de Manoel de Barros. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura)–Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- SILVA, K. G. da. Intertextualidade: a poética de Rosa em Manoel de Barros. In: SEMINÁRIO DO GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 51, 2003, Taubaté. **Estudos linguísticos**. Campinas: Unicamp, 2004, p. 793-798.
- VIEIRA, B. de M. Poesia e história: diálogo e reflexão. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 07, n. 10, p. 20, jan-jun. 2005.



AQUILO QUE QUERES, AQUILO QUE DESEJAS... MULTITERRITORIALIDADES DA PRODUÇÃO DESEJANTE

Isis do Mar Marques Martins

E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou quando finalmente se deu por instalado, com sofrível comodidade, na cadeira da mulher da limpeza, Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem. Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem [...] E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-te um barco [...] O homem que ia receber um barco leu o cartão de visita, onde dizia Rei por baixo do nome do rei, e eram estas as palavras que ele havia escrito sobre o ombro da mulher da limpeza, Entrega ao portador um barco, não precisa ser grande, mas que navegue bem e seja seguro, não quero ter remorsos na consciência se as coisas lhe correrem mal. [...] A aldabra de bronze tornou a chamar a mulher da limpeza, mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é.

(José Saramago, O conto da ilha desconhecida)

*Que o meu ouvir o teu silêncio não sejam nuvens que atristem
O teu sorriso, anjo exilado, e o teu tédio, auréola negra...
Suave, como ter mãe e irmãs, a tarde rica desce...
A minha consciência de ter consciência de ti é uma prece,
E o meu saber-te a sorrir é uma flor murcha a meu peito...
[...]
O que é que me tortura?... Se até a tua face calma*

*Só me enche de tédios e de ópios de ócios medonhos...
Não sei... Eu sou um doido que estranha a sua própria alma...
Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos...*
(Fernando Pessoa, *Hora Absurda*)

Mas eu quase não compreendia o que estava acontecendo comigo. Tudo se perturbava em mim com uma sensação nova, inexplicável, e não haverá exagero de minha parte se eu disser que então sofria e me atormentava com essa nova sensação. Resumindo — e perdoem-me estas palavras — eu estava apaixonada por minha Kátia. Sim, era amor, um amor autêntico, um amor com alegrias e lágrimas, repassado de paixão. Que havia nela que me atraía? Por que surgira semelhante amor? Este iniciara quando a vi pela primeira vez, quando os meus sentimentos ficaram docemente impressionados com a visão daquela criança, encantadora como um anjo.
(Fiódor Dostoiévski, *Nietotchka Niezvánova*)

Daquilo que sempre é possível, a partir da reprodução de pensamentos, anseios, angústias, alegrias e tristezas, muitas alegrias e muitas tristezas perpassam a vida de todos nós. Há, em cada questionamento, um momento de intensidade, seja angustiante ou de contentamentos, seja de aflições ou de sustos, enfim, de arrebatamentos. Nesses átimos, por muitas vezes, algo parece que muda e que se transforma e se inova em nossos pensamentos e nossas perspectivas. E, por vezes também, nos perguntamos se é possível voltar atrás e criar-se a partir de um novo nós, e também de um novo eu, ficando a morte de determinados sentimentos já velados, já conscientes de sua determinação.

As três obras citadas em epígrafe possuem relação com esse aspecto a partir de seus criadores e da transformação que produz, constantemente, espaços e tempos, o movimento que se segue a cada pulsar de nossa existência diante do relacionamento entre o eu e o outro. Qual a possibilidade, portanto, de encontrarmos o que produz essa relação? É na obra de Deleuze e Guattari, *O Anti-Édipo*, que pensamos, ao discutir a possibilidade da reflexão conjunta, a partir daquilo que eles denominam de produção desejante. O que seria essa produção desejante? Qual sua interação com nosso cotidiano, com nossas práticas e com as sensações que semeiam num profundo pensamento e que, em alguns casos e em possíveis espacialidades, transbordam a partir de mudanças profundas em nossos tempos, em nossos espaços, em nossos desejos externalizados? Na relação com a busca, com o absurdo dessa hora do desconhecido e da abertura das sensações infantis, gostaria de responder a algumas dessas perguntas.

Desejos nas palavras: o homem da ilha, a mulher da limpeza, nossas horas absurdas e “Aninha desprotegida”

Em *O conto da ilha desconhecida*, José Saramago conta, em uma narrativa elaborada no presente, sobre o desejo de um homem em buscar uma ilha e, sob vários aspectos, fala de sua perseverança ao enfrentar, no âmbito de um reinado, a burocracia da própria possibilidade de liberdade em nossa sociedade. A partir da decisão do homem em pedir um barco ao rei, da mobilização popular em relação ao pedido do homem e, fundamentalmente, do papel da mulher da limpeza como intermediadora desse diálogo, Saramago questiona, de maneira bela e poética, o papel de nossas vontades e nossas trajetórias num mundo em que as decisões muitas vezes são vistas como propensas à irrealidade.

O conto é eminentemente político, e se revela pelo papel do rei na sociedade em que vive (o cenário histórico é, provavelmente, Portugal dos séculos XV-XVII, período da intensificação e estagnação da expansão marítima) e pelo papel da própria sociedade, submissa às vontades e às determinações do reinado. Diante disso, o homem vai ao rei e, com insistência, pede um barco para encontrar, para si próprio, a ilha desconhecida. Pela vontade e pela persistência, a personagem central, a mulher da limpeza, toma a decisão de ir em busca do sonho do homem da ilha, que agora é também o seu sonho e sua realidade. A ilha, no decorrer da trama, passa a ser a busca pela própria transformação das trajetórias das personagens. O desconhecido, portanto, não se deixa revelar, mas, sim, revela aos outros a possibilidade constante de mudança e movimento de si para si e de si para o outro. O homem da ilha e a mulher da limpeza são olhares, muitas vezes, daquilo que se põe anterior às decisões, donde sabemos que nunca mais seremos os mesmos, ainda que tentemos nos estabelecer a partir de uma estase.

Porém, essas sensações se revelam somente no inconsciente ou na intuição, não se mostrando em nossa realidade. O poema de Fernando Pessoa salienta a angústia daquilo que não se pode abalar nas nossas representações, transpondo a realidade. Se para o homem da ilha desconhecida e para a mulher da limpeza a decisão tomada a partir do desejo intuitivo transforma suas relações ao ponto da própria busca ser a ilha desconhecida, para as horas absurdas de Pessoa a angústia dessa possibilidade confunde e nos arrasta para o

profundo temor da possibilidade infinita. Para Deleuze e Guattari, o desejo é produção de uma máquina inerente, que possui uma dialética interativa entre máquinas que desejam, entre as máquinas que produzem e as máquinas que produzem a própria produção. Tais “máquinas” conflitam entre si constantemente.

Há em toda parte máquinas produtoras ou desejantes, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não eu, exterior e interior, nada mais querem dizer. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12).

Nada mais querem dizer porque não se propõem, na vida, ao constante *confessamento* a partir da enunciação. Propõem-se a viver, seja na imensidão das intensidades, seja na angústia de percebê-las e nada fazer. E nas horas absurdas do desejo de Fernando Pessoa, deseja-se ser amado em efígie num país para além dos sonhos. Os sonhos podem se tornar realidade, tanto faz. A realidade para além dos sonhos também é a realidade para as nossas próprias possibilidades da produção desejante.

Ah, como esta hora é velha!... E todas as naus partiram!
Na praia só um cabo morto e uns restos de vela falam
Do Longe, das horas do Sul, de onde nossos sonhos tiram
Aquela angústia de sonhar mais que até para si calam... (PESSOA, 2010, p. 11).

A metáfora de Portugal, na qual seus próprios anseios e sonhos integram, é uma das marcas da poesia homônima de Pessoa. Há também o viés político, herança das relações lusitanas que se inscrevem na própria identidade do povo português. A intuição se despe e se revela na adversidade de várias enunciações, na busca por uma identidade, na experiência e no movimento de relações que se estabelecem no passado e no presente. O sonho guarda a realidade para que ela não seja corrompida, ou, nas palavras de Deleuze e Guattari, para ela não se estagnar como processo. Um dos processos, para os autores, é a linguagem, que estabelece e, portanto, ordena as coisas.

As palavras não são ferramentas; mas damos às crianças linguagem, canetas e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários. Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador

sintático. A ordem não se relaciona com significações prévias, nem com uma organização prévia de unidades distintas, mas sim o inverso. A informação é apenas o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos. A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 12).

Somos configurados no processo sem, muitas vezes, nos darmos conta que a produção também produz o processo. Da mesma forma, temos uma certa consciência, um tanto fingida e arredia, que, lá no fundo, é do desejo alimentado pela máquina da produção da produção, que sempre se vai e sempre retorna, que somos gerados e geramos.

É nessa perspectiva que vemos, na personagem principal de Dostoiévski, Niétotchka¹, a contradição entre aquilo que o desejo e a máquina desejante incorporam e aquilo que é incorporado em relação à produção conflitante de outras máquinas. Isto é possível a partir dos enunciados e da linguagem utilizada pela personagem, que refletem uma Rússia arraigada pelo classicismo, conservadora e czarista; uma Rússia de tradição desigual e contraditória, mas também oriunda de uma herança deixada pelo Oriente e pelo Ocidente de sua geografia. Aninha é a protagonista e a narradora de sua própria trajetória de desesperos, tormentos, cumplicidades, identidades e desejos que se expressam tanto quando pequena como quando adolescente, na puerilidade daquilo que ela acredita ser possível para si.

Ana, quando garota, torna-se órfã de uma mãe melancólica e tísica, e de um pai/padrasto alcoólatra e egoísta, de seu ponto de vista. Quando pequena, é adotada por uma família nobre e se descobre num novo lar, fato este que a leva à maturidade e lhe proporciona novas formas de se ver. Ana possui a característica de não se contentar com as coisas e o desejo proeminente de

1 Uma das marcas do autor está na criação dos personagens e na apresentação de suas principais características, enunciadas a partir de seus nomes. Sobre Niétotchka Niezânova, temos, conforme tradução de Boris Schnaiderman, o diminutivo de Ana, utilizado pela mãe da personagem, e que se aproxima da ideia de “criaturas abandonadas e desprotegidas”. “[...] chamara-me de Niétotchka, e isto significava que, naquele momento, me amava de modo especial. Ela inventara sozinha este apelido, transformando amorosamente Ana — o meu nome — no diminutivo Niétotchka; e, quando me chamava assim, isso queria dizer que ela queria me acarinhar.” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 43-44).

ter consciência de tudo que ocorre a sua volta. A intensidade de sua produção desejante transborda com a chegada de Ekaterina (ou Kátia, seu diminutivo), filha do casal que a adotou, uma criança completamente diferente, excêntrica, receptiva e expressiva. Ana sente por Kátia o sentimento que jamais tivera em sua primeira infância. A diversidade de pulsões que se mostram escancaradas para a pequena Ana não a faz sentir medo, não mais. O início desse transbordamento se dá pela figura do padrasto e, na figura de Kátia, tem-se a consolidação das múltiplas personalidades de Ana, muitas vezes diferente daqueles que a rodeiam. Ana é, assim, parte daquilo que todos nós sentimos em algum momento de intensificação e expressão da “máquina desejante”.

Dostoievski aparece em toda sua genialidade no episódio do convívio erótico entre Niétotchka e Kátia, a filha do benfeitor da primeira, após a morte trágica de seus pais. Os pormenores deste convívio vão num crescendo, aquele “pequeno romance”, como o define a narradora, adquire tal intensidade que se torna surpreendente a circunstância de ter sido escrito entre 1846 e 1849. E o mais inesperado, certamente, é o fato de semelhantes episódios aparecerem numa literatura que era então extremamente pudica em relação a sexo [...]. (SCHNAIDERMAN, 2002, p. 218).

A libido não é, necessariamente, o que move os desejos de Ana. A libido é uma forma encontrada por Ana para expressar suas liberdades recônditas, refletindo o contexto em que o próprio autor se encontrava². A polifonia de sua narrativa e, principalmente, a multiplicidade de eventos e de perspectivas em um personagem constituem-se como aquilo que nos dá a dimensão da grandiosidade da obra dostoievskiana, pois se Ana era aprisionada por suas angústias interiores e mal resolvidas, a mesma Ana descobria as suas construções inerentes, participantes de sua própria trajetória em movimento. A sensibilidade de Ana, que abre as portas para determinadas pulsões da produção desejante, é também uma sensibilidade que não se identifica em todos os sujeitos de sua novela ou da própria realidade. Embora sua infância tenha sido marcada por tais paroxismos, também faz parte de sua trajetória as descobertas intrínsecas dessa tenra idade.

2 Conforme Schnaiderman (2002, p. 215), “Niétotchka Niezânova é o romance que Dostoievski estava escrevendo quando foi preso em 1849”. Dostoievski passou dez anos na Sibéria, destes, quatro realizando trabalhos forçados.

“Quis saber onde é o desejo, de onde ele vem...
Fui até o centro da Terra, e é mais além...”

O desejo é preposto a partir da relação de ausência e falta de algo a ser composto pela realidade. Para Deleuze e Guattari, o desejo é a única realidade que se produz. A necessidade é um “concreto-pensado” de um desejo produzido. A autonomia da necessidade se dá pela expressão da produção desejante, contraprodução derivada de uma realidade externa, por exemplo, a realidade do trabalho e do uso de uma força de trabalho do ser estranhado às máquinas desejantes. A “necessidade” do desejo, portanto, é produzir. A necessidade ideológica atribui à produção a efetivação de desejos. “Não é o desejo que se apoia nas necessidades; ao contrário, são as necessidades que derivam do desejo: elas são contraproduzidas no real que o desejo produz.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 44). O desejo estaria ligado ao processo de fluxo da produção da natureza, já que se produz o desejo a partir de máquinas “acopladas” entre si e realizando uma síntese que conecta e transforma por meio de um fluxo entrecortado.

A máquina desejante não é uma metáfora; ela é o que corta e é cortado segundo esses três modos. O primeiro modo remete à síntese conectiva, e mobiliza a libido como energia de extração. O segundo, à síntese disjuntiva, e mobiliza o *Numen* como energia de desligamento. O terceiro, à síntese conjuntiva, e a *Voluptas* como energia residual. É sob esses três aspectos que o processo de produção desejante é simultaneamente produção de produção, produção de registro, produção de consumo. Extrair, desligar, “restar”, tudo isto é produzir, é efetuar as operações reais do desejo. (Ibid., p. 61, grifo dos autores).

O corpo produz formas e forças produtivas a partir do desejo, mas os corpos procuram uma “harmonia com o caos” das máquinas desejantes. A máquina desejante se liga ao que os autores denominam de “máquina paranoica” do corpo sem órgãos, um mecanismo de interação com as relações externas. Se, na relação que se procede, a máquina desejante é fluidez contínua e múltipla, na máquina paranoica a relação se torna contraproducente ao desejo do corpo, para um corpo do desejo, tornando-se registro. A contraprodução é, na realidade, a expressão de uma das múltiplas produções do desejo.

Para os autores, o capitalismo engendra a antiprodução da máquina desejante, estabelecendo o desarranjo dos fluxos, impondo-os e desterritorializando-os independentemente de seus movimentos e de sua fluidez, a tal ponto que eles se tornam parte da produção desejante em revés. Dessa forma, a modernidade capitalista é esquizofrênica, pois injeta uma realidade falseada em torno de uma ordem alheia à máquina desejante, mas também a controla a partir de crises e conflitos “irreais” (ou “surreais”), e incitam o delírio e a alucinação à maneira da máquina capitalista. Porém, a esquizofrenia, processo gerado pelo capitalismo, gera o seu próprio fim.

[...] o capitalismo faz passar em toda parte fluxos-esquizes que anima “nossas” artes e “nossas” ciências, assim como os coagula na produção dos “nossos” doentes, os esquizofrênicos. [...] Mas, justamente, como explicar que a produção capitalista não para de deter o processo esquizofrênico, de transformar o sujeito em entidade clínica enclausurada, como se ela visse neste processo a imagem da sua própria morte vinda de dentro? [...] pode-se dizer que a esquizofrenia é o limite *exterior* do próprio capitalismo, ou o termo da sua mais profunda tendência, mas que o capitalismo só funciona com a condição de inibir essa tendência, ou de repelir e deslocar esse limite substituindo-o pelos seus próprios limites relativos *imanescentes* que não para de reproduzir numa escala ampliada. [...] A esquizofrenia não é, portanto, a identidade do capitalismo, mas, ao contrário, sua diferença, seu desvio e sua morte. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 325-327, grifo dos autores).

Os autores, a partir do conceito de produção desejante e de esquizofrenia inerente à sua possibilidade de contra-produção, levantam que a psicanálise se instaura como máquina capitalista com o mito edipiano, assentando a noção de desejo sob “fantasmas”, ilusões que desvendam a realidade do sujeito. Para eles, é eminentemente burguesa e dualista a natureza do desejo freudiano. A generalização de problemas entre a dicotomia consciente e inconsciente a partir do complexo de Édipo não explica todos os elementos e mecanismos existentes da produção desejante nem sintetiza todas as relações das “máquinas” produtivas vinculadas às principais instituições modernas: Estado e família, a partir do conceito de triangulação.

Como problema ou como solução, Édipo é os dois extremos de um parafuso que estanca toda a produção desejante. Basta apertar um pouco

mais as porcas para que se obtenha tão somente um rumor da produção. Esmagou-se, triangulou-se o inconsciente, foi-lhe imposta uma escolha que não era a sua. Obstruíram-se todas as saídas: não há mais o uso possível das disjunções inclusivas, ilimitativas. Impuseram-se pais ao inconsciente! (Ibid., p. 110).

Essa obstrução impossibilita o desejo ilimitado porque, para Deleuze e Guattari, a produção desejante é um complexo que soma e modifica horizontalmente. A seleção dessa produção é parte do corpo sem órgãos, que desterritorializa e externaliza a multiplicidade desejante. Sua produção é binária, mas não necessariamente fixa, e sim de “efetuação”. A produção desejante é gerada e faz gerar o múltiplo.

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multipheidades. Os princípios característicos das multipheidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 8, grifo dos autores).

Como corpo sem órgãos edipianizado, o desejo passa a ser registrado como paralelo ao sujeito (para os autores, como vimos, o sujeito é o próprio desejo). A máquina (entre)corta e faz dos fluxos um processo de relação imperiosa entre uma triangulação familiar. Porém, ela não é imperiosa com referência ao controle da produção porque a produção é infinita, mas o controle ao qual a produção desejante é submetida o é a partir das relações sociais individualizantes. Individualização da produção desejante é a omissão de sua multiplicidade e horizontalidade, assim como o é a omissão das subjetividades, das peculiaridades de cada ser que possui múltiplas produções desejantes.

Assim, em vez de participar de um empreendimento de efetiva libertação, a psicanálise se inclui na obra mais geral de repressão burgue-

sa, aquela que consistiu em manter a humanidade europeia sob julgo do papai-mamãe, e *a não dar um fim a esse problema*. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 71, grifo dos autores).

A dicotomia é parte de outras dicotomias numa aplicação de soma e junção que transforma e diferencia a partir da subjetividade e não a partir da individualidade. A subjetividade não é, portanto, o sujeito, mas a expressão da produção desejante para o *cosmos*. A subjetividade é diferente do sujeito *uno*, sua dimensão é infinita por suas possibilidades, por seus anseios e desejos constantes/concomitantes.

Recordo-me de, quando criança, na sala de aula, ter dificuldades em uma atividade aparentemente simples: escrever o nome em uma folha de papel e recortá-la para fazer um quebra-cabeça. Lembro-me que, na realidade, minha intenção era fazer de outra forma (o pedido era para que se recortasse o papel no formato preciso das letras). Houve a repreensão da professora porque não estava fazendo conforme *ela* estabelecera. A linguagem é, assim, o principal mecanismo de repreensão e “extirpação” da produção desejante. A infância, intensa pela descoberta e encontros com desconhecidos, é intrínseca à intensificação do conhecimento inerente do desejo como fluxo e é também, a partir da linguagem, modelada conforme a invenção e a opção diversas à soma e transformação.

Enquanto que a criança tenta com desespero prosseguir uma performance (que a psicanálise desconhece absolutamente), as pulsões e objetos parciais não são nem estágios sobre o eixo genético, nem posições numa estrutura profunda, são opções políticas para problemas, entradas e saídas, impasses que a criança vive politicamente, quer dizer, com toda força de seu desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 22).

Dentro de um momento, tristezas, alegrias, malandragens, proezas, desentendimentos, imaginação, invenções, discussões, sonhos, criações e recriações. Seu viver e sua sorte. Parte de nós, parte de sonhos e realidades, e mais, de fruto do imaginável e da vida em lugares e espaços. Viramos o mundo e em cada lugar entranhamo-nos de lugares. Não somos nenhum ser especial, mas somos especiais em todos os “nenhuns” e “nadas”. Como seres humanos que somos, temos vontade de viver, e vivemos. Somos migrantes de nós mesmos e originados nesse e desse processo. Somos confabuladores de uma mesma par-

ticipação social que nos gera, que nos forma. Somos, enfim, “Viramundos”³, mas transformados em uma coisa mais complexa do que se possa imaginar porque se vacilamos em nossas respostas ocultas, em nossos desejos, não paramos de responder e desejar lá no fundo, bem no fundo...

Dos desejos da(s) geografia(s) à(s) geografia(s) dos desejos

Desejar, por vezes, é poder e poder é desejar. Relações de poder podem se transformar em relações sociais que estabelecem, impõem, transformam, a partir da adversidade, da arbitrariedade. A ciência é poder, mas o desejo do conhecimento também é desejo produtor e produto. A geografia é poder quando determina que o conhecimento geográfico seja este *ou* aquele. A geografia é desejo também no encontro face a face, no ali e acolá que sempre se cruzam e nunca serão o mesmo; mas ela estará naquela lembrança e naquele espaço, nas discussões, nas bocas, nos “nadas” e nos “tudos” daqui e de lá, nos desencontros que também são encontros com outros, produzindo mais encontros, a produzir mais desejos e mais anseios.

É o que estou chamando de espaço como a dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de estórias-até-agora. O espaço como a dimensão de uma multiplicidade de durações. O problema tem sido que a velha cadeia de significado-espaço-representação-estase continua a exercer seu poder. O legado permanece. (MASSEY, 2008, p. 49).

Se para alguns a ciência geográfica é, sobretudo, a ciência do espaço, é possível representarmos esse espaço enquanto ciência, enquanto objeto de análise, enquanto um objeto em si? Se o desejo participa da produção e constituição do ser, se a contiguidade e a multiplicidade são inerentes, o espaço também o é. Espacializar é geografia?

A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente humana e física, mas

3 Uma alusão ao personagem Viramundo do livro *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino (1997).

mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. Ela arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um “meio” [...]. Ela arranca das estruturas, para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego, através do Mediterrâneo. Enfim, ela arranca a história de si mesma para descobrir os devires, que não são a história mesmo quando nela recaem. (DELEUZE apud HAESBAERT, 2007, p. 141).

Massey destaca que a responsabilidade política do espaço refere-se ao processo de conjuntura e transformação espaço/temporal, abarcando, de alguma maneira, a multiplicidade. Para ela, há a interpretação errônea de que o tempo possui movimento e é múltiplo, diverso e oposto ao espaço. A heterogeneidade do espaço até circularia por um só tempo, porém, a partir e pelo espaço encontramos múltiplas formas de interpretar tanto espaço quanto tempo.

O espaço é tão impossível de representar quanto o tempo (apesar de uma questão relevante é a da representação tempo-espaço) arrancando o espaço dessa cadeia imobilizante de conotações, ambos, potencialmente, contribuem para as desarticulações necessárias para a existência do político e abrem o próprio espaço para um discurso político mais apropriado. (MASSEY, 2008, p. 80).

Portanto, se pensarmos na constituição do ser a partir de sua temporalidade sem abrir mão de uma dialética múltipla da espacialidade, abriremos a esse ser o constante amadurecimento e reconhecimento de si mesmo pelo espaço e não mais somente pelo tempo.

Talvez, o que se requeira seja inculcar uma (noção de) subjetividade que não seja exclusivamente temporal, que não seja a projeção de um interior — conceitual, introspectivo, mas, antes, uma subjetividade que seja também espacial, olhando abertamente em suas perspectivas e na consciência de sua própria constituição relacional. (Ibid., p. 124).

O espaço envolve sociabilidade, mas o indivíduo não deixa de existir, pelo contrário, reflete e absorve outras espacialidades e territorialidades. O político se faz, em todas as perspectivas, na interseção, nas laterais, pois, de todas as formas, o sujeito não deixa de ser participante. Entretanto, há as configurações de poder estabelecidas por organizações, corporações e elites mino-

ritárias que, em cada particularidade do espaço, se manifestam conforme suas peculiaridades. A globalização, por exemplo, ideologicamente exposta como abertura dos espaços e um tempo diferenciado, mascara desigualdades e o movimento espacial e temporal reais, pois tais desigualdades, além de temporais (no sentido da multiplicidade do espaço no tempo), são espaciais no tocante ao significado, ou seja, na interpretação hegemônica dos sujeitos.

O espaço global, como o espaço de modo mais geral, é um produto de práticas de poder material. O que está em questão não é apenas a abertura e o fechamento ou a “extensão” das conexões através das quais nós, ou o capital financeiro, ou o que quer que seja [...] presta atenção às nossas coisas. O que está em questão são as novas *geometrias de poder* constantemente-sendo-produzidas, as mutantes geografias das relações-de-poder. (Ibid., p. 130, grifo nosso).

Essas geometrias de poder são articulações político-espaço-temporais que atuam nas necessidades reais, múltiplas, mas sempre em forma de dominação, e se encontram em todas as esferas e/ou *corpus* sociais.

Para uma compreensão relacional da globalização neoliberal, os “lugares” são linhas cruzadas nas mais amplas geometrias de poder que constituem tanto eles próprios quanto o “global”. Nesta abordagem, lugares locais não são sempre simplesmente as vítimas do global, nem são, sempre baluarte politicamente defensáveis *contra* o global. [...] “lugares” diferentes ficarão em posições contrastantes *em relação* ao global. Eles estão localizados de modo diferenciado dentro das mais amplas geometrias de poder. (Ibid., p. 152, grifo da autora).

Massey entende essas geometrias de poder como parte do que ela define por *stories-so-far*, histórias-até-agora, que remetem à própria multiplicidade do pensamento e das possibilidades quiçá peculiares e constantes, e, por isso, histórias. Há uma nova noção de lugar a partir dessas *stories-so-far*. O lugar passa a ser o estar aqui neste momento e a negociação social com as diferenças, bem como seu devir, não mais analisando negócio como trabalho enfadonho e estranho ao ser, mas como negociação enquanto construção contínua num processo em que a própria noção de ócio é transformada. Uma abertura a essa negociação seria pensar, dentro das geometrias de poder, em uma nova política dos lugares, preocupada em estabelecer essas negociações e em trabalhar em função do devir delas.

Los Angeles e a Amazônia, como estavam se tornando, eram novas para os primeiros colonizadores europeus. Mas mesmo para os que não viajam tão longe, ou mesmo para os que permanecem “no lugar”, o lugar é sempre diferente. Cada um é único e está constantemente produzindo o novo. As negociações serão sempre invenções, haverá necessidade de julgamento, aprendizagem, improvisação, não haverá regras meramente portáteis. Em vez disso, é o único, a emergência do novo conflitivo, que faz surgir a necessidade do político. (Ibid., p. 230).

Não há dicotomias. Há a variação de relações entre/inter espaços que acarretam a multiplicidade. O desejo deixa de ser um mecanismo analítico para ser integrante da expansão de múltiplos espaços, que nascem constantemente até mesmo dentro do que gerou determinado desejo. Não é na construção que se vê ou se interpreta, mas na desconstrução que se produzem novas construções.

Eles (Deleuze e Guattari) propõem o desejo como um construtivismo, renunciado ao par sujeito-objeto (aquilo que deseja e aquilo que é desejado), e vendo o desejo como uma força ativa primária que requer uma máquina ou um agenciamento. Tal como o poder na abordagem de Foucault, que é produtivo (e não só repressivo) e constituinte de toda relação social, organizado em torno de dispositivos como a “máquina” panóptica, em Deleuze e Guattari trata-se do desejo, também agenciado por “máquinas” e tendo um sentido produtivo, construtivo. [...] Desta forma, o desejo vem sempre agenciado. Nesta concepção, o desejo (mais do que o poder, na visão foucaultiana) cria territórios, pois ele compreende uma série de agenciamentos. E a territorialidade, como veremos, é central na construção desses agenciamentos. (HAES-BAERT, 2007, p. 118-119).

Embora potencializado, o encontro com o outro é o que impulsiona o desejo e, assim, impulsiona uma territorialização. Há o desejo inerente ao movimento e, portanto, a consciência intrínseca da possibilidade do movimento, independente de onde ou de como ele ocorra. O encontro com o novo, conscientemente, produz novos lugares em estórias-até-agora que se formam e conduzem a identidade no espaço múltiplo. E essa multiplicidade se refaz rizomaticamente, horizontalmente. Novos desejos, novos conteúdos que se cruzam com ideologias, hegemonias e também com gentes em seus desejos delirantes em multiplicidades.

Aquilo que queremos, aquilo que desejamos: multiterritorialidades inconclusas

Possibilitar o novo e a compreensão da multiplicidade inerente ao ser ativo na construção desse espaço é ferramenta política, território e territorialidade a propulsão multiterritorialidades.

A multiterritorialidade deve ser identificada tanto em seu sentido potencial ou virtual (a possibilidade de ser acionada) quanto como realização ou acionamento efetivo. As implicações políticas desta distinção são importantes, pois sabemos que a disponibilidade do “recurso” multiterritorial — ou a possibilidade de ativar ou de vivenciar concomitantemente múltiplos territórios — é estrategicamente muito relevante na atualidade e, em geral, encontra-se acessível apenas a uma minoria. Assim, enquanto uma elite globalizada tem a opção de escolher entre os territórios que melhor lhe aprouver, vivenciando efetivamente uma multiterritorialidade, outros, na base da pirâmide social, não têm sequer a opção do “primeiro” território como abrigo, fundamento mínimo de sua reprodução física cotidiana. (Ibid., p. 360).

O território e a territorialização são a própria inscrição e a possibilidade de encontrar e encontrar-se. Multiterritorialidade é a inscrição naquilo que sabemos que mudará e que nos mudará, mas estará sempre conosco. Multiterritorialidade da produção desejante, portanto, é quase um pleonasma, pois o desejo é multiterritorial essencialmente. Porém, o desejo de ser multiterritorial é universal nos recônditos e nos devires de nossas realidades, nas palavras de Deleuze e Guattari, pois, para eles, a realidade não é necessariamente aquilo que se torna visível, mas aquilo processado pela máquina desejante e construído mesmo que no fundo dos nossos pensamentos agenciados. Realidades, mas também sonhos e mais sonhos.

Sonhos, e sonhos, e mais sonhos. Sonhos de chegar em terras desconhecidas e conhecer. Conhecer o mundo. Conhecer o mundo é o que mais queremos, não só materialmente, na sua concretude, mas conhecê-lo como e tão somente enquanto um complexo mundo. Se for o que queremos, é o que desejamos. Não desejamos a ausência do mundo, desejamos *poder fazer parte*, inteiramente, de nossa própria e plena existência. Desejamos encontrar, em nós mesmos, nossas ilhas desconhecidas, e nos angustiamos por nos alegrar

com nossas horas absurdas, já que para o mesmo e o outro Pessoa, “o absurdo é o divino”. Manifestamos desejos desde a infância de nossas vidas até o seu fim. Manifestamos liberdades que, muitas vezes aprisionadas, acabam por transbordar em algum lugar, em algum espaço, em algum território, multiterritorializando e possibilitando, em algum momento, o conhecimento daquilo que somos e daquilo que vivemos.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2009. v. 1.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2008. v. 2.

DOSTOIÉVSKI, F. **Niétotchka Niezânova**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2002.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

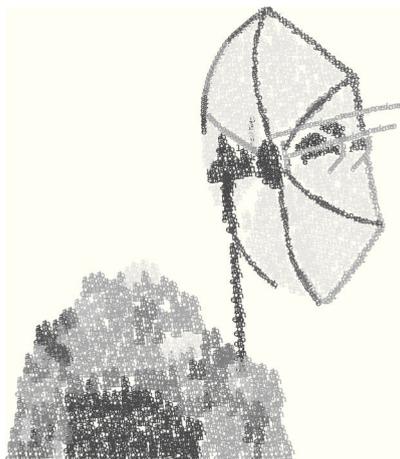
MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PESSOA, F. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SABINO, F. **O grande mentecapto**: relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHNAIDERMAN, B. Um grande romance truncado. In: DOSTOIÉVSKI, F. **Niétotchka Niezânova**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2002.



O JECA TATU E O IMAGINÁRIO SOBRE O ESPAÇO RURAL

Walter Marschner

Com a introdução da noção de direitos subjetivos pela Constituição de 1988, grupos sociais historicamente marginalizados na população brasileira começaram a debater acerca de sua identidade, seus direitos e seu espaço na sociedade, e a demandar políticas públicas específicas. Populações indígenas, camponesas e de afrodescendentes, entre outras, deixaram, aos poucos, a condição de invisibilidade e passaram a reivindicar distinção e reconhecimento por meio de discursos e práticas de resistência capazes de incidir no imaginário social, no sistema de valores e na estratificação vigentes.

No caso das populações camponesas, as lutas pela reforma agrária, com a participação de sindicatos, ONGS e movimentos sociais, desdobram-se no debate pela *educação do campo*. Mais do que apenas uma demanda por escolas nas comunidades rurais, a educação do campo assume uma ampla pauta de análise sobre um espaço específico da sociedade brasileira, envolvendo um elenco de ações e reivindicações que visam à resignificação e à transformação do rural.

Um sinal claro desse processo apresenta-se no campo semântico, onde os discursos e representações sobre o espaço social passam a rejeitar a ideia do “rural”, substituindo-a pela ideia de “campo” como um conceito mais apropriado de espaço. Está em jogo, sobretudo, a superação de um imaginário social que conferiu, ao espaço rural, uma condição de subalternidade, ao qual competem diversas representações sociais que, mais do que metaforizar, determinam a forma de perceber o real a ponto de constituí-lo.

Talvez uma das representações sociais mais poderosas sobre o rural brasileiro, considerando a sua longa permanência no imaginário, seja a figura do Jeca Tatu. Criado por Monteiro Lobato, imortalizado nos filmes de Mazzaropi e alvo de campanhas de saúde e até de propaganda de fortificantes e antianêmicos, o Jeca Tatu foi o personagem literário que, desde a sua origem, calou fundo em nossa representação do homem pobre brasileiro, sobretudo do camponês. Vigorando como elemento ativo no nosso imaginário social, ele contribuiu para a classificação e valoração de espaços sociais distintos: o urbano e o rural. Como parte do imaginário popular sobre o que é o rural, suas populações e culturas, o personagem torna-se a antítese dos debates sobre o campo enquanto espaço que busca pensar-se na sua autonomia e no projeto de desenvolvimento.

Traçando um paralelo entre literatura e pensamento social, o objetivo deste capítulo é analisar como um personagem típico da literatura brasileira não só corporifica uma interpretação sobre o Brasil, mas também determina o imaginário acerca de espaços geográficos específicos, comumente chamados de rural e urbano.

O rural: da construção histórica de um espaço subalterno

O caráter subalterno que a sociedade ocidental atribuiu ao que chama de rural é, entre outros, fruto de um imaginário historicamente construído. O imaginário, como uma dinâmica que assume conteúdos simbólicos numa dada sociedade, é capaz de forjar juízos de valor e classificações, bem como dar vida a instituições. Laplantine, ao relacionar imaginário e ideologia, aponta para as mitificações das relações reais entre os seres humanos e os produtos ou instituições. O imaginário é a

[...] faculdade originária de por ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. [...] no imaginário o estímulo perceptual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real. (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 24).

Nessa perspectiva, Lefebvre (2001, p. 39) sustenta que o capitalismo se construiu a partir do imaginário que conferia uma centralidade ao campo — inclusive a partir de noções e conceitos como os da divisão social do trabalho, da práxis, da produção, da reprodução, etc.— em relação à noção de cidade e de sua oposição a esta. Tal oposição se dá, por exemplo, na divisão social do trabalho, onde ocorre, em primeiro lugar, uma separação entre o trabalho industrial e o comercial dentro do espaço urbano e, em segundo, a distinção entre estes e o trabalho agrícola, materializando a divisão e a oposição entre o campo e a cidade. Segundo Lefebvre,

O campo, em oposição à cidade, é a dispersão e o isolamento. A cidade, por outro lado, *concentra* não só a população, mas os instrumentos de produção, o capital, as necessidades, os prazeres. Logo, tudo o que faz com que uma sociedade seja uma sociedade. É assim porque “a existência da cidade implica simultaneamente a necessidade da administração, da polícia, dos impostos, etc., em uma palavra, a necessidade da organização comunal, portanto, da política em geral” [...]. (2001, p. 49, grifo do autor).

Maria Isaura de Queiroz (1973), valendo-se das teses de Max Weber, explica que são as construções históricas que distinguem o urbano do rural. A socióloga aponta que tais classificações são, em última análise, produtos das mentalidades sociais baseadas em determinados modelos de organização. Enquanto para uma sociedade indígena, por exemplo, essa distinção entre urbano e rural torna-se sem sentido, para um membro de uma sociedade agrária, ela é válida e coloca a cidade como um mero polo administrativo a serviço das comunidades rurais. Essa foi, segundo Holanda (2000, p. 89), a realidade brasileira durante os três primeiros séculos do período colonial. A fazenda colonial, com sua estrutura autárquica, foi, por muito tempo, o centro do exercício do poder territorial, enquanto as cidades, ainda pouco populosas, destinavam-se à prestação de serviços específicos e caracterizavam-se como o espaço do comércio, da base militar e de eventuais festas religiosas. Inversamente, uma sociedade urbanizada entende as suas cidades como autônomas e observa o rural como seu subalterno. Estas são, para a autora, tipificações ideais no sentido weberiano. O contraste entre a cidade e o campo é uma reificação.

Na história brasileira, a primeira república assume, como projeto, a redenção completa da situação colonial, identificada pelo ruralismo atrasado. No Estado Novo de Getúlio Vargas, sob a perspectiva da industrialização acelerada, consolida-se a hegemonia do espaço urbano como modelo de organização espacial desejada. “A imagem do progresso — versão prática do conceito homólogo de civilização — se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia.” (SEVCENKO, 1995 apud PASSIANI, 2002, p. 245). Tal obsessão encontra, na paisagem urbana, o seu correspondente. No Rio de Janeiro, por exemplo, erguem-se monumentos celebrando os novos tempos, os casarões coloniais e imperiais do centro da cidade são demolidos e as avenidas são ampliadas. Os hábitos e costumes ligados à chamada sociedade tradicional são igualmente condenados.

O Decreto-Lei 311, de 1938, transformou toda sede de município brasileiro em cidade, sem distinção quanto à densidade demográfica. Veiga (2002) aponta que 70% dessas cidades chegaram ao século XXI com, no máximo, 40 hab/km². Trata-se de “cidades imaginárias” se considerarmos os parâmetros da Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Econômico (OCDE), que consideram como rural uma área de até 150 hab/km².

A literatura e o pensamento social

Antonio Candido (1971) aponta para uma peculiaridade da literatura brasileira: mais do que a filosofia e as ciências humanas, ela torna-se um fenômeno central da vida do espírito. Ao evocar grandes questões nacionais, gerando teorias e projetos sobre o país e sua população, desde os mais ufanistas até os mais críticos, a literatura não se constitui como mero veículo das transformações ou simples porta-voz das ideias de mudança, mas como o próprio instrumento das transformações.

A literatura pré-modernista dos anos 1930 e 1940 faz eco às ideias urbanizadoras. Ao focar em temas folclóricos, populares, do cotidiano e em regionalismos, a literatura desse período toma, em certa medida, a condição e o imaginário do público leitor. É o caso do escritor Monteiro Lobato, do Vale do Paraíba, que, assim como outros tantos intelectuais do período, elabora um discurso social e um projeto para a jovem república. Percebe-se o enga-

jamento do escritor em praticamente todas as questões sociais do país, sejam elas relativas a queimadas, ao saneamento, ao petróleo, às eleições, etc. (PASSIANI, 2002, p. 250). Não só pelas temáticas assumidas ou pelo seu estilo, notadamente acessível ao leitor comum, Lobato envolve-se numa verdadeira “revolução editorial” por buscar atingir uma massa de não leitores¹, um público distante dos livros. Ao se preocupar em fazer dessa massa isolada parte do processo da produção literária, Lobato eleva o leitor à condição de “leitor participante” (Ibid., p. 257), fazendo, como numa espécie de consciência social, a sociedade refletir sobre si própria.

O Jeca como *ethos* e *pathos* brasileiro

O engajamento de Lobato nas questões sociais do país pode ser percebido em seu primeiro livro de contos, *Urupês*. Nele, o escritor paulista denuncia as queimadas comuns nas regiões interioranas do estado de São Paulo e cria um dos seus principais personagens², o Jeca Tatu, um *tipo social* (no sentido weberiano) específico, apontando o que, para ele, era a “verdadeira” face do homem do campo: indolente e doente, contrariando assim a imagem romântica do caboclo.

Monteiro Lobato lançara um tipo destinado a provocar discussões sem conta, a fazer carreira, a permanecer como um dos poucos “tipos” da literatura brasileira. [...] O contista convivera com os caboclos da margem do Paraíba, vira-os acorados, incapazes de ação, tristes e desalentados, espiando a vida com olhares vagos, de sonâmbulos. *Urupês*, no fundo, pretendia ser uma advertência. (SILVA; COSTA, 2006, p. 1).

1 Destaca-se, aqui, a contribuição de Lobato à política editorial do país. Até a Primeira Guerra Mundial, grande parte dos livros brasileiros eram impressos na Europa, por editoras estrangeiras, principalmente as francesas. Monteiro Lobato modificou essa forma editorial ao imprimir, por conta própria, o livro *Urupês* nas oficinas do jornal *O Estado de São Paulo*.

2 Dos vários personagens que criou, três deles, voltados para compreensão do caipira, tornaram Monteiro Lobato conhecido: o Jeca Tatu, Jeca Tatuzinho e Zé Brasil.

Como um caboclo de barba rala, fruto da mistura do branco com o índio, morador típico de áreas isoladas da serra interiorana de São Paulo, Jeca Tatu vivia de cócoras, assumindo uma espacialidade e temporalidade avessa ao ritmo urbano. O personagem corporifica a ideia de Lobato de que o *ethos* brasileiro é rural. Até aí, Lobato não se difere da tradição literária que o antecede. Tanto o indígena, tido como modelo ideal do brasileiro para os escritores do romantismo da fase indianista, como o homem do campo eram tematizados enquanto figuras essenciais para a composição do tipo brasileiro no romantismo do século XIX, especialmente em José de Alencar, Bernardo Guimarães e Franklin Távora. Alencar, em *O Sertanejo* (1952), destaca a força, a autenticidade, a comunhão com a natureza e a herança indígena como marcas constituintes de uma identidade nacional.

“Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!” (LOBATO, 1957, p. 281). Numa crítica à literatura romântica, Monteiro Lobato constrói a figura do caboclo como o substituto moderno do brasileiro idealizado, ao que chamou de “caboclismo”. Nele, nossa identidade nacional se torna ruralizada, apresentada com traços negativos, adjetivada com a indolência e a imprevidência, o que faz do caboclo culpado de seu próprio atraso, ou com traços positivos, caracterizados pela bondade e pela ingenuidade (numa visão rosseauiana).

Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca antes de agir, acocora-se. [...] Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. (LOBATO, 1957, p. 169).

Como caipira típico, um dos atributos negativos desse personagem é a sua condição de isolamento, pois é na rusticidade e no isolamento desse caipira que se explica sua preguiça, não como um dado contingente, mas como seu traço cultural.

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças à medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da proprie-

dade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, o pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. (Ibid., p. 271).

Rusticidade e modernidade

O caboclo de Lobato é um personagem típico³ do campo brasileiro, que se desenvolve a partir de duas noções espaciais: o Centro-Sul brasileiro ou a *hinterland* de Oliveira Vianna (regiões montanhosas do estado do Rio de Janeiro, o grande maciço continental de Minas Gerais e os platôs agrícolas de São Paulo), e a fronteira agrícola. Espaço de natureza ambígua, a fronteira agrícola sempre foi território de caboclos que ocupavam parcelas de terra em regime de posse sem qualquer relação formal de propriedade. Trata-se de um espaço de disputas entre colonos pioneiros e agentes capital em expansão, que levam, não raro, à desterritorialização dos posseiros. Tal dinâmica de ocupação territorial marcou a primeira república e, em muitos aspectos, reproduzia a estrutura agrária anterior.

Muitos dos movimentos migratórios para o oeste e norte do país foram motivados pela busca por uma “terra sem dono”. As pesquisas antropológicas, notadamente as análises dos movimentos de avanço da fronteira agrícola em Otávio Velho, apontam para uma compreensão cabocla da terra como um bem comum próprio do campesinato, não raro baseada em narrativas típicas do gênero mítico⁴, que passam a motivar colonos e migrantes. A prática da coivara, ou seja, o emprego da queimada para abrir clareiras, dentro de uma dinâmica nômade de ocupação livre da terra ainda abundante, por exemplo, caracteriza o movimento territorial dos caboclos. Tal tipo de ocupação territorial foi sistematicamente criticada e considerada como a antítese do desen-

3 O dicionário Houaiss (2009) apresenta a seguinte definição para Jeca Tatu: “[...] habitante do interior brasileiro, esp. da região Centro-Sul, de hábitos rudimentares, morador da zona rural; jeca, caipira, matuto [...] ETIM nome do personagem do conto *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato (1882-1948, escritor brasileiro) tornado subst.com.”

4 A empreitada migratória se dá, muitas vezes, movida por imagens oriundas de uma residual concepção de esperança. Um milenarismo da espera do tempo novo, como diz Martins (1997, p.11), “um tempo de redenção, justiça, alegria e fartura. O tempo dos justos.”

volvimento do campo. Assim, o nomadismo do caboclo é deplorado pelos frágeis vínculos sociais que gera, inclusive com relação ao vínculo com a terra. A figura do nômade, do “homem de saco e botija” que, com frequência, emigra, contrasta com a fidalguia do homem rural, representada no tipo social do fazendeiro, detentor de rígido código de honra e da ligação com as coisas da terra (LIMA, 1997, p. 21).

Outra perspectiva de compreensão sobre os caboclos e caipiras (“grupos rústicos” do interior paulista) pode ser encontrada nos estudos de Antônio Candido (1971) e Maria Isaura de Queiroz (1973). Candido diverge da análise lobatiana e aponta a rusticidade e o isolamento do caipira como fatores garantidores de um “equilíbrio ecológico”. O autor refere-se à estabilização de um modo de vida “em termos biológicos e sociais em torno de padrões mínimos” (CANDIDO, 1971, p. 86), uma reação à condição de anomia imposta pelo avanço das fazendas de café que o desterritorializavam, suprimindo-o de sua estrutura de vizinhança (os bairros caipiras). Maria Isaura de Queiroz (1973) também atribui o isolamento desses grupos a uma mitificação, e passa a identificá-lo nos fatores sociológicos como parentelas e grupos de vizinhança formados por laços de sangue, de compadrio, de aliança, e baseados na lógica da reciprocidade (ajuda mútua), que asseguravam às famílias camponesas uma estrutura comunitária mínima a despeito da sua dispersão geográfica e autosuficiência relativa.

Em “Jeca Tatu”, o caipira seria, segundo Vasconcellos (2009), uma construção ideológica, articulada no contraste entre o urbano e o rural. Com ele vem a ideia de baixa produtividade,

[...] justificando a submissão da sociedade agrária ao mercado, aos estilos de vida e às concepções urbanas, e também para justificar os problemas decorrentes de ligação do meio urbano a um sistema rural tradicional, por isso tido como anômalo. (Ibid., p.7).

Não por acaso, a imagem do Jeca Tatu passa a constituir, nos anos de 1930 e 1940, o imaginário de agrônomos, técnicos agrícolas e veterinários sobre o trabalhador rural brasileiro como antítese do progresso.

[...] alguém que se prendeu à rotina dos métodos de trabalho, cujo arado foi o fogo e adubo a provocação da erosão; faminto e cheio de vícios como o álcool, além de doente, contribuía para a degeneração da raça e era um dos principais obstáculos ao “progresso” do país. (SILVA; COSTA, 2006, p. 1).

O personagem literário e sua tipificação faziam eco nos ideais da década de 40, quando as atividades agrícolas e, por extensão, o mundo rural passaram a sofrer, cada vez mais, um processo de artificialização e de “desnaturalização” via uma homogeneização tecno-industrial. A partir da revolução verde⁵, os conceitos de formação partiam da premissa de que toda forma de produção baseada em métodos tradicionais representava uma barreira ao desenvolvimento industrial. Relatórios e análises dessa época atestavam que a baixa produção poderia, com o tempo, levar os governos a problemas estruturais, como inflação e insolvência. Era, portanto, urgente uma ampla mudança nas técnicas produtivas, que, vinculada à introdução de um grande elenco de medidas modernizadoras para a agricultura, como, por exemplo, a mecanização, o uso de fertilizantes químicos, o melhoramento genético, as técnicas de armazenamento, a industrialização de matérias-primas agrícolas e o aprimoramento da formação do homem do campo, seria a responsável pela superação da “agricultura tradicional”.

De fato, para Lobato, o Jeca Tatu poderia ser redimido pela ciência, aliando à ação educacional outras formas de intervenção organizada de técnicos e sanitaristas⁶. Assim, Jeca Tatu transforma-se, pela pena de Lobato, em

5 No pós-guerra, articulou-se a chamada “revolução verde”, que alterou profundamente a estrutura produtiva agrícola através da introdução da produção industrial, da mecanização e do uso de insumos químicos em larga escala. No início da década de 1950, foram fechados diversos contratos de cooperação entre o Ministério da Agricultura brasileiro e a norte-americana Inter-American Education Foundation Inc. com a intenção de promover a formação técnica no campo no Brasil. Foi criada, então, a Comissão Brasileiro-Americana de Educação das Populações Rurais, que tinha a missão de promover, por meio da formação técnica, o desenvolvimento e a segurança social, trabalhando para que houvesse a diminuição dos conflitos sociais no campo. Nesse cenário, originou-se a EMATER que conhecemos hoje.

6 Lima (1997) aponta o contexto histórico associado à regeneração do Jeca Tatu e à implantação, no estado de São Paulo, da nova legislação sanitária, com o estabelecimento do Código Sanitário Rural em 1917. “Ao lado da criação de inspetorias regionais, uma série

Zé Brasil, um novo personagem-símbolo que incorpora ideais modernizantes. Em *Zé Brasil* (1947), publicado como folheto no jornal comunista *Tribuna Popular*⁷, Lobato reformula sua compreensão do subdesenvolvimento do campo, apontando não a apatia do caboclo, mas o latifúndio como maior entrave ao progresso. O novo personagem é um trabalhador rural agora racional, previdente e produtivo. No conto, parece que Lobato imprime, sobre o novo Jeca Tatu, traços de uma ética weberiana,

[...] algo aproximável ao *ethos* protestante que valoriza o trabalho como um fim em si mesmo, a servir de base para o projeto educacional destinado à ressurreição do Jeca Tatu. [...] o ideal de transformação do Jeca em produtor — um *farmer* de estilo norte-americano — ou em trabalhador rural eficiente. (LIMA, 1997, p. 14).

Como fruto de uma “modernidade conservadora”, *Zé Brasil* segue, contudo, sob o mando e a proteção do dono da terra, mantendo as tradicionais relações sociais e políticas com a classe dos grandes proprietários rurais.

Mazzaropi e a releitura de Jeca Tatu

Se Monteiro Lobato, com Jeca Tatu, pretendia consolidar uma interpretação crítica e racional, de matriz weberiana, da estrutura social e política do Brasil, temos, com Amácio Mazzaropi, outra reinvenção do mesmo personagem. Ao longo de 32 filmes produzidos, este artista e cineasta brasileiro conferiu novos significados à figura do caipira de forma a dialogar com as mudanças sociais de cada década a partir das expectativas populares sobre o

de medidas foram sancionadas. Normatizavam o uso do espaço e das instalações rurais, especialmente no que se refere à construção de fossas, desinfecção de pântanos e eliminação de focos de mosquitos. Também prescreviam o uso obrigatório do calçado e responsabilizavam os fazendeiros pela prestação de assistência médica aos trabalhadores.” (Ibid., p. 15). 7 *Zé Brasil* narra o sonho de Luís Carlos Prestes sobre um lugar onde os lavradores seriam donos de um sítio, plantando e colhendo os frutos de sua labuta. Não é de se estranhar que o livreto de 24 páginas tenha sido apreendido em sucessivas investidas policiais no governo Dutra.

destino de um personagem, o que reflete, de certa forma, os destinos de toda uma população migrante, impactada pela modernização excludente.

Essa enorme massa de trabalhadores anteriormente rurais, historicamente vinculada ao trabalho independente, assustadoramente ameaçada em sua sobrevivência pelo modelo capitalista excludente planejado e executado para o campo, viria a integrar, em potência, a já tradicional legião de fãs de Mazzaropi, agora, porém, em um outro momento da história da economia e da sociedade brasileiras, em que os “novos cidadãos” e “também novos consumidores de cinema” encontravam-se completamente desestruturados em relação ao “modus vivendi” que deveriam assumir, necessitando recuperar de algum modo sua identidade [...]. O caipira de Mazzaropi, no plano simbólico, preencheria, como nenhuma outra personagem, tal carência. (BARSALINI, 2002, p. 95).

Mesmo mantendo muitas das características do personagem lobatiano, como a maneira de falar, de andar, de olhar e até de gesticular ou, ainda, o fato de usar cavanhaque, costeletas, botinas, chapéu de palha, cachimbo, camisa xadrez, geralmente com retalhos, e lenço no pescoço, a ingenuidade do Jeca é só aparente. E isso o tornou fascinante ao público das telas.

Na maioria de seus filmes, Jeca segue na mesma condição descrita por Lobato, morando em casa de pau a pique na condição de agregado da fazenda, o que faz referências aos valores e práticas culturais do Vale do Paraíba, interior do estado de São Paulo. As imagens do campo, do céu aberto e do pôr do sol mostram o personagem em constante contato com a natureza. Sempre ocupado com um problema a ser resolvido, o cotidiano de Jeca revela o contraste entre ricos e pobres, numa frequente crítica às relações de poder e aos privilégios que as pessoas poderosas, como os coronéis e líderes religiosos, desfrutavam (SANTOS et al., p. 2009). Nos filmes, os conflitos não ficam circunscritos ao campo, pois o personagem acaipirado confronta seus valores rurais com os códigos de modernidade apresentados pelo universo urbano. Tal enredo, tipicamente marcado pela ironia de Jeca para com os personagens que representavam pessoas poderosas, gera uma identificação do público.

O personagem de Mazzaropi critica, de forma debochada, o ambiente político e as mudanças econômicas e sociais, tais como a migração do campo para a cidade, a transformação dos sítiantes em operários, o racismo, o excesso

de consumismo e a própria modernização. Os traços estereotipados apresentados nos filmes buscam realçar o estranhamento cultural entre o homem do campo e o universo urbano, dissociados pela modernidade.

Deixei de ser um qualquer
Já não como mais angu
Hoje sou um coroné
Não sou mais Jeca Tatu.

Meu cachorro estimado
Já deixou de ser sarnento
Tem um terno alinhado
Em seu próprio apartamento

Eu lavo tudo os leitão
Com perfume importado
Quando entram no facão
Sai toucinho perfumado.
(MAZZAROPI, 1952, apud BRAGANÇA, 2009).

Não o moderno *farmer* de Lobato, mas o arcaico coronel. A inversão ridiculariza o projeto desenvolvimentista, carnavalizando a figura do latifundiário, mesclando o consumo moderno e o arcaico caboclo.

Vale lembrar, como detecta Martins, que o deboche é um elemento característico da cultura popular em conflito com a modernidade urbana. O riso crítico nasce e se apoia, justamente, “na desengonçada e caricatural junção do que é propriamente moderno com o que não o é; na forçada convivência de relações desencontradas, culturas justapostas e desfiguradas pela justaposição.” (2000, p. 36). O deboche é a linguagem típica de culturas marcadas pela hibridação, usada como uma forma de lidar com a negociação identitária⁸ constante face às discontinuidades e contradições enfrentadas na trajetória de vida dentro de uma modernidade excludente e anômala (Ibid.), marcada pela continuidade de estruturas de poder assimétricas apesar da intensa transformação econômica do país na segunda metade do século XX. Assim, enquanto

8 Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis* (1997), associa a figura deste Jeca às influências de outros anti-heróis, como o Oscarito de Chaplin e o Macunaíma de Mario de Andrade, que satirizam o mito do progresso.

linguagem recorrente das populações excluídas que Jeca Tatu corporifica, o deboche e a satirização de situações complexas, diante das quais se tem pouca autonomia, constituem-se numa resposta a lógicas e procedimentos estranhos. Para Bragança,

O modo como os códigos das duas culturas, a rural e a urbana, são apresentados (e confrontados) terão no humor debochado um filtro muito particular, proporcionador de uma leitura bastante crítica sob um olhar mais cuidadoso. A indolência deste corpo caipira, vagaroso e inadaptado aos códigos de dinamismo programados pela lógica da modernidade urbana, explicita os contrastes entre os dois universos. Essa personagem inadequadamente indolente ao mundo da produção industrial não pode desautorizar este projeto de desenvolvimento e, portanto, há sempre uma tentativa de adequação deste corpo flácido e improdutivo à lógica da modernização, o que muitas vezes parece acontecer em seus filmes através das benesses do consumo proporcionado pela conquista de bens materiais que proporcionam um conforto ao qual este corpo inerte poderia, então, assentar-se. (2009, p. 111ss).

Dessa forma, a extensa obra do cineasta contribuiu para a consolidação de uma memória social⁹ sobre o caipira. A releitura do caipira feita por Mazzaropi, na contramão da perspectiva de Lobato, evidencia que a urbanização brasileira não eliminou os traços rurais da cultura popular. Muito antes, ela provoca, no imaginário, a reformulação de vínculos em relação ao passado. Nesse sentido, surgem, nas metrópoles, os centros de tradição das culturas gaúcha ou nordestina, recuperando e simultaneamente construindo tradições específicas (SANTOS et al., p. 2009), e reelaborando ferramentas culturais

9 Um exemplo de resgate dessa memória é o filme *Tapete Vermelho* (2006), de Rosa Nepomuceno (roteiro) e Luiz Alberto Pereira (direção), que reúne, como numa metalinguagem, os traços principais do conjunto da obra de Mazzaropi. O enredo conta a história da busca frustrada de um lavrador que percorre, com sua família e um burro de carga, várias cidades do interior paulista à procura de uma sala de cinema para que seu filho possa assistir a um filme de Mazzaropi que marcara sua infância. *Tapete Vermelho* expõe os conflitos que sempre marcaram os filmes do cineasta e aqueles enfrentados por seu público. Além do êxodo rural e da urbanização, o filme tematiza a distância que a indústria de entretenimento toma de temas rurais. As poucas salas de cinema existentes — a maioria se transformou em templos evangélicos — não mais exibem produções voltadas para o público cativo dos filmes de Mazzaropi.

para a preservação de seus valores e meios de integração a um grupo social não restrito ao trabalho exercido no espaço urbano. É nesse exercício que se dá a identificação com o personagem de Mazzaropi.

Conclusões

Nômade, marginal, arcaico e debochado, Jeca Tatu é a metáfora do brasileiro simples. É reinventado várias vezes, passando de anti-herói, velha praga e estereótipo do atraso, a *farmer* moderno ou mesmo retrato amado nas salas de cinema pela população migrante do país. Quando desterritorializado pelo avanço da fronteira agrícola, o caboclo Jeca ressurgiu — como erva daninha — nas áreas preteridas da estrutura agrária, nos sertões e encostas onde ainda se pode situar seu modo de vida sem chamar a atenção. Seu estilo errante e avesso assume, de forma análoga, seu lugar na literatura e no cinema, marcando posições diversas no pensamento social brasileiro e no imaginário popular.

Pode-se observar, nas várias facetas produzidas em torno do personagem, como a literatura e o cinema, enquanto constituintes de uma indústria cultural, passam a formular consensos, a naturalizar ou desconstruir relações de dominação, tais como as que subalternizam o rural ao urbano. A serviço de agentes de hegemonia na construção de uma realidade, a indústria cultural exerce uma ação mistificadora (BASTOS et al., 2012, p. 410). Assim foi o projeto getulista que, inserindo-se na perspectiva mundial da primeira metade do século XX, apostava na expansão da imprensa e na popularização da literatura e do cinema para consolidar um imaginário de modernidade urbana. A expansão capitalista, conectada intimamente à indústria cultural nas últimas décadas, moldou formas de expressão e consolidou o entretenimento como recurso privilegiado para a obtenção de lucro e para a criação de uma memória cultural mundial (SANTOS et al., p. 2009).

A separação e oposição entre cidade e campo, fruto da divisão social do trabalho e da mistificação da indústria cultural, bloqueia a totalidade social, relegando um “trabalho material desprovido de inteligência” ao campo (LEFEBVRE, 2001, p. 49). Esta separação resulta na divisão de classes e na alienação, e, conseqüentemente, pode ser superada. Trata-se, como se propõe nos debates sobre a educação do campo, da necessidade de se contrapor aos discursos hegemônicos que definem urbano e rural.

A luta pela terra faz com que a sociedade seja, literalmente, reinventada, recriando o rural e resgatando “dimensões esquecidas”. Nela, o campo ressurgiu como um espaço emancipatório, como um território fecundo de construção da diversidade, da democracia e da solidariedade ao transformar-se no lugar não apenas das lutas pelo direito à terra, mas também das lutas pelo direito à educação, à cultura, à diversidade, à saúde, à soberania alimentar, à preservação das águas, entre outros (MOLINA; FERNANDES, 2005). A redescoberta se vincula, em parte, à crescente consciência das populações camponesas a respeito de sua identidade, de seus direitos e de seu papel na sociedade.

Referências Bibliográficas

BASTOS, M. D. et al. Indústria cultural e educação. In: CALDART, R et al. (Org.). **Dicionário da educação do campo**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

BARSALINI, G. **Mazzaropi, o Jeca do Brasil**. Campinas: Átomo, 2002.

BRAGANÇA, M. A tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 103–116, jan./jul. 2009.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1971.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss eletrônico da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.

LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LEFEBVRE, H. **A cidade do capital**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

LIMA, N. T. Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 22, 1997, Caxambú. **Anais...** São Paulo: ANPOCS, 1998. Disponível em <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=5117&Itemid=359>. Acesso em: jun. 2013.

LOBATO, M. Urupês. In: _____. **Obras completas de Monteiro Lobato**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1957. v. 1.

MARTINS, J. de S. **A sociabilidade do homem simples**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

_____. **Fronteira**. A degradação do Outro nos confins do humano. São Paulo: Hucitec, 1997.

MOLINA, M.; FERNANDES, B. M. O. Campo da Educação do Campo. In: MOLINA M.; AZEVEDO DE JESUS, S. M. S. **Contribuições para construção de um projeto de educação do campo**. Brasília: Articulação Nacional; Ed. Campo, 2005.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSIANI, E. Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n. 7, p. 245-270, jan/jun 2002.

QUEIROZ, M. I. P. de. **O campesinato brasileiro**: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, M. J.; VELLOSO, V. F.; MAIA, E.; SILVA, R. B. da. Mazzaropi: cinema e o imaginário social sobre o caipira. In: CONFERÊNCIA NACIONAL DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 12, 2009, Taubaté. **Anais...** Taubaté: UNITAU, 2009. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Folkcom%202009/arquivos/Trabalhos/31-Folkdom2009%20-%20Mazzaropi%20Cinema%20e%20o%20imagin%C3%A1rio%20social%20so_28222.pdf>. Acesso em: nov. 2013.

SILVA, G. J.; COSTA, J. R. S. Jeca Tatu versus Zé Brasil: extensão rural e modernização conservadora no pensamento esaviano. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA: CAMINHOS DA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 1, 2006, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2006. Disponível em: <[http://www.seminariodehistoria.ufop.br/seminariodehistoria2006/download/I-seminario-historia-ichs-ufop\(2006\)-n22.pdf](http://www.seminariodehistoria.ufop.br/seminariodehistoria2006/download/I-seminario-historia-ichs-ufop(2006)-n22.pdf)>. Acesso em: nov. 2013.

VASCONCELLOS, D. V. **O homem pobre do campo no pensamento brasileiro e no imaginário social**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade)–Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://r1.ufrj.br/cpda/wp-content/uploads/2011/08/dissertacao_dora_vasconcellos.pdf>. Acesso em: nov. 2014.

VEIGA, J. E. **Cidades imaginárias**: o Brasil é menos urbano do que se calcula. Campinas: Autores Associados, 2002.



POR UM ESPAÇO DA AMIZADE:
UMA LEITURA DE *O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA*,
DE JOSÉ SARAMAGO

Jones Dari Goettert

*Ver simplesmente algo no seu ser-assim: irreparável,
mas nem por isso necessário; assim, mas nem
por isso contingente — é isto o amor.*
(George Abamben, *A comunidade que vem*)

Da terra que partimos

Nestes tempos da mais pura competição e arrivismo, o amigo parece escasso, em sumiço doloroso. A insistência é inútil, a escuridão enorme, o medo surdo, a perda é para sempre, o passado longe demais. Adeus. As grandes e pequenas certezas há tempos ruem como as lágrimas das pedras que choram à beira-mar. O meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 1996), ao tempo mesmo da intensificação da técnica, da ciência e da informação, se desmancha em uma era da incerteza profunda (HOBSBAWM, 1995). Incerto, também o amigo mostra-se como dúvida hiperbólica que parece se fechar nunca, desajustando-se a um atual espaço crítico como “aquilo que impede que tudo esteja no mesmo lugar”, de uma “localização sem localização” (VIRÍLIO, 1993).

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,

mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.
(ANDRADE, 1985, p. 78).

“*Tu me serves. Eu te sirvo [...]*.” Des-localizado, o amigo é sujeito sujeitado pela racionalidade global e a amizade é sem lugar, um não-lugar em uma geometria de poder de tempo-espaco líquido que escorre entre os dedos (em aproximação a HEIDEMANN, 1998; AUGÉ, 1994; MASSEY, 2007). Espaços líquidos, amores líquidos, amizades líquidas, tempos líquidos: Não há *terra nulla*, não há espaço em branco no mapa mental, não há terra nem povo desconhecidos, muito menos incognoscíveis (BAUMAN, 2004, 2007). *Des-manchado*, todo sujeito, neste mundo conhecido dos *neg-ócios*, “especula sobre a criação de uma nova necessidade no outro a fim de obrigá-lo a um novo sacrifício, colocá-lo sob nova dependência, e induzi-lo a novo tipo de prazer”, estabelecendo “um poder *estranho*” para “encontrar a satisfação de suas próprias necessidades egoístas” (MARX, 1983, p. 127, grifo do autor). Marx, amigo de Engels; depois, Friedrich, no funeral de Karl, do amigo: “E morreu amado [...]” (ENGELS, 1983, p. 220). *Carpe diem, carpe diem*.

A amizade como resistência e recusa do servir. Servem os servos. Regozijam os amigos: “Sirvam-se, amigas e amigos!” Resistir e recusar a servidão são atos políticos instauradores de políticas da amizade (DERRIDA, 2003), horizontalizadas, avessas a qualquer hierarquia. O crente não pode ser amigo de Deus enquanto este também não se tornar crente ao seu lado e não acima. O súdito não pode ser amigo do rei enquanto os joelhos do primeiro dobrarem sob a ordem do segundo. O empregado não pode ser amigo do patrão enquanto o corpo grita a toda manhã de segunda-feira, enquanto os dias todos não se converterem em manhãs de domingo como um dos mais fundamentais estatutos do homem, da mulher, de todo ser. “Fica decretado que todos os dias da semana, inclusive as terças-feiras mais cinzentas, têm direito a converter-se em manhãs de domingo.” (MELLO, 2001, 19). Enquanto o direito ao trabalho não for conjugado com seu par incorrigível, o direito à preguiça (LAFARGUE, 2000). Enquanto o casamento for monolítico e o amante... um segundo. Enquanto o filho obedecer ao pai sem vice-versa alguma...

A amizade. Nestes tempos e espaços acelerados, da liquidez e da incerteza, do trabalho alienado ocupando cinicamente também cada canto do ócio nada ou pouco criativo (MASI, 2000), eis que José Saramago reimagina o que o amigo Fernando Pessoa já imaginara muito antes: “navegar é preciso”.

“Viver não é necessário; o que é necessário é criar” (PESSOA, 2004, p. 841). Em *O conto da ilha desconhecida* (1998), José Saramago metaforiza o mundo pedindo-nos a sublevação contra toda opressão historicista e contra todas as geografias de espaços fechados, irreversíveis, de lugares fixados como as raízes mais profundas de uma árvore gigante de frutos amargos. Ensina: criem os seus próprios tempos, os seus próprios lugares. Dêem-se o direito pleno de viajar em busca de lugares ainda não conhecidos porque ainda não criados, do desconhecido mais absurdo que possa parecer, pois só ali, como encontros em rizoma, talvez só ali, o encontro se torne uma amizade como aquela entre um homem sonhador à procura da ilha desconhecida e uma mulher da limpeza. Pelo tempo e pelo espaço como simultaneidades incompletas (MASSEY, 2008), demo-nos o direito da amizade, da leitura... Insiste Zé.

O conto da ilha desconhecida

Um homem bate à porta dos pedidos do castelo do rei. Bate e bate. Atendido pela mulher da limpeza, o pedido percorre os corredores do castelo, de sala em sala passando por todas as antessalas até chegar ao rei, que, mais preocupado com a porta dos presentes, ignora o pedido e o pedinte. Teimoso, como se a porta dos pedidos devesse mesmo servir ao propósito de sua existência, o homem permanece diante dela por dias, até que sua presença se torna manifesta para o povo e intolerável para o rei, que, incomodado e irritado, escuta com desdém o pedido do homem.

“Dá-me um barco”, pediu o homem, que só queria navegar. Incrédulo e aborrecido ainda mais por um pedido tão insólito, o rei em troca perguntou por que ele queria um barco. O homem, imutável em sua condição desde que ali chegara, independentemente se na sua frente estava a mulher da limpeza ou o rei, respondeu que o barco lhe seria útil para ir à busca da ilha desconhecida. Mas não havia nenhuma ilha desconhecida, observou asseveradamente o rei. Todo mundo, todos os lugares já haviam sido descobertos, encontrados e nomeados. Esta ilha, não, pois se assim o fosse não mais seria uma ilha desconhecida, argumentou o homem. Mas todos os súditos, inclusive os geógrafos, asseguravam há tempos a inexistência de qualquer lugar desconhecido. O homem insistiu: “Só quero um barco”. Ainda mais aborrecido e com pouca paciência para conversas sobre ilhas desconhecidas, o rei, com seu papel e carimbo, deu um barco para o homem, que poderia tê-lo junto ao porto. Depois, rapidamente, a porta dos pedidos se fechou.

O homem que pedira um barco para a busca da ilha desconhecida foi para o porto. Ali, o capitão do porto lhe indicou o barco, como assinalado pelo rei. Nem grande e nem pequeno, mas o suficiente para levar o homem e sua tripulação para a ilha desconhecida. Qual tripulação? O homem vai à cidade convidar homens para a viagem. Volta só, pois ninguém acredita que podiam ainda existir ilhas desconhecidas. Mas ao voltar para o barco, encontra nele aquela que seria sua única companheira na busca pela ilha desconhecida, a mulher da limpeza do castelo do rei. Deixou o castelo para *limpar* o barco. O homem dividiu com ela “um pão, queijo duro, de cabra, azeitonas, uma garrafa de vinho” (SARAMAGO, 1998, p. 45). Comeram e beberam e conversaram. Depois dormiram, dormiram muito, extasiados.

No dia seguinte, começaram a preparar o barco para a grande viagem. Ele e ela, sós: o homem que sonhava em encontrar a ilha desconhecida e a mulher da limpeza. Foram limpando, arrumando, ajeitando e sonhando com coisas aqui e ali. Mexendo em coisas velhas, sementes de muito tempo foram sacudidas e, cansadas de dormir, acordaram, enchendo o barco de cores, caules pequenos que logo viraram troncos, galhos e galhinhos com folhas, flores e ninhos de pássaros vários e, pelo chão, bichinhos se misturavam àquela pequena floresta que crescia. O homem e a mulher, já prontos, ainda antes da partida, escrevem e pintam na proa do barco: Ilha Desconhecida. E partem.

*

Qualquer tentativa de resumo ou síntese de *O conto da ilha desconhecida*, como procuramos fazer acima, estará sempre aquém da poesia contista-romanesca de José Saramago. “Perdão, amigo. Esperamos que compreendas”. E permitimo-nos também, abaixo, a exposição e discussão livre de algumas passagens do conto que nos ajudam a sustentar a ideia de um espaço da amizade, que se constituiu como barco-ilha em contraponto a um espaço fechado, cartografado, geometrizado e matematizado, oficial-estatal e racional-cientifista. Ideia imaginada como imagem dominante de uma alteridade geográfica na imbricação entre literatura e espaço (FERRAZ, 2011).

Partimos, então.

Todo governo é mais inclinado a si que ao povo, mais propenso a receber que a distribuir. Em *O conto da ilha desconhecida*, o rei passa todo o tempo à “porta dos obséquios” em detrimento da “porta das petições”. A bajulação, por um lado, e o desprezo, por outro, são relações avessas à amizade, que exige

cumplicidade, confiança e respeito. O rei olha e manda de cima, e os súditos, dezenas e até milhões, absurdamente baixam os olhos em obediência. Mandar é uma forma de opressão, e obedecer é a confirmação de um poder inscrito no corpo e no espírito do rei e de quem obedece. Os espaços da amizade são contraposições aos espaços de poder unilateral, por isso mais difíceis de serem construídos porque dependentes da disposição coletiva pela omnilateralidade pedagógica profunda, contra toda unilateralidade de um só (MANACORDA, 1991). Mais do que todo o povo — em nome do rei — formar um continente, a amizade requer que todo sujeito assuma a condição de sujeito-sujeito contra toda sujeição, e seja ele mesmo uma ilha, um lugar, a navegar ao encontro da humanidade, das e de novas humanidades.

A burocracia é inimiga da amizade e amiga dos vícios do favor, clientelismo, paternalismo e patrimonialismo, favorecendo primeiro o rei e depois os burocratas que parecem certos de que sempre foi assim, é e será (difícil é não imaginar que José Saramago escrevesse pensando em Portugal e difícil também é não imaginar a grande herança que o Brasil carrega dos portugueses). O pedido “Dá-me um barco” percorre, em *O conto da ilha desconhecida*, os corredores da imensa burocracia que alimenta o rei e despreza o povo.

“Dá-me um barco” [...]. Que rei temos nós [...] que dava ordem ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impetrante, que não havia maneira de se calar. Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, que chamava o terceiro, que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar a mulher da limpeza, a qual, não tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres. O suplicante dizia ao que vinha, isto é, pedia o que tinha a pedir, depois instalava-se a um canto da porta, à espera de que o requerimento fizesse, de um em um, o caminho ao contrário, até chegar ao rei (SARAMAGO, 1998, p. 5-6).

O estado (ou o Estado) e a ordem do rei são exaltados em voz única, monofonicamente, e pelo poder a que está investido (e que se investe) também requer e impõe ao povo que, em uníssono, reproduza sua sinfonia de uma nota só, a nota do poder real e de seu séquito, de sua burocracia. Ocorre, porém, que a voz de uma só nota do povo é, às vezes, desafinada por uma nota dissonante, grave ou aguda, demonstrando uma polifonia desconcertante, mas arrebatadora. Não, nada de dentaduras, bolsas, remédios ou caixões: “Dá-me um barco”!

A metáfora do barco — e do mar, e da viagem — é, mais que um consolo de ida para longe do rei e de seu reino, a disposição para o encontro. De um espaço fechado do rei, do reino, das normas e imposições do Estado real, do Estado-nação, da Família, da Igreja, da Escola, da Prisão, do Hospício ou do Hospital, de regras e espaços claros, definidos, *a priori*, para a posteridade. O barco se faz como meio em busca do inusitado, do ainda não construído, do ainda por fazer, de terra, de mar, de espaço e de gentes livres: a Ilha Desconhecida. Um, o espaço que ordena, modela, captura, tonteia, tornea, fere e mata. Estriado. Outro, o espaço que desordena e desequilibra, como a patinadora que se lança em giro pelo ar sobre o gelo, rodopiando em magia sublime. Liso. No primeiro, o modo-gente sedentário, parasitário, autoritário, totalitário. No segundo, o modo-gente nômade, lobo, deserto, extremidades, aberturas. O primeiro, um corpo organizado, mecanicamente ajustado ao movimento hegemônico, de organismo e organização. O segundo, corpo sem órgãos: “conexão de desejos, junção de fluxos, *continuum* de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, 1996, 1997). Um, a homogeneidade. Outro, a heterogeneidade. Um, a servidão. E outro, a amizade.

Que é que queres, Por que foi que não disseste logo o que querias, Pensarás tu que eu não tenho mais nada que fazer, mas o homem só respondeu à primeira pergunta, Dá-me um barco, disse. O assombro deixou o rei a tal ponto desconcertado, que a mulher da limpeza se apressou a chegar-lhe uma cadeira de palhinha, a mesma em que ela própria se sentava quando precisava de trabalhar de linha e agulha, pois, além da limpeza, tinha também à sua responsabilidade alguns trabalhos menores de costura no palácio, como passar as peúgas dos pajens (SARAMAGO, 1998, p. 15-16).

O poder do rei, da governamentalidade unilateral e homogênea, é avesso à surpresa, ao inusitado. Toda anarquia deve ser suprimida em nome da razão do Estado. Segurança, território, população (FOUCAULT, 2008a). O corpo real e do rei devem se refletir como o corpo subordinado do povo. As imaginações, os imaginários, os sonhos, os desejos, as cartografias, o passado, o presente e o futuro do povo são a imagem espelhada do universo real e onírico do rei. Terra firme é terra descoberta, conquistada, invadida, medida, geografizada e historicizada como geografia e história do reino. “Deixe de sonhar, meu jovem, vire homem!” Nele, no reino, a mão que balança o berço também balança o povo, e toda mão que peca contra o rei deve ser cortada e jogada ao fogo. Melhor perder a mão que perder o rei, sentencia a justiça real.

É inusitada a petição, “Dá-me um barco”. É esdrúxula a justificativa, “Para ir à procura da ilha desconhecida”. Os monopólios do poder, da força, da tributação, da história, da geografia, da justiça, da ordem, do imaginário, dos sonhos etc. etc., são correlatos do monopólio do saber e do conhecer o conhecido e o desconhecido. Por que, como e onde haveriam ainda ilhas desconhecidas? O poder pan-óptico tornou regra, normatização e normalização a vigilância e a punição a tudo e a todos fora da ordem soberana e disciplinar, sobre o corpo da nação e sobre o corpo de cada uma de suas gentes. Como o Grande Irmão, o olho do rei se quer onipresente, onisciente e onipotente. Vigiar e punir (FOUCAULT, 2008b). O inusitado e o esdrúxulo servem à loucura, à esquizofrenia, que, para todo o sempre do poder totalitário, os males do reino são!

[O rei duvida e desdenha do homem que sonha] Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações [...] Disparate, já não há ilhas desconhecidas. [...] Estão todas nos mapas. [...] [Em sonho, o homem da ilha desconhecida conversa com marinheiros] E a ilha desconhecida, perguntou o homem do leme, A ilha desconhecida é coisa que não existe, não passa duma ideia da tua cabeça, os geógrafos do rei foram ver nos mapas e declararam que ilhas por conhecer é coisa que se acabou desde há muito tempo. [...] Então o homem do leme viu uma terra ao longe e quis passar adiante, fazer de conta que ela era a miragem de uma outra terra, uma imagem que tivesse vindo do outro lado do mundo pelo espaço, mas os homens que nunca haviam sido marinheiros protestaram, disseram que ali mesmo é que queriam desembarcar, Esta é uma ilha do mapa, gritaram, matar-te-emos se não nos levares lá [...] (SARAMAGO, 1998, p. 17; 56-57).

O mundo moderno-contemporâneo tomou de assalto cada canto até então escondido, desconhecido. A ciência geográfica vasculhou cada pedaço de chão, tornando-os todos a imagem e a semelhança do esquadrinamento do poder. Crescei e multiplicai-vos: insistem soberba e soberanamente os donos das especiarias da Índia, do ouro de Potosi, do marfim da savana, da goma da Amazônia, da erva do Mato Grosso... Estão todas as riquezas e as pobreza no mapa, é só olhar, apontar o dedo e desembarcar. “Matar-te-emos se não nos levares lá”. Nas geografias dos poderes, todos se apoderaram de todos os espaços. Como podem ainda haver ilhas desconhecidas? Absurdo! Os geógrafos do rei, por serem geógrafos e por serem do rei, produziram um mapa

de tal forma gigante que abarca o mundo em sua completude racional. Fora dele, dizem, paira o vazio, o esdrúxulo, o fantástico, o sonho, a poesia, e isto, repetem sempre, há muito foi reservado apenas às crianças, aos selvagens, aos hereges, aos loucos, aos anormais.

As geografias oficiais definem de onde viemos, onde estamos e para onde vamos. Não mais há “ondes” a conhecer, desconhecidos. Todas as ligações, relações, linhas, coordenadas, altitudes, longitudes e latitudes já foram estabelecidas. Os métodos, as metodologias e os procedimentos geográficos primam pela precisão, pelo cálculo perfeito e pela cartografia *big brother* que tudo vê, que tudo ouve, que tudo controla. Mais que simplesmente localizar os espaços do mundo, as geografias do rei definem, categoricamente, a natureza do espaço: o espaço é a relação sociedade/meio, ou o ecúmeno que não é o anecúmeno, ou os lugares do homem, ou o conjunto de sistemas de objetos e sistemas de ações, ou os fixos e os fluxos, ou a tecnoesfera e a psicoesfera, ou... (SANTOS, 2004). Nada, portanto, de ilhas desconhecidas.

No espaço delimitado e demarcado pelos geógrafos do rei, o povo ou as gentes do reino são a população como quantidade, recurso, força de trabalho e de consumo, eleitorado e cidadão, proletariado ou burguesia, ordens, estamentos, castas e classes, crianças, adolescentes, jovens, adultos ou da melhor idade (os velhos sumiram, talvez, por incomodarem demais), pobres ou ricos, excesso e liquidez, problema ou solução. Nas geografias do capital e do trabalho, ambas correlatas ou à ordem do rei ou à da contestação, os espaços se distribuem entre o da fluidez do capital transnacional, vivido pelos seres cosmopolitas, e o do forno das carvoarias de mato, de muito mato mesmo, do Mato Grosso do Sul, Brasil, vivido pelos seres de carvão. Espaços que mandam e que obedecem, luminosos e opacos (SANTOS; SILVEIRA, 2001).

Mas a gente, todas as gentes, aquelas do chão, da terra, do trabalho árduo manual, braçal, daquele de limpar as sujeiras dos ricos, estas, sim, podem, pelas frestas da parede, pela janela entreaberta, mudar de direção, *limpando* barcos em vez de castelos. Navegando, espaços da amizade, e até do amor, eclodem, pois depois da origem da família, da propriedade e do Estado (ENGELS, 2002), só a amizade e o amor são capazes de unir gentes que têm apenas o trabalho como o pão nosso de cada dia. A força dos pobres. Em *O conto da ilha desconhecida*, a consciência da mulher da limpeza é a própria ação e decisão de mudar de direção, torcer o leme, rumar sem medo do castelo que, ali, preso à rocha, sedentário, já fechou a porta dos pedidos.

[...] a porta já estava fechada outra vez. A aldraba de bronze tornou a chamar a mulher da limpeza, mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, o das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é. Agora sim, agora pode-se compreender o porquê da cara de caso com que a mulher da limpeza havia estado a olhar, foi esse o preciso momento em que ela resolveu ir atrás do homem quando ele se dirigisse ao porto a tomar conta do barco. Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria (SARAMAGO, 1998, p. 23-24).

Uma mulher se dirige a um barco. Uma mulher, feminina; um barco, masculino. Nele, um homem, só, nada mais, que precisava mais de marinheiros do que de uma mulher de limpeza. Mas os marinheiros preferiram a terra firme, presa. Nada de ilhas desconhecidas. É melhor ter o certo que o duvidoso. A certificação, o carimbo. Tudo com a letra morta da lei. Não para a mulher da limpeza, que, cansada do castelo, do rei e dos pajens, preferiu a dúvida da surpresa à mesmice da corte. Um barco, um homem agora mais perto do sonho da procura da ilha desconhecida, uma mulher e mais “um pão, queijo duro, de cabra, azeitonas, uma garrafa de vinho”. Dali, daquele espaço sem regras, normas e disciplinas claras, ao sabor do vento, dos sonhos e dos desejos, um espaço do gostar, do amar e da amiga e do amigo, surgia.

Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar. [...] Podíamos ficar a viver aqui, eu oferecia-me para lavar os barcos que vêm à doca, e tu, E eu, Tens com certeza um mester, um ofício, uma profissão, como agora se diz, Tenho, tive, terei se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és [...] Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós [...] É bonita, realmente é bonita, pensou o homem (Ibid., p. 32; 40-41; 47).

A mulher da limpeza, ao ajuntar a sujeira e ao limpar o barco, não serve o homem; ela semeia o sonho. O homem do barco, do sonho da procura da ilha desconhecida, ao trazer o pão, o queijo, as azeitonas e o vinho, não serve a mulher, alimenta e embebeda o amor, a amizade. Toda hierarquia deu lugar à horizontalidade de beliches, primeiro um sobre o outro, afastados, e depois grudados — mesmo com a incerteza se o que grudara fora de fato as camas

ou os sonhos iguais de camas se encostando. E tudo foi se achegando em um movimento da mais pura espontaneidade: o céu, a noite, a lua, os ventos, uma sereia, patos, coelhos, galinhas, grãos de milho, folhas de couve, relinchos de cavalos, mugidos de bois, zurros de asnos, sacos de terra, gaivotas e gaivotinhas, árvores, trigos e flores, trepadeiras, uma maçã, pássaros cantando, uma floresta, uma floresta inteira a boiar como uma ilha lançada ao mar. Como em um sonho.

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bom-bordo ou o de estibordo. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma (Ibid., p. 62).

Da amizade

Em *A caverna* (2000), José Saramago reescreve o mito da caverna, de Platão. Em um espaço de alienação, o mercado, o Centro e a caverna dão a ordem da produção de coisas e sufocam o artesão que esculpe, com as mãos, os produtos que o próprio mercado rejeita. Ali, entre o mercado e Cipriano Algor, a servidão impede qualquer espaço da amizade. No entanto, se no mercado-caverna a escuridão e a obscuridade impedem a relação de confiança, respeito e generosidade, entre Cipriano, a filha Marta, o genro Marçal Gacho, uma mulher Isaura e o cachorro Achado, a amizade mora, pois entre gentes e bichos do chão a alegria é a alegria do próximo. Uma alegria da amizade tamanha que a dor de ir embora pode ser funda demais.

Que vai fazer da sua vida quando nós nos formos embora [pergunta Marta a Isaura] A gente habitua-se. Sim, ouvimos dizer muitas vezes, ou dizemo-lo nós próprios, A gente habitua-se, dizemo-lo, dizem-no, com uma serenidade que parece autêntica, porque realmente não existe, ou ainda não se descobriu, outro modo de deitar cá para fora com a dignidade possível as nossas resignações, o que ninguém pergunta é à custa de quê se habitua a gente (SARAMAGO, 2000, p. 248-249).

No entanto, é de se perguntar, diferentemente de Sócrates, Platão e Glauco, se nenhuma possibilidade haveria de, na caverna, entre aqueles ho-

mens de sombras, de a amizade, mais cedo ou mais tarde, dar a cara. O mundo da luz, das ideias todas da filosofia e da ciência, é o único a dar a conhecer o ser, seu mundo e suas relações? Não há ali, no “antro subterrâneo”, nenhuma, por menor que seja, inteligibilidade?

Sócrates: — Um homem sensato faria logo esta reflexão: que de dois modos se pode perturbar a vista: ou passando da luz para a obscuridade, ou da obscuridade para a luz [...] No primeiro caso, dar-se-ia parabéns por seu embaraço e por sua visão divina; no segundo, lamentaria sua desdita. Mas, se quisesse rir-se deste último estado, sua zombaria teria mais fundamento que a de quem se risse da alma que volta da região da luz.

Glauco: — É verdade. (PLATÃO, 1994, p. 267).

O espaço da amizade é possível exclusivamente no mundo da luz? Qual a garantia de luz na ilha desconhecida, pois que ainda nem conhecida é, nem seus seres animais, vegetais, humanos e divinos, nem seus dias, suas noites, seu tempo e seu espaço? Só Apolo, amigo da ordem, é amigo dos homens? E quanto a Dionísio, amigo do vinho, apenas embriaga mulheres e homens para a supressão de qualquer razão, em nome de um gozo sem memória? Espaços apolíneos e espaços dionisíacos não podem ser, ambos, cada um a seu jeito, espaços da amizade?

Para Aristóteles,

[A amizade] é uma virtude ou implica virtude, sendo, além disso, sumamente necessária à vida. Porque, sem amigos ninguém escolheria viver, ainda que possuísse todos os outros bens. [...] na pobreza e nos demais infortúnios os homens pensam que os amigos são o seu único refúgio. [...] E quando os homens são amigos não necessitam de justiça, ao passo que os justos necessitam também da amizade; e considera-se que a mais genuína forma de justiça é uma espécie de amizade. [...] Com efeito, toda a amizade tem em vista o bem ou o prazer — bem ou prazer, quer em abstrato, quer tais que possam ser desfrutados por aquele que sente a amizade —, e baseia-se numa certa semelhança. (ARISTÓTELES, 1973, p. 381-382).

“Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter [...]” Os gregos atenienses, homens, proprietários e ricos, tinham o poder sobre os escravos, sobre as mulheres da limpeza, sobre os pedagogos. Os gregos espartanos nasciam e viviam para a guerra, enquanto os hilotas nasciam e viviam sob as ordens

deles. Impossível, no entanto, imaginar que em uma civilização de séculos nenhum amigo escravo teve o filósofo da Ágora? Porque os termos em contradição são explícitos: escravo e amigo, e onde a servidão impera a amizade é distante, talvez em uma ilha desconhecida. Ilha de Lesbos? “Qual o prazer da minha escravidão?”, pergunta o escravo. “A minha liberdade”, responde o senhor. Mas como a felicidade impera por meio da escravidão do outro em relação extrema de dessemelhança? Qual a *mais genuína forma de justiça* entre o senhor e seu escravo? Qual a ilha de relações entre ambos senão a do poder explícito da servidão, voluntária ou involuntária?

[...] a primeira razão da *servidão voluntária* é o hábito [...] Isso é viver feliz? Isso é, mesmo, viver? Há no mundo algo mais insuportável que essa condição, não digo para todo homem bem-nascido, mas apenas para aquele que tem grande bom senso ou mesmo figura de homem? Que condição é mais miserável que a de viver assim, nada tende de seu e recebendo de um outro sua satisfação, sua liberdade, seu corpo e sua vida!! [...] o tirano nunca ama nem é amado. A amizade é um nome sagrado, uma coisa santa: só pode existir entre pessoas de bem, nasce da mútua estima e se mantém não tanto através de benefícios como através de vida boa e costumes. (LA BOÉTIE, 1986, p. 88; 102; 106, grifo do autor).

Era voluntária ou involuntária a submissão da mulher da limpeza ao rei? Era voluntária ou involuntária a crença do povo do reino nas verdades do rei e de seus geógrafos e mapas, de que todas as ilhas, que todos os lugares, eram conhecidos? E que ordem era aquela, a do rei que ordena e a dos lugares todos ordenados pela cartografia real? Era voluntário ou involuntário o sonho do homem que apenas queria um barco para navegar em busca da ilha desconhecida? É involuntário o hábito de dizer, sempre, “Sim, senhor”? Sim, para Etienne de La Boétie, os encontros entre o tirano e o povo são a mais pura relação de voluntariedade, pois que é um, o tirano, e são muitos, muitos, o povo.

Servidão voluntária é mau-encontro. Carece de mediação para cumprir-se porque nela desejo e desejado são termos separados: “querem servir para ter bens”. O tirano quer ter homens; o povo, pão e circo e segurança miserável; os grandes querem ter mando e parte nos espólios. O desejo de posse, a heteronomia do desejo que se realiza apenas pelo que não é, a necessidade de encontrar o que possa preenchê-lo, eis o infortúnio, o mau-encontro. Cindida em desejo autônomo e desejo

heterônimo, a vontade engendra a ilusão de liberdade como poder de mando e posse. Tudo é de um: desejo de comandar e de possuir o que se comanda são a mola, a força e o segredo da tirania. (CHAUÍ, 1986, p. 193).

Em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), José Saramago imagina um mundo de tensão entre heteronomia e autonomia. O governo da cidade, desconfiado que o povo estivesse indiferente à sua existência, resolve abandonar-se a si, a cidade e o povo, pois aí sim o próprio povo se daria conta, novamente e voluntariamente, da necessidade de ser governado, compreendendo, de uma vez por todas, que todo lugar, toda cidade, ilha ou continente tem sua existência dada pelo governo, bom ou mau. Secretamente, em uma madrugada silenciosa, o governo todo parte da cidade em fila, e de longe fica à espreita dos primeiros pedidos de socorro. Sussurrando, clamando, exigindo, suplicando, o povo pediria a sua volta porque, mais cedo ou mais tarde, tudo viraria um enorme caos: haveria buracos nas ruas, vazamentos d'água, postes caídos, tampas de bueiro explodindo, lixo nas ruas, greves e mais greves.

No dia seguinte confirmou-se o rumor, os camiões da limpeza urbana não saíram à rua, os recolhedores do lixo declararam-se em greve total [...]. Ninguém, dizia [o editorial de um jornal governista], se atreverá a negar que o governo levou a sua paciência a extremos impensáveis, mais não se lhe poderá pedir, ou então perder-se-ia, e talvez para sempre, aquele harmonioso binómio autoridade-obediência à luz do qual florescem as mais felizes sociedades humanas e sem o qual, como a história amplamente o tem demonstrado, nem uma só delas teria sido exequível. O editorial foi lido, a rádio repetiu as passagens principais, a televisão entrevistou o director, e nisto se estava quando, meio-dia exacto era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios em que viviam, desde a porta até ao meio da rua, onde se encontravam com outras mulheres que, de outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. [...] Possivelmente foi pela mesma razão que ao terceiro dia saíram à rua os trabalhadores da limpeza. Não traziam uniformes, vestiam à civil. Disseram que os uniformes é que estavam em greve, não eles (SARAMAGO, 2004, p. 103-104).

A “servidão voluntária é um mau-encontro”. O homem com o sonho de procurar a ilha desconhecida e a mulher da limpeza foi um bom-en-

contro. As mulheres donas de casa com suas vassouras e os homens da limpeza pública, idem. A heteronomia promovida pelo mau-governo interdita o povo, o cidadão, a justiça e a vida plena. A autonomia é conquista que torna livres sujeitos e lugares, possível apenas como empreendimento de igualdade. Ser amiga e encontrar a amiga no meio da rua. Ser amigo da mulher da limpeza da rua e deixar, tanto em domingos como em terças-feiras, o macacão alaranjado em greve para se lambuzar desejando o sonho, sonhando o desejo.

Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “algo”. Não se pode dizer “amigo” como se diz “branco”, “italiano” ou “quente” — a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito. [Citando Aristóteles] A amizade é, de fato, uma comunidade [...]. Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política (AGAMBEN, 2009, p. 85; 87; 92, grifo do autor).

A busca, a procura, a gana, o incontrolável desejo e o sonho de rumar para a ilha desconhecida, *com-dividindo* a experiência, são expressões de uma pedagogia da amizade. Aceitar o convite à negação de toda servidão, de toda tirania, de todo autoritarismo e totalitarismo, de todo mau-encontro, é expressão de uma política da amizade, é *com-sentir*. Sentir junto, sonhar, viver junto.

Onde fica a ilha desconhecida?

A ilha desconhecida, procurada pelo homem que sonha com ela e pela mulher da limpeza que sonha com ele, está onde a amizade está. Longe da servidão. A amizade sente. A servidão arranha. A amizade suspira. A servidão grita. A amizade olha. A servidão espiona. A amizade zela. A servidão cela. A amizade cuida. O homem cuida do barco que cuida o mar, enquanto a mulher cuida o homem e é cuidada por beliches, um ao lado do outro.

Não deixa de ser curioso que José Saramago tenha contado o conto de uma ilha desconhecida e não o de uma casa, de uma vila, de uma cidade, de um país, de um continente ou de um planeta. Talvez porque em Azinhaga,

a terra de sua infância, a criança José, “durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia nem pensava [...]” (SARAMAGO, 2006, p. 13, grifo do autor). Talvez porque Portugal, mais cedo ou mais tarde, junto com toda a península, se desgrudaria do continente, mas permaneceria, mesmo que ilha, conhecida.

Li uma vez não sei onde que a galáxia a que pertence o nosso sistema solar se dirige para uma constelação [...] ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós, falo doutra coisa, duma coisa que se move e que talvez nos mova, como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península, Dois Cavalos, que nome finalmente tem o que a tudo move, de uma extremidade da cadeia à outra, ou cadeia não existirá e o universo talvez seja um anel, simultaneamente tão delgado que parece que só nós, e o que em nós cabe, cabemos nele, e tão grosso que possa conter a máxima dimensão do universo que ele próprio é, que nome tem o que a seguir a nós vem, Com o homem começa o que não é visível, foi a resposta surpreendida de José Anaiço, que a deu sem pensar (SARAMAGO, 1988, p. 256).

Nem casa desconhecida, nem bairro, nem cidade, nem país, nem continente, nem planeta. Ilha desconhecida. Lanzarote. Uma ilha. Ali, um pilar. Uma ilha. Ali, Pilar, uma mulher. Uma ilha. “À Pilar, minha casa”, como dedicou José Saramago para a mulher o romance *As intermitências da morte* (2005).

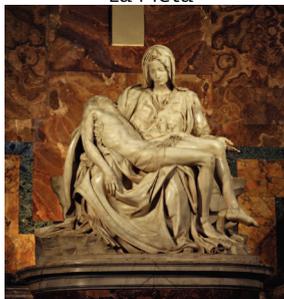
A relação epistolar [entre José Saramago e Pilar del Río] começaria a evoluir para algo mais profundo quando, na quinta carta que enviara, o escritor lhe perguntava se haveria algum inconveniente em uma visita sua a Sevilha. Após outras visitas, a relação sedimenta-se, e Pilar se mudará para Lisboa, onde se casará com o escritor em 29 de outubro de 1988. Ela tinha 37 anos e ele, 66. Desde então vivem juntos. De fins de 1988 a início de 1993, na rua dos Ferreiros. Depois, na Ilha Canária de Lanzarote. (LOPES, 2010, p. 115).

Uma mulher, uma casa e uma ilha. O espaço da amizade é o espaço da diferença como espaço de esperança (ARANTES, 2000; HARVEY, 2004). Do homem que sonha com a ilha desconhecida junto à mulher da limpeza. Da terra para gentes que nela sonham, desejam e trabalham. Das casas sem paredes e dos quartos sem portas. Dos botecos de caras espontâneas e risos fartos. Da força dos pobres em uma natureza do espaço onde técnica, tempo e razão se misturam à emoção, muita emoção, em vidas qualificadas em contraposição a vidas nuas, desperdiçadas, sem nada, vazias, conhecidas há muito (BAUMAN, 2005). E fundamentalmente, um espaço no qual toda hierarquia seja pecado, como ainda clamou Jesus antes de morrer.

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (SARAMAGO, 1991, p. 444).

A amizade a cada homem, a cada mulher. Mas a imagem do espaço da amizade como o espaço da amiga e do amigo, o espaço do cuidado, não pode ser aquela da cruz, das mãos, dos pés e do peito perfurados e transpassados, dos espinhos em coroa (rei?) sobre a cabeça, da morte nua. Só. De *O conto da ilha desconhecida*, misturado à necessidade humana, demasiadamente humana, da amizade, a imagem do espaço da amizade como o espaço do cuidado é aquela que volta e meia aparece reproduzindo outra, na qual corpos humanos, mesmo na dor, se tocam, se cuidam porque são espaços iguais nos quais o único bem é a amizade.

La Pietà



(Michelangelo, 1499)

Criança morta



(Candido Portinari, 1944)

Mulher abraça parente no lêmên



(Samuel Aranda, 2011)

O espaço da amizade em *O conto da ilha desconhecida* não é, por tudo isso, um espaço onde a dor se ausenta completamente. Não, o espaço da amizade não é nem o paraíso do qual outro homem e outra mulher foram expulsos na origem do mundo e nem o paraíso que os europeus ansiavam encontrar em terras novas. O espaço da amizade é o espaço de toda perfeição junto à toda imperfeição humanas, mas onde cada um e cada uma, todas e todos, conhecidos e desconhecidos, fazem do cuidado uma ilha, a ilha de uma vida inteira.

A medicina anterior àquela desenvolvida com “o nascimento da clínica” fundava-se na comunicação entre doente e médico, entre aquele que conhece o mal e aquele que conhece a cura. Realizando a anamnese na companhia de um outro cuja palavra e ação respondem à sua lembrança, o doente participa da cura, trabalha em seu favor, deixando que natureza e terapeuta trabalhem também. Companheiros no caminho da restauração da saúde, que ambos conhecem, médico e doente são amigos, pois o diálogo de quem conhece e de quem reconhece é co-responsabilidade e comunicação entre quem se lembra falando e quem escutando vê o presente para conjecturar sobre o porvir. Se o povo já não reconhece seu próprio mal, se se faz incapaz de anamnese e de comu-

nicação, para o médico que age resgatando a contingência e agarrando o tempo oportuno, nada mais há a fazer, já não possui companheiro. (CHAUÍ, 1986, p. 208).

É de supor, então e ainda, sobre *O conto da ilha desconhecida*, que, antes do homem que procura a ilha desconhecida encontrar tal ilha, e antes da mulher da limpeza passar a viagem a limpar o barco, ele, indo ao espaço da busca, encontrou uma companheira, e ela, indo ao espaço do encontro, encontrou um companheiro, criando e recriando a ilha, o espaço da amizade. (Devem estar, ele e ela, agora, na ilha desconhecida, a cuidarem-se, recuperando todo tempo e espaço perdidos.)

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. O amigo. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 77-92.
- _____. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.
- ANDRADE, C. D. de. Os ombros suportam o mundo. In: _____. **Nova reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- ARANDA, S. **Mulher abraça parente no Iêmen**. 2011. Fotografia. <<http://www.samuelaranda.net/>>. Acesso em: 16 fev. 2012.
- ARANTES, A. A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Porto Alegre: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os pensadores).
- AUGÉ, M. **Não-lugares**. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CHAUÍ, M. Amizade, recusa do servir. In: LA BOÉTIE, E. de. **Discurso da servidão voluntária**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 173-239.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O liso e o estriado. In: _____. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5. p. 179-214.
- _____. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 3. p. 9-37.
- _____. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 1. p. 11-37.
- DERRIDA, J. **Políticas da amizade**. Porto: Campo das Letras, 2003.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Centauro, 2002.
- _____. O funeral de Karl Marx. In: FROMM, E. **Conceito marxista do homem**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p. 220-222.

FERRAZ, C. B. O. Literatura e espaço: aproximações possíveis entre Arte e Geografia. In: GOETTERT, J. D.; MARSCHNER, W. R. (Org.). **Transfazer o espaço**: ensaios de como a literatura vira espaço e vice-versa. Dourados: UFGD, 2011. p. 9-58.

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. **Vigiar e punir**. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008b.

HARVEY, D. **Espaços de esperança**. São Paulo: Loyola, 2004.

HEIDEMANN, H. D. O migrante da racionalização global. In: _____. **O fenômeno migratório na limiar do terceiro milênio**. Petrópolis: Vozes, 1998.

HOBBSBAWM, E. J. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LA BOÉTIE, E. de. **Discurso da servidão voluntária**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LAFARGUE, P. **O direito à preguiça**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2000.

LOPES, J. M. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

MANACORDA, M. A. **Marx e a pedagogia moderna**. São Paulo: Cortez, 1991.

MARX, K. Manuscritos econômicos e filosóficos. In: FROMM, E. **Conceito marxista do homem**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p. 85-170.

MASI, D. de. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____. Imaginando a globalização: geometrias de poder de tempo-espaço. **Revista Discente Expressões Geográficas**, Florianópolis, n. 3, p. 142-155, 2007.

MELLO, T. de. **Estatutos do homem**. 3. ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

MICHELANGELO. **La pietà**. 1499. Escultura em mármore, 174 cm x 195 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano. Disponível em: <<http://aidobonsai.com/2011/04/26/michelangelo-buonarroti/#wpcom-carousel-19407>>. Acesso em: 18 out. 2011.

PESSOA, F. **Obra poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PLATÃO. **A república**. Bauru: EDIPRO, 1994.

PORTINARI, C. **Criança morta**. 1944. Óleo sobre tela, 182 cm x 190 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalleobra.php?id=440>. Acesso em: 12 dez. 2011.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico-informacional. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. **Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. São Paulo: Record, 2001.

SARAMAGO, J. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIRILIO, P. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

AUTORAS E AUTORES

Alexandra Santos Pinheiro

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (2007). É professora adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) desde 2008, atuando como professora da graduação e do programa de pós-graduação em Letras. Participa dos grupos de pesquisas: Núcleo de Estudos Literários e Culturais, e Centro de Estudos em Ensino, Leitura, Literatura e Escrita (CEELLE), ambos da UFGD, além do grupo Poéticas do Imaginário e Memória (UNIOESTE). Quanto aos trabalhos de extensão, atua na formação continuada de professores e coordena o subprojeto de PIBID Leitura, Escrita e Reescrita de Gêneros de Textos: ações de letramento, realizado entre alunos(as) dos ensinos fundamental e médio.

alexandrapinheiro@ufgd.edu.br

Cláudio Benito O. Ferraz

Marginal claudicante, sempre nas derivas menores da luta contra as forças maiores da academia e da vida. Professor de Geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Coordenador do grupo de pesquisa Linguagens Geográficas.

cbenito2@yahoo.com.br

Fernanda Martins da Silva

A anunciação de um pantanal construído pela poesia de Manoel de Barros. Assim vamos lendo *Livro de pré-coisas*.

Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), *campus* de Coxim, mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), e doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), *campus* de Uberlândia. *Campus* e mais *campos*, pois “O chão é um ensino”, ensina Manoel de Barros.

adnanrefms@hotmail.com

Iris Selene Conrado

Possui graduação em Letras (Português-Inglês, Licenciatura Plena) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) (2004) e mestrado em Letras (Literatura: teorias

críticas e história) pela mesma universidade (2006). Possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) (2011). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Língua Inglesa, atuando, principalmente, nos seguintes temas: teoria da literatura, literatura portuguesa, José Saramago, língua inglesa, leitura e ensino.

iriselenec@hotmail.com

Isis do Mar Marques Martins

Isis do Mar, nem do mar, nem daqui, nem de acolá... De lugares vários e lugar nenhum. Do Acre e do Rio, entre fronteiras da geografia e da poesia, ou até da falta delas... das gentes, das Anas, de Pessoas e de ilhas, sobre gentes sonhadoras. Mestre em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutoranda no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRJ).

isis.marinha@gmail.com

Jones Dari Goettert

Migrante, andarilho, em busca da ilha desconhecida? São Martinho (RS), gaúcho a pensar que Santa Catarina era terra estrangeira; Marechal Cândido Rondon (PR), onde ouvi a primeira piada de gaúcho; Rondonópolis (MT), gaúchos virados sulistas, pobres e ricos no mesmo “saco”; Presidente Prudente (SP), o oeste paulista ainda muito “sertão” do centro da Paulista; Rio Branco (AC), varadouros encontrando Mapinguari e Curupira... e, por estes dias, Dourados (MS), em meio à trilha do Saci-Pererê.

Professor de Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

jonesdari@hotmail.com

José Carlos de Freitas

Desenraizado, sem terras e sem mares, atuei no magistério em Paredão Grande, General Carneiro e Primavera do Leste, no Estado de Mato Grosso, e em Araguaína, Colinas, Guaraí e Gurupi, no Tocantins.

Natural de Salto do Itararé (PR). Licenciado em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), mestre em Letras (Teorias da Literatura e Literatura Brasileira) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor de Filosofia do Centro Universitário UnirG nos Cursos de Medicina, Pedagogia, Psicologia, Direito e Educação Física. Pesquisador de Literatura e Filosofia, Saúde e Filosofia.

jc.freitas1965@uol.com.br

Marcos Leandro Mondardo

Sujeito em trânsito, “desterritorializado”, reinventando a territorialidade em busca de novos territórios...

Francisco Beltrão (PR) – Dourados (MS) – Barreiras (BA) – Rio de Janeiro (RJ) – e em trânsito por Dourados (MS).

Professor de Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).
marcosmondardo@yahoo.com.br

Renato Suttana

Doutor em Letras. Foi professor da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Atualmente, é professor da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

rnsuttana@yahoo.com.br

Walter Roberto Marchner

Possui graduação em Teologia pela Escola Superior de Teologia (1991), graduação em Filosofia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Palmas (1998) e doutorado em Sociologia pela Universitat Hamburg, Alemanha (2005). É professor adjunto da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Professor do Programa de Mestrado em Sociologia da UFGD. Possui experiência na área de cooperação de desenvolvimento, com ênfase em movimentos sociais do campo, atuando principalmente nos seguintes temas: desenvolvimento territorial e educação do campo, movimentos sociais e agricultura familiar.

walmars@ufgd.edu.br