

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

João Luiz Peçanha Couto

O eterno selo:
Morte e narrativa

São Paulo
2011

JOÃO LUIZ PEÇANHA COUTO

O eterno selo:
Morte e narrativa

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos

São Paulo
2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Couto, João Luiz Peçanha.

O eterno selo : morte e narrativa / João Luiz Peçanha Couto ; orientador Maurício Salles de Vasconcelos – São Paulo, 2011.

154 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa.

1. Literatura brasileira. 2. Morte - filosofia. 3. Narrativa. 4. Contemporaneidade. 5. Adonias Filho, 1915-1990. I. Título. II. Vasconcelos, Maurício Salles de.

CDD 869.935

FOLHA DE APROVAÇÃO

João Luiz Peçanha Couto
O Eterno Selo: Morte e Narrativa

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa

Aprovado em: ____ / ____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos, orientador deste trabalho investigativo, pela paciência e sabedoria. Rara sua capacidade de instigar a dúvida onde aparentemente só havia certezas. O agradecimento também se estende às conversas informais, por elas mesmas bastantes para figurá-lo nesta página.

Ao Projeto Memorial Adonias Filho (<http://adoniasfilho.com.br>), especialmente na pessoa de Silmara de Oliveira, pesquisadora do trabalho de Adonias e supervisora técnica do projeto, que muito me auxiliou.

À Adriana Rocha Bruno, que me auxiliou técnica e afetivamente nos momentos de indecisão. A ela, todo o meu amor, minha admiração e o resto de meus dias. Sua ausência ou distância é pura inexistência.

A meus pais, filhos, irmãos e amigos, pela generosidade de terem percebido minhas “impossibilidades” de me ter com eles, muitas vezes em momentos importantes de nossas vidas.

A Hermengarda e Casimiro, princípios de meu verbo.

(...)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa
cai, fruto!

t

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

(Trecho final de Psicologia da composição, João Cabral de Melo Neto)

Por enquanto, o leitor que eu sou julga o escritor que escolhi ser
com uma tolerância divertida, quando este inventa estratégias
para seu novo ofício.

A sombra que revolteia pelo quarto é infinitamente poderosa e frágil,
e imensamente sedutora, e me acena (penso que acena)
para que eu atravesse a página de um lado para o outro.

(Alberto Manguel, À mesa com o Chapeleiro Maluco, p. 104)

RESUMO

COUTO, João Luiz Peçanha. **O eterno selo: morte e narrativa**. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2011.

Notabilizada por atuação positivadora ou negativadora, desde os primórdios do homem, a morte assumiu papel fundamental. Seus ritos notadamente refletiram a compreensão humana a seu respeito, ora intimidando, ora afastando seus expedientes das relações tecidas na sociedade. Desde a origem, a Filosofia sempre procurou descobrir as implicações da morte para a vida humana. Na literatura, o tema é uma constante, muitas vezes determinando seus caminhos, suas tragédias e as soluções narrativas encontradas. Tomando como subsídios teóricos os trabalhos de Phillippe Ariès, Édouard Glissant, Michel Foucault e sobretudo Maurice Blanchot, esta dissertação busca compreender a presença da morte, em suas diversas acepções, na narrativa do escritor baiano Adonias Filho. Para isso, focaliza sua obra *Memórias de Lázaro*, que compõe o “perséquito dos mortos” (*Os servos da morte, Memórias de Lázaro e Corpo Vivo*), do escritor itajuipano. A proposta é que seja feito cotejo da obra do escritor mencionado com as tendências contemporâneas de escrita narrativa e com os estudiosos citados, entendida a morte como aporte essencial para a operação narrativa.

Palavras-chaves: morte, filosofia, narrativa, contemporaneidade.

ABSTRACT

COUTO, João Luiz Peçanha. **O eterno selo: morte e narrativa.** 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2011.

Death, exceeding positive or negative acting, since the dawn of man, takes on a fundamental role. Its rites reflected remarkably the human understanding concerning death and its artifices, some times closer, some times further away from interlinked relations into society. Since its inception, Philosophy has always looked for discovering the implications of death towards human life. In literature, the theme is a constant, often determining its paths, its tragedies and narrative solutions found. Using as theoretical support the work of Philippe Ariès, Édouard Glissant, and above all Michel Foucault and Maurice Blanchot, this dissertation tries to understand the presence of death, in its various meanings, in the narrative of Adonias Filho. For this, his work focuses *Memórias de Lázaro*, which forms the “trilogy of the dead” (*Os servos da morte, Memórias de Lázaro* and *Corpo Vivo*), by the itajuipan writer. The proposal is to make a comparison of the mentioned writer’s works and his contemporary trends of the narrative writing with the mentioned scholars, being understood death as the essential input for the narrative operation.

Keywords: death, philosophy, narrative, contemporary.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Morte - História e Pensamento	19
1.1. Perspectiva histórica.....	20
1.2. “Viver é aprender a morrer”	26
1.3. O espaço literário segundo Blanchot.....	36
Hegel.....	36
Blanchot.....	37
A obra, a linguagem.....	40
2. O canto das sereias e a dispersão narrativa	44
2.1. Dois Ulisses	45
O espelho do espelho	49
2.2. A dispersão narrativa.....	54
2.3. A negação do mundo: a palavra proibida.....	58
O paradoxo de Hegel	60
O silêncio da escrita.....	64
Literatura engajada?.....	66
A linguagem instauradora.....	72
Dispersão e origem	74

3. A literatura entre o mundo e si mesma	77
3.1. O mundo como signo.....	78
Novos signos para um mundo frustrado	80
O Regionalismo e suas extrapolações.....	82
Bacias culturais e a poética da relação	85
Raiz e rizoma.....	89
Pequeno ensaio sobre um esquecimento	92
O projeto literário de Adonias Filho: escritura engajada?	93
3.2. Um signo entre mortes	97
A liturgia da aspereza	99
A dor da pedra	110
A morte e a morte do Lázaro	116
A verdade e a morte: da raiz ao rizoma.....	118
O signo-autor: Adonias Filho e William Faulkner	129
4. Os signos do contemporâneo.....	136
O contemporâneo.....	137
O desmundo da literatura	143
Referências	148
Bibliografia consultada	152

Introdução

Viver leva à morte. (Clarice Lispector)

A morte é a meta da vida. (Sigmund Freud)

Algumas palavras a respeito da morte. Do tema central desta dissertação, sobretudo quando se visa à abordagem crítica de Maurice Blanchot, outras possibilidades emergiram, o que permitiu a investigação das relações entre conceitos, tanto do domínio da literatura quanto do da filosofia, inadequadamente entendidos como excludentes: o real e o ficcional, a verdade e o embuste, o autor e a obra. A partir desses subsídios, procurou-se fazer uma análise da obra *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho, cotejando-a em alguns pontos com *Enquanto agonizo*, de William Faulkner. Um resgate da obra deste último, autor de baixa fortuna crítica, foi uma das intenções venais da dissertação.

A questão da morte surgiu a partir da leitura do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. A obra narra o retorno de Marianinho à sua aldeia natal, nos confins de Moçambique. Conforme compreendido pela tradição moçambicana, o processo da morte era intuído pelo moribundo, que tinha a prerrogativa da escolha do parente que presidiria seu funeral.

A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu avô Dito Mariano.¹

Assim, o velho Dito Mariano nomeia seu neto como o parente comandante de seu rito de morte, e ordena comunicarem-no da incumbência. O chamado do avô constitui o motivo inaugural da narrativa, desvelando a estrutura tradicional do retorno do filho-neto pródigo.

¹ COUTO, 2006, p. 15.

Logo em sua chegada à aldeia, Marianinho conta que o telhado da casa do seu avô tinha sido retirado:

Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo (...) E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens².

A retirada da cobertura das moradas, conforme aquelas tradições ancestrais, facilitaria a migração da alma do agonizante para o reino dos mortos. Tal crença reforça outro aspecto presente nas ditas sociedades tradicionais: a não-cisão entre homem e natureza. Este fenômeno é tanto mais recorrente quanto mais desenvolvidas tecnologicamente são as sociedades: a passagem do mito para a história só é percebida à medida que novas técnicas são praticadas e, com uma força simbólica estupenda, sobrepujam as construções míticas³.

Tal comunhão está presente na analogia entre a migração do espírito do morto (movimento de ascensão da alma) e o processo físico da evaporação (processo empírico de ascensão de elemento da natureza): morrendo o homem, sua alma transmigra para o reino dos mortos, movimento que remete à evaporação. Assim, por deslocamento, verifica-se que a vida, a natureza, a morte e todos os seus processos postam-se em linha. A importância da morte, de seus rituais e expedientes, inseridos no universo das narrativas em prosa, então, adquiriu status de questão desta pesquisa, além de ter permitido o surgimento de algumas questões.

No entanto, se a morte e a literatura apresentariam, em nível de pressuposição primeira desta investigação, pontos de contato, quais seriam eles? Qual a importância da morte e de seus rituais na literatura? Ou seu oposto: qual a importância da literatura e seus dilemas de construção ficcional, alegórica e mítica na criação/atualização dos

² Idem, pp. 28-29.

³ ELIADE, 2004.

ritos de morte de uma comunidade, já que esses ritos são representações / ficcionalizações de um “caldo” cultural e, portanto, construtos alegóricos facilitadores de sua compreensão? Até que ponto os rituais da morte, como formações especulares de uma cultura, estariam presentes na literatura? Aqueles seriam determinantes para a construção desta? Ou a literatura seria fonte emanadora de um suporte cultural e, partindo dela, os ritos de dada cultura seriam exercidos? Estas foram as primeiras perguntas feitas a respeito do tema escolhido. Contudo, à medida que a pesquisa avançava, outras questões se tornaram mais pertinentes, e passaram a constituir o cerne da dissertação, conforme se verá.

Volte-se no tempo: a ideia de morte é fundante na mitologia judaico-cristã. A perda do paraíso estabeleceu a cisão essencial⁴ e universos dissonantes, vida e morte, estatuindo, dessa forma, a ideia de perda como fundamental para a condição humana. A partir daí, a raiz etimológica do termo “religião” (do latim *religare*, ação de retomar uma ligação / aliança perdida) tomou para si maior significação. O conhecimento do bem e do mal fundou a cisão ontológica do homem⁵ e o fez descobrir que há uma porção sua pertencente ao desconhecido, ao mistério, ao abismo, que antes não o inquietava, por pertencer à sua condição de criatura: a morte. Dessa forma, ela pode estar na origem de toda narrativa, se for válida a consideração de que a literatura seja uma tentativa de resgate e compreensão das origens de eventos primordiais e do próprio homem. Esta suposição é confirmada por Benjamim, que afirma serem os momentos anteriores à “passagem” investidos de uma autoridade franqueada pela sabedoria narrativa alcançada pelo agonizante graças à sua capacidade de transformar as experiências pessoais em algo transmissível. Na morte reside a autoridade da narrativa.

⁴ Idem, 2004.

⁵ Entenda-se a expulsão do paraíso da mitologia judaico-cristã como a representação do afastamento do homem de sua porção de sagrado. Tal cisão refere-se a esta separação entre o homem profano, que objetivamente age no mundo e dele tira sua subsistência, e o homem sagrado, ligado a questões que remontam sua origem, sua saudade de um paraíso de aliança ainda não rompida.

Assim como no interior do agonizante desfilam antigas imagens (...) o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer (...) A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade⁶.

Como o último grão de areia vertido pela clepsidra (exemplo de Sêneca), é nos momentos anteriores à morte que se condensa o saber daquela existência. Naqueles momentos, a narrativa e o saber encontram seu ponto de convergência.

Definidas as relações entre morte e narrativa como o escopo da pesquisa, empreendeu-se o levantamento histórico preliminar do tema, partindo do pressuposto de que a compreensão da ideia de morte na linha do tempo e no processo histórico humano permitiria sua compreensão no presente. Fundamental nesse ponto da pesquisa foi o trabalho histórico de Philippe Ariès (1989). Em seguida, buscou-se subsídios na Antropologia, uma vez que o homem pauta sua vida em ações de convívio social e de trocas simbólicas. Assim, a ideia de morte de uma sociedade conecta-se com a forma com que seus cidadãos lidam com princípios simbólicos, éticos, estéticos e sociais. Em última análise, portanto, o olhar do homem é filtrado por suas crenças culturais, que têm nos rituais de morte sua expressão mais extrema: se a morte limita (e, por conseguinte, estabelece) a vida, torna-se a preocupação maior dos vivos – e isso empresta a si e a seus ritos grande importância simbólica dentro de uma sociedade.

Cumpra aqui especialmente assinalar a importância do trabalho do filósofo Maurice Blanchot, que alterou profundamente o percurso da pesquisa. Estabelecendo conexões outras entre os conceitos analisados, o ensaísta francês coloca morte e literatura frente a frente e reestabelece um lugar privilegiado para esta última.

A literatura não é uma habitação de muitos andares onde cada um escolheria o seu lugar e quem quisesse morar no alto nunca mais teria de usar a escada de serviço. O escritor não pode lavar as mãos. No momento em que escreve, ele está na literatura e está nela completamente: é preciso que seja um bom artesão, mas também esteta, pesquisador de palavras, pesquisador de imagens. Ele está

⁶ BENJAMIM, 1994, pp. 207-208.

comprometido. É a sua fatalidade⁷.

A partir deste ponto, a pesquisa reorientou-se, condensando-se na ideia de investigar obras de Adonias Filho (*Memórias de Lázaro*) e William Faulkner (*Enquanto agonizo*) a partir de alguns conceitos blanchotianos como o espaço literário e a literatura como um direito a uma morte diferida. A escolha dos romances justificou-se por sua aproximação com o objetivo da pesquisa. Dessa forma, *a investigação irá pesquisar as relações entre a morte e a literatura, lançando mão, sobretudo, da abordagem do filósofo francês, entendido seu trabalho como profundamente preocupado com os temas da morte e da finitude, deitando olhos sobre os romances Memórias de Lázaro e Enquanto agonizo*. A intenção é que a análise abra, ao longo deste trabalho, novas perspectivas de investigação crítica das obras dos ficcionistas relacionados (sobretudo do escritor baiano, em vista de sua ínfima fortuna crítica), já que, como o lugar do eterno e do imutável, o mote se insere como vértice condensador de domínios até hoje discutidos por figurarem como aparentemente opostos: real e ficção, eu e alteridade, ato e potência. Como uma saída possível para tal binarização de domínios, surgiu o conceito do *duplo*: não a negação de duas faces distintas, mas sua assunção, reforçando-as, reforçando e presentificando o paradoxo, e fazendo com que a plurivocidade de todo saber prepondera. A dúvida e as instabilidades: elementos necessários ao conhecimento e à arte.

A partir do levantamento teórico proposto, o percurso da pesquisa estudará, no Capítulo I, a morte compreendida segundo a abordagem da História e da Filosofia.

De rito comum que fazia parte da própria vida a interdito tão ou mais poderoso que o interdito do sexo, a ideia de morte para o Ocidente sofreu muitas e profundas transformações. Desde quando era entendida como parte da própria vida, quando os vivos mantinham uma promiscuidade com os mortos e os rituais funerários eram tão

⁷ BLANCHOT, 1997, p. 21.

mais festivos quanto a morte era tida como passagem e não ruptura; até meados do século XIX, época em que passou a ser idealizada pelo romantismo ocidental e, mais tarde, temida pelo positivismo nascente, e depois definitivamente afastada do controle do homem comum do século XX, muitas foram as formas com que o homem a via. Segundo Ariès (1989), a partir do século XX, o homem estatuiu um interdito em relação à morte, que passou a ser mascarada, e sua iminência maquiada das crianças, da família, dos amigos e do próprio moribundo. Isso fez com que o homem perdesse por completo o controle sobre aquele processo. Na medida em que as pesquisas em novas drogas e técnicas médicas que adiavam a chegada da morte avançavam, sobretudo a partir do final do século XIX, e que a poderosa presença dos médicos e dos hospitais como mediadores cada vez mais influentes no seu processo se acentuava, a morte e o controle de seus rituais passaram paulatinamente a não pertencer mais ao homem comum, mas a estruturas e instituições distantes de si – hospitais, médicos, enfermeiros, funerárias, crematórios. Os rituais funerários, que antes festejavam um processo de transformação da existência, tornaram-se eventos melancólicos a consagrar a total ruptura do processo da vida. A morte afastou-se do cotidiano humano e tornou-se negativista, ponto final do processo da vida. Mas permaneceu como mistério, mantida como questão essencial das dúvidas e angústias humanas, o que toca enfim a literatura, matéria de fundo e demanda fundamental desta investigação.

Mesmo que a medicina venha dando cada vez mais valiosas contribuições no sentido de alongar a vida e ou adiar a morte, a “eterna ceifadora” tem sido matéria cara aos filósofos ao longo dos séculos. Desde Platão e Epicuro, passando por Sêneca, Montaigne, Montesquieu, Pascal, Kant, Hegel, Kierkegaard, Kafka, Freud, Nietzsche, Heidegger, Sartre e finalmente Blanchot, há diversos registros escritos das investidas humanas para tentar compreendê-la frente à existência e à ordem do *morrer*.

O Capítulo II tratará de textos críticos, de Maurice Blanchot⁸ e Michel Foucault⁹, aplicados a obras literárias, que exorbitam o tema da morte e tecem conexões curiosas entre realidade e ficção. Esse percurso também reafirma os conflitos daquelas relações e a necessidade da complementaridade daqueles termos para a compreensão de um mundo que não admite mais certezas, mas principalmente inconstâncias – o mundo “líquido”, proposto por Zygmunt Bauman (2001), que trocou conceitos argamassados por ideias que mais se assemelham a fluidos reorganizando-se constantemente.

A presença dessa cisão não resolvida, nem pela síntese dialética, nem pela fusão mítica, e sua conseqüente assunção como elemento mantenedor de uma tensão subjacente a todo saber, no limite considerada como caracteristicamente ontológica, orientou a pesquisa para a proposição do conceito do *duplo*¹⁰: um movimento antibinarizante que enxerga a instabilidade como elemento fundamental para a compreensão da realidade ficcional, esta entendida como o lugar de construção e de debate de conflitos. Blanchot a configura como “o lugar das contradições e dos desacordos”¹¹.

A partir do marco teórico discutido, no Capítulo III será feita análise das obras de Adonias Filho e William Faulkner, e serão levantados aspectos característicos de cada

⁸ Sua abordagem da literatura e da morte, deflagrada por uma experiência pessoal de quase-morte, terminou por marcar definitivamente seu trabalho intelectual. Blanchot define o espaço literário como construto instaurado por um sujeito a partir de um “fora” tangencial à realidade; tocando-a onipresentemente, mas jamais assumindo-a como ponto monovalente da construção ficcional. Para isso, o que chamamos de real deve ter sua morte decretada, a fim de que a vivência da literatura seja uma vivência de entrega, tanto de quem a escreve quanto de quem a lê (nesse ponto, cumpre destacar como confusa a distinção: leitor e escritor seriam encarnados num mesmo sujeito, o experienciador literário).

⁹ Michel Foucault também marcou os horizontes desta pesquisa, sobretudo no texto em que investiga Dom Quixote, personagem que na primeira parte da obra encarna as vestes do leitor de romances de cavalaria e cria uma ficção de si mesmo para, na segunda parte, sua criação – ele mesmo – passar a ser reconhecida nas ruas como realidade. Isso não determina o exílio de um “lado” e a preponderância do outro, mas suas ausências e a manutenção dessa dualidade.

¹⁰ Este conceito, em processo de desenvolvimento, deverá ser aprofundado e discutido ao longo da pesquisa.

¹¹ Idem, 1997, p. 31.

autor, e feita análise comparativa em pontos de contato pertinentes.

A questão do mundo como novo signo reorientou a produção literária, por via das vanguardas emergentes no nascente século XX. No Brasil, a produção da época assinalava um encontro da literatura brasileira com a realidade de uma nação que se via forçada a se readequar a fenômenos como o da recente industrialização.

Ao regionalismo literário brasileiro seguiu-se um período de reinvenção formal, do qual prosadores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector foram os representantes mais conhecidos e lidos pelo público. Adonias Filho, surgido na mesma época, mesmo apresentando inegável qualidade narrativa, especialmente na exploração do foco narrativo *a La Faulkner*, não teve, até o presente, o reconhecimento da crítica. Assim, o resgate do trabalho do escritor baiano, bem como a discussão da ocorrência de elementos do contemporâneo em seu projeto literário, tornaram-se um dos objetivos da investigação.

Subsídios teóricos igualmente importantes para o trabalho vieram de Édouard Glissant, Gilles Deleuze e Felix Guattari. A poética da relação do primeiro e as concepções de raiz e rizoma dos dois últimos foram essenciais para algumas das nossas conclusões mais fundamentais.

Finalizar esta investigação, que toma dois escritores contemporâneos, demandaria aproximações com questões julgadas fundamentais para a compreensão do fenômeno da escrita na atualidade. Assim, o Capítulo IV questiona os conceitos de contemporaneidade e de literatura contemporânea. Por extensão, e uma vez que esta investigação tomou como foco o entendimento do trabalho literário de Adonias Filho e os resgates teóricos para isso necessários, questionamos a existência de marcas contemporâneas presentes na escrita adonisiana.

1. Morte - História e Pensamento

1.1. Perspectiva histórica

O trabalho de Philippe Ariès (1989) será o subsídio teórico tomado para a compreensão das transformações sofridas pelo conceito de morte no ocidente e para alguns padrões de comportamento humano daí decorrentes. Na medida do possível, serão estabelecidas pontes de compreensão entre algumas formas de concepção ocidental da morte ao longo do tempo e aquelas expostas pelos personagens das obras em análise.

Até o século XII, o homem sabia que ia morrer. A proximidade da morte era percebida pelo doente, que iniciava os preparativos para a sua “passagem” e providenciava, ele mesmo, seu funeral ou nomeava algum procurado para conduzir as exéquias. Não existia, assim, o sentido de corte ou rompimento que há atualmente, e a morte era considerada item natural e pertencente ao fenômeno da vida.

Fundamental assinalar que as mudanças de concepção a respeito da morte apresentam longos padrões cíclicos. Isso as faz demandarem decênios ou séculos para ocorrer e desloca a perspectiva crítica do observador, fazendo com que erroneamente se perceba o conceito da morte como inalterado ao longo do tempo.

As modificações do homem em face da morte ou são muito lentas em si mesmas ou se situam entre longos períodos de imobilidade. Os contemporâneos não se apercebem delas porque o tempo que as separa ultrapassa várias gerações e excede a capacidade da memória coletiva¹².

Isso traz uma dimensão interessante da morte: seu caráter de perenidade, sobretudo quando a ideia que se tem da ceifadora de almas é contraposta a um mundo veloz e cheio de novidades científicas e tecnológicas surgindo a cada dia. Nesse sentido, a morte traduz um estatuto de manutenção, de perenidade, de continuidade no tempo em um mundo que privilegia acima de tudo o efêmero. Por fim, a ideia de morte faz

¹² ARIÈS, 1989, p. 13.

com que o mundo pós-moderno negue aquilo que significa a própria morte: a fugacidade, a velocidade, o alto consumo, a pressa, a necessidade de eficiência a qualquer custo, a *morte do instante*.

Aquela atitude de aceitação, de familiaridade e de convívio frente à morte é oposta à atitude que atualmente se verifica – de medo e afastamento, estatuindo-a como interdito, como se verá. Inclusive nega-se a sua existência, no intuito cego de afastá-la. Ariès chama àquela atitude de aceitação e de familiaridade que se tinha com os ritos mórbidos de *morte domesticada*.

Também até o século XII, as pinturas das sepulturas mostravam imagens de Cristo em glória, ladeado pelos quatro evangelistas, representando o Juízo Final. Os mortos crentes ressuscitariam e os eleitos viveriam na Jerusalém celeste para todo o sempre. Aos descrentes, restava a não-existência pós-morte pura e simples. Não havia o momento da contagem de boas e más ações, com vistas ao perdão ou à condenação. Em verdade, a todos os crentes estaria reservado o paraíso cristão.

A escatologia dos primeiros tempos do cristianismo assim rezava: aos mortos que tinham confiado a guarda de seu cadáver à Igreja estaria reservado um tranquilo despertar na eternidade, tão logo chegasse o fim dos tempos. Dessa forma, o julgamento não existia. Existia, sim, o cumprimento de um destino que fora determinado na decisão do lugar onde o moribundo desejava que seu corpo fosse sepultado: se em solo sagrado, no Juízo Final sua alma seria levada para o paraíso.

Nesse sentido, em *Enquanto agonizo*, a determinação de Addie Bundren de ser enterrada junto com os mortos de sua família estabeleceria para Jefferson o estatuto de solo sagrado. Essa escolha constituiu o motor da narrativa, que se baseia fundamentalmente nos conflitos e nas revelações que vêm à tona ao longo da travessia da família Bundren até Jefferson.

O julgamento alma a alma e a pesagem de boas e más ações com vistas a uma condenação ou a uma absolvição só ocorreriam a partir do século XII. No século seguinte, a noção da punição estaria ainda mais acentuada. Nas pinturas, vê-se um

Cristo punidor presidindo um julgamento, assentado em ares de juiz e rodeado de apóstolos. Para cada alma eram rigorosamente pesadas as boas e más ações, que, ao longo da vida do pecador, teriam sido inscritas no livro-resumo de sua vida, o *liber vitae*. O Juízo Final, assim, passava a ficar ligado à história individual de cada um. Mas esta biografia e esta pesagem só estariam completas no final dos tempos, quando tudo seria levado em conta e o destino das almas, decidido.

Entre os séculos XII e XV, percebeu-se uma aproximação entre três categorias de representações mentais humanas: “as da morte, as do conhecimento por cada um da sua própria biografia e as do apego apaixonado às coisas e aos seres possuídos durante a vida”¹³. Ariès afirma que a morte tornou-se o espaço no qual o indivíduo toma maior consciência de si mesmo, o que permite reevocar Benjamim: “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”¹⁴.

Comparando o ato da narrativa com o momento da morte, eventos nos quais o homem adquire aura de autoridade sobre o tempo e o espaço, pode-se inferir que o ato de narrar permite construir mundos a partir da própria experiência. Isso traz para a discussão o quão tolo é compreender o ficcional e o real como dois domínios distintos.

Mais à frente, Benjamin escreve que, na origem da narrativa, reside aquela autoridade, o que reforça a preponderância da morte até mesmo sobre os demais aspectos narrativos clássicos, como o tempo e o espaço, reafirmando que *a existência da “ceifadora” fundamenta a construção de qualquer narrativa e institui o que chamamos de literatura*.

Sem o estatuto da morte como limitadora da própria vida, a literatura não existiria, ao menos como a conhecemos. A literatura não seria movida pelas questões

¹³ Idem, p. 38.

¹⁴ BENJAMIM, 1994, p. 207.

cruciais por que hoje é movida; questões que tocam a fímbria limítrofe entre o sublime e o grotesco, entre a morte romântica e a que emite cheiros nauseabundos, entre a simples ausência de batimentos cardíacos e a sensação exasperante de que nunca mais teremos a presença física de um ente querido.

À revelia disso, também a morte figurará como a região de negação da própria palavra, ou de sua afirmação como oco de si mesma.

Entre os séculos XV e XVI, uma nova iconografia mostrava que o período entre a morte e o final dos tempos estava suprimido. Isso tornava o momento do estertor final mais significativo, pois era nele que passavam a serem inseridos os expedientes julgatórios. Assim, o Juízo Final passava do final dos tempos para o momento e o local da morte individual. No momento em que o moribundo determina suas últimas resoluções e aguarda a chegada da morte, o ritual do julgamento daquela alma se inicia. Em torno de sua cama, portanto, travava-se a última batalha entre o bem e o mal. É dessa época também o surgimento de um tom mais dramático e de uma perspectiva mais emocional dos últimos momentos de vida.

O mesmo período tinha presenciado à erotização da morte, fenômeno que ajudou a retirar-lhe o caráter de evento sagrado, laicizando-a. Assim, inúmeras cenas de pinturas representavam a associação da morte e do amor. Eros e Thanatos.

Tal tendência da arte pictórica reflete-se na literatura. Shakespeare traduz essa mescla em *Romeu e Julieta*, sobretudo na cena final, em que morte e desejo constroem todo o estofo dramático; e também em *Hamlet* o móvel da trama é a conjugação de um enlace considerado maldito entre o tio de Hamlet e sua mãe viúva (Eros), tornado possível graças à morte provocada (Thanatos) do rei.

O século XVIII vê o homem dando à morte um novo sentido. Sob os auspícios do ideário romântico, a morte é exaltada, e a ela é dado um tom cada vez mais emocional e afetado. Preocupando-se menos com sua própria morte e voltando-se para a morte do outro, o homem romântico a idealiza, dramatizando seus ritos ao máximo. Na literatura, a morte passa a representar uma atitude de transgressão frente a um mundo com

poucas chances de escape de uma realidade moralmente irrefutável e socialmente imobilizante.

Tal como o ato sexual, a morte é cada vez mais considerada, a partir de então, como uma transgressão que arranca o homem à sua vida quotidiana, à sua sociedade racional, ao seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e o lançar então para um mundo irracional, violento e cruel¹⁵.

Paulatinamente, a partir de finais do século XIX e princípios do XX, foi-se verificando que aquelas manifestações muito dramáticas foram aos poucos se esvaziando. Especialmente a década de 1930 assiste a uma mudança radical nesse comportamento, em vista do fenómeno da *transferência do local da morte*. O século XX viu a importância dos hospitais aumentarem, sobretudo como centros “onde se cura e se luta contra a morte”¹⁶. Dessa forma, passou-se a morrer menos em casa, e mais no hospital, “local privilegiado da morte”.

O cerimonial passou do privado crivado por manifestações emotivas (no quarto do moribundo) para um público necessariamente refreado, o que explica a contenção das manifestações de luto em torno do leito de morte. O mesmo leito, afinal, que passava a estar num local não gerido pela família, mas por outrem, seja o Estado, seja uma equipe médica. A morte, assim, passava a ser mero fenómeno técnico de extinção total dos sentidos, determinado não mais pelo moribundo, mas por equipe médica, “senhores da morte” da modernidade. Isso debilitava o seu sentido dramático, ratificando sua transformação em mero fenómeno de inoperância de órgãos.

A crescente alienação a respeito dos assuntos mortais resultou que “a morte se converteu num tabu e (...) substituiu o sexo como principal interdito”¹⁷. Assim, uma resposta afirmativa à pergunta que Ariès faz ao final de seu trabalho (“Existe uma relação permanente entre a ideia que se tem da morte e a que fazemos de nós

¹⁵ ARIÈS, 1989, p. 44.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem, p. 58.

próprios?”¹⁸) forçaria a admissão de que o homem contemporâneo deslocou-se para a trincheira de um *interdito de si mesmo*. Tal situação empresta ao estudo da morte um caráter de especulação do homem e de seus questionamentos, caráter igualmente próprio da literatura.

Podemos traçar um paralelo de compreensão dos sentidos da morte, em *Memórias de Lázaro* e *Enquanto agonizo*, com aquela morte entendida na Baixa Idade Média, especialmente antes do século XIII. Era a morte compreendida como pertencente à própria vida e sabida pelo moribundo, diferente daquela tida atualmente como interdito. Tanto em Adonias Filho quanto em William Faulkner, os espaços remetem a um modo rústico de compreensão do mundo, pré-moderno e pré-industrial, irmanado com o período mencionado por Ariès.

O livro de Adonias Filho faz figurá-la como elemento comum, tanto que todas as mortes ocorridas na obra demandam enterros descerimonializados e, portanto, dessacralizados. Já em *Enquanto agonizo*, Faulkner resgata da Baixa Idade Média o fato do moribundo saber que morrerá. Essa característica é fundamental para ser principiada a narrativa faulkneriana, mas é prescindida em Adonias Filho. Em *Enquanto agonizo*, é o pai que, no início do livro, pontifica o desejo da mulher à beira da morte:

Eu conheço ela. Com carroça ou sem carroça, ela não ia esperar (...). Com aquela família enterrada em Jefferson e esperando, louca para que ela se junte a eles, vai ficar impaciente. Eu dei minha palavra que eu e os rapazes levaríamos ela lá o mais rápido que as mulas pudessem trotar, para que ela pudesse descansar tranquila.¹⁹

Igualmente nos dois romances não se vê a morte sagrada e institucionalizada por uma igreja que a utiliza ideologicamente como controle de uma massa humana. A morte, sim, é tratada nos dois universos ficcionais como ponto de disparo da narrativa: a morte de Roberto dá motivação para que Alexandre abandone o Vale; a morte da mãe impulsiona a família Bundren para sua epopeia de deszelo existencial.

¹⁸ Idem, p. 66.

¹⁹ FAULKNER, 2009, p. 21.

1.2. “Viver é aprender a morrer”

Neste ponto, cumpre levantar algumas concepções filosóficas a respeito da morte e do morrer, bem como suas implicações simbólicas. Não se pretende aqui construir uma abordagem completa do assunto ou exauri-lo, mas estudar preliminarmente o pensamento de alguns filósofos a respeito do tema, acima de tudo porque a fortuna crítica disponível é extraordinariamente vasta, ultrapassando os limites teóricos propostos e o escopo deste trabalho. Foi utilizado, para isso, o material da pesquisa desenvolvida pelo professor José de Anchieta Correa em seu livro *Morte*.

A filosofia clássica antiga, em especial o *Fédon* de Platão, referia-se à imortalidade *da alma* e a seu caráter incorruptível: “depois de partirem daqui para o além, [as almas] regressam de novo a este mundo para renascer dos mortos”. A preocupação da filosofia antiga, portanto, dizia respeito à morte da alma. A morte terrena, a morte *do corpo*, a vida que será decomposta era vista sem angústia e com certo desdém²⁰.

Já para Epicuro, o “nome vazio de significação” não estabelecia nenhuma correlação com o homem, uma vez que “quando a morte existe, nós não mais existimos”. Assim, o pensamento da morte seria, para os epicuristas, algo por que o homem não devia se ater, por não fazer parte da sua existência. Ao epicurismo seguiu-se o estoicismo, que considerava a vida mera preparação para a morte e, por isso, conceito-satélite destituído de significado. A concepção estoica, cujos expoentes máximos foram Cícero e Sêneca, estenderia sua influência por séculos a partir da Roma imperial. Montesquieu concordaria com os estoicos, tanto que, mais de vinte séculos depois, tomaria sua acepção da morte para propor a máxima do título do subcapítulo. A finitude era entendida por Sêneca como ideia pertencente e necessária ao devir da vida. O filósofo romano julgava que pensar na morte e tê-la como companheira da vida

²⁰ CORRÊA, 2008.

constituía a maior tarefa do sábio²¹. Compreender a finitude como elemento constitutivo / construtivo da vida, portanto, traria paz de espírito e tornaria a existência terrena mais aprazível.

Lembro-me de que uma vez desenvolveste a idéia de que não caímos subitamente na morte, mas que avançamos até ela passo a passo. Morremos todos os dias, pois todo dia nos é tirada uma parte da nossa vida (...). Perdemos a infância, depois a adolescência, em seguida a juventude: até o dia de ontem, todo tempo que passou morreu. Mesmo o dia que estamos vivendo nós o partilhamos com a morte! Não é o último grão de areia que esvazia a clepsidra, mas todos os que caíram antes: assim sendo, a última hora, a do nosso fim, não é a única que provoca a nossa morte, mas a única a levá-la a termo²².

A morte, um dos deveres da existência, era considerada pelo pensador latino como construto essencial para a formação do homem ideal – o sábio, que tinha o dever de romper o medo por ela despertado. Isso poderia implicar em recorrer ao suicídio, se necessário, para preservar a dignidade do ser humano²³: a morte voluntária não constituía fuga ou ato irracional; ao contrário, era decisão pensada do sábio, para quem pode ser conveniente, como ato máximo de liberdade de pensamento, abster-se da vida. Um homem que se transforma em escravo de suas próprias paixões nunca será um sábio. Antes disso, torna-se uma criatura doente, pois não exerce plenamente suas virtudes potenciais nativas. Se o homem não transforma a *potência* da virtude em *ato* da virtude, não merece ser chamado de sábio. Caberia então à filosofia o dever de valorizar a natureza superior do ser humano, deixando a outra porção de sua natureza, inferior e limitadora da existência, aos “fracos de alma”, que se deixam domar por suas paixões. Libertar o homem do domínio das paixões é o grande dever do sábio, e se a paixão mais primordial do homem é o medo da morte, a finitude deve ser entendida como pertencente à vida, engrandecendo-a.

²¹ SÊNECA, 2002.

²² Idem, p. 98.

²³ Acusado de traição por Nero, Sêneca foi condenado a cometer suicídio. De fato suicidou-se, cortando os pulsos. O suicídio terminou assumindo grande importância na sua obra, já que trazia à tona a capacidade do homem para se autodirigir e, sustentado pela moral e pela razão, identificar-se como parte integrante de um todo.

A mortalidade é a tal ponto uma determinação da condição humana, que a palavra “mortal” milenarmente significou “homem”. Em grego (θνητός)(*thnetós*) e sobretudo βροτός (*brotós*) [...], oposto a θεός (*theós*), o qual é “imortal”, *ámbrotos* (daí *ambrosia*); *brotós* é originariamente *mbrotós*, em determinado caso *mortós*, onde transparece a mesma raiz indo-europeia que encontramos em *morior*, *mors*, nosso morrer e morte. *Brotói*, os mortais, são os homens sem mais [...], opostos aos deuses imortais. O mesmo vale para o latim: *mortales* são os homens, o adjetivo *mortalis* significa com frequência “humano”, *mortalia* quer dizer “as coisas humanas”, os assuntos humanos, *mortalitas* é certamente a mortalidade, a condição de mortal, mas também a humanidade como coletivo, o conjunto dos homens²⁴.

Tanto Sêneca foi fundamental como questionador do medo humano da morte que Montaigne dizia que, quando queria lidar com seu próprio medo mortal, relia o pensador romano. A morte é inescapável. *Memento mori*, dizia o provérbio romano: lembre-se de que vai morrer. Não há razão para que o homem se atormente por algo que certamente acontecerá. Assim, apenas caberia ao homem conceber sua vida desde sempre mergulhada na morte. O tormento de antecipar o desespero por algo que não se sabe como é impediria o homem de viver plenamente sua existência. Por conta disso, caberia à filosofia a tarefa de afastar do homem a angústia diante da morte, tornando-a irmã inseparável da vida.

A morte fica subordinada à inspiração religiosa judaico-cristã ao longo de toda a Idade Média²⁵, época em que a filosofia foi tida como disciplina acessória da teologia. Afinal, que utilidade teria pensar a respeito da morte do corpo se o que mais importava para o pensamento medieval ocidental, política e ideologicamente dependente dos preceitos ditados pela Igreja Católica, era o destino das almas no reino dos céus do pós-morte? Também Descartes pouco se ocupou da morte, por considerar o homem só *consciência* (espírito). Mesmo já sendo admitida sua existência como matéria para a filosofia, o corpo ainda era concebido apenas como “invólucro da alma”. Assim, a morte do corpo permaneceu ignorada. Montaigne, no início dos *Ensaio*s, aconselha uma

²⁴ CORRÊA, 2008, p. 239.

²⁵ Idem, p. 89.

permanente reflexão sobre o tema, mas ao final contradiz-se, reafirmando o conceito epicurista e a invalidade do pensamento sobre a morte²⁶.

O período compreendido entre a segunda metade do século XIX e a Primeira Guerra Mundial determinou mudanças profundas na forma com que o homem pensava o mundo, a alma, seu corpo e seu desejo.

O mundo se via dividido entre duas concepções civilizatórias absolutamente opostas, impondo-se uma virada epistemológica. As antigas concepções de cultura iam ao chão, acompanhadas das crenças místicas pré-modernas e do pensamento romântico em desuso; novas questões oriundas dos efeitos da Segunda Revolução Industrial e do Imperialismo nascente impunham novos limites para o pensamento e para o próprio homem; *o mundo não é mais eterno*, pois Deus se ausentava dele, o que mais tarde determinaria o nascimento do “homem problemático” lukacsiano.

Frente a um mundo que se metamorfoseava numa celeridade até então inconcebível, o homem do Ocidente não se reconhecia mais como o *mesmo homem*. Hauser aponta que a proposta estética impressionista, surgida à época, constituiu esforço de compreensão das novas configurações daquele *fin de siècle*, por analogia, por seu estilo urbano, sua permanente mutabilidade, seu ritmo nervoso, suas impressões súbitas, intensas e efêmeras da vida das cidades²⁷. Além disso, as obras do período mostravam uma visão de mundo que não buscava a exatidão das formas, mas as sensações subjetivamente despertadas. O homem tinha sido apresentado a um mundo que prometia benesses inimagináveis de progresso e felicidade para todos e via com impotência a impossibilidade de contrapor aquelas promessas às realizações efetivamente empreendidas.

O engodo daquelas promessas mostrou-se em sua inteireza quando o mundo

²⁶ Ibid., p. 91.

²⁷ HAUSER, 2003, p. 907.

mergulhou no ponto demarcatório do século XX: a Primeira Guerra Mundial²⁸. Antes mesmo dela, a exuberância da *Béle Époque*, e com ela a ilusão de felicidade e progresso, já tinha se esfarelado. Assim, o mundo do início do século XX assistiu a uma crise existencial, religiosa e racional sem precedentes.

Franz Kafka representou exemplarmente o estranhamento do homem frente a essa crise de valores. Relendo as primeiras linhas de *A metamorfose*²⁹, pode-se supor que o isolamento imposto pela transformação física de Gregor em inseto asqueroso espelha a prostração moral do homem em relação aos ideais revolucionários e industrialistas, cuja falência fora decretada pela história recente. Igualmente o isolamento e a fuga do mundo ora negado por incompreensível estão decalcados na mudança operada no corpo de Samsa³⁰. Essa conturbação travestida em pesadelo que se torna real em seu próprio corpo, já que o que se considerava pesadelo e fantasia extrapolam seu domínio e saltam para a vida real do protagonista, assinala a impossibilidade do homem compreender aquele século, diferente em essência e aparência.

Essas metamorfoses do mundo acabam fazendo com que a morte surja como nova preocupação do conhecimento. A inferência emerge clara e exige novo retorno no tempo: antes do século XIX, o mundo era concebido pelo eterno, pela onipresença de um deus que tudo podia, e a morte não era matéria de questionamento, afinal *sou eterno, pois minha alma é eterna*. Mais: no mundo *lento* pré-industrial, a permanência regia os dias, que se sucediam sem susto. No entanto, a nova configuração do *novecentto* impôs o estatuto da impermanência das ideias, das coisas e do mundo, que se espelhou numa igual impermanência do próprio homem. A eternidade deu lugar à

²⁸ HOBBSAWN, 2002.

²⁹ “Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2002, p. 7)

³⁰ É curioso observar que seu corpo e sua alma reafirmam a dobra de realidades proposta por Foucault; cada porção existindo em universo distinto (humano-animal), mas coabitando o mesmo ser. No entanto, ao contrário do Quixote de Cervantes, Gregor não se mostra capaz de se permitir ao vislumbre da variabilidade de realidades daquele jogo especular de matiz foucaultiano.

fugacidade, ao instantâneo e à velocidade – à morte, no limite.

Os jogos de representação de quem se quer manter inserido no mundo passam a se multiplicar, pois também se disseminam as realidades e as possibilidades. Também questões econômicas, políticas e, sobretudo, técnicas surgem como necessárias e utilitárias, e seu debate impõe ao homem duas posturas possíveis: ou ele se insere nos embates emergentes do novo século ou “perde o bonde da História”. A humanidade vê esvaírem suas certezas ancestrais, dividida entre um saudosismo pelo *eterno* e um entusiasmo pela revolução que ora se processa à sua volta. No período de passagem do século XIX para o XX, novas ciências surgem, como a psicologia, a história e a sociologia.

A psicologia revela ao homem que a produção do saber é relativa ao aparelho psíquico; a história demonstra a dependência do conhecimento em relação ao tempo em que é produzido. A sociologia dá conta da relatividade das idéias ao meio, à cultura em que são geradas³¹.

A razão já não se apresenta como único percurso possível para um homem não-monolítico, que já admite ter um corpo (não apenas uma alma); com esse corpo, adviriam novas dúvidas, angústias e questionamentos, agora não mais dirigidos a uma suposta essência imanente de si mesmo, mas à sua configuração real e palpável de sujeito problemático, definitivamente inserido num mundo que passa a demandar grande grau de compreensão. Também o saber absoluto, encapsulado num tempo permanente e num mundo em que os expedientes do eterno preponderavam, não é mais concebível, e a época é de grandes dúvidas, grandes crises e grandes (e novas) ideias.

É a partir dessa nova configuração do pensamento, em que a razão e a desrazão inauguram seu espaço de debate, que surgem pensadores como Freud e Nietzsche. O pai da psicanálise, inclusive, abre novo precedente, ao incluir no antigo binômio de embate filosófico (corpo / mente) um terceiro componente (o desejo), cuja ordem estabelece o caos no interior do homem (o inconsciente) e mantém o *self* em conflito;

³¹ CORRÊA, 2008, p. 94.

um conflito *novo*, por não promover um confronto do homem com o mundo ou com Deus, mas consigo mesmo.

Conhecedor e admirador de Schopenhauer, para quem sem a morte não existiria a filosofia, Freud não compreende a razão e a desrazão como instâncias excludentes; ao contrário, constituem verso e anverso de uma mesma realidade (humana), o que fere de morte a concepção kantiana idealista de “razão pura”. A pulsão de morte freudiana, concepção notável do pessimismo humano, teve como afluentes as propostas de Schopenhauer. Assim, a razão e o saber, monossignificados, não existem mais. A nova configuração força uma nova concepção do ser humano: num mundo em transformação, não seria mais aceitável a existência de um homem “único”, imutável e senhor de si. Em seu lugar, situa-se o *inteiro homem*: um ser que constantemente se confronta com seus conflitos, suas dúvidas, suas angústias e seu desejo. A noção de sujeito e sua genealogia, portanto, passam a ser o foco da questão. A ideia do homem, concebida e compreendida a partir de um indivíduo que se vê, enfim, sujeito: “esta estranha figura do saber que se chama homem”³².

Se o século XIX, ao mesmo tempo ensinou ao homem que ele passava a viver num mundo sem Deus, mas que, por uma não-estabelecida compensação, era o soberano do mundo material, especialmente por meio de sua razão, pois com ela regia o mundo e as coisas, o século XX esvaziou a “absolutidade” daquela razão graças à inserção da linguagem como elemento inscrito em sua própria (do homem) essência.

As contribuições futuras da Linguística viriam fazer deduzir que “a instalação da subjetividade na linguagem cria na linguagem (...) a categoria da pessoa”³³, o que confirma que o fundamento da subjetividade cria a necessidade da vivência intensa da linguagem, dentro e fora dela. Como conceito, a linguagem, até meados do século XIX,

³² FOUCAULT, 2007, XXII.

³³ BIENVENISTE, 2008.

era concebida como ordem criada pelo homem: *eu digo o que o mundo é e, por consequência, o mundo assim o é*. De maneira semelhante, um conjunto de falantes nomeia arbitrariamente um signo, que se refere a uma coisa, e aquela coisa e aquele signo certamente passam tacitamente a significar o mesmo objeto do mundo. Se o deus cristão rege o reino dos céus, ao homem caberia o trono inquestionável dos assuntos terrenos.

Assim, até o século XX não se questiona a conexão entre a coisa e o signo, pois este último havia sido forjado pelo homem, ser absoluto e dono da verdade terrena. No entanto, Heidegger (1988) esmaece a soberania da razão humana quando afirma ser no mínimo questionável “se comportar como se o homem fosse o criador da linguagem, quando é esta que o rege”, ideia que, mais tarde, Benveniste ratificará:

Na realidade, a comparação da linguagem com um instrumento (...) deve encher-nos de desconfiança (...). Falar de instrumento é pôr em oposição o homem e a natureza. A picareta, a flecha, a roda não estão na natureza. São fabricações. A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. Inclino-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem (...). É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem³⁴.

Por isso, ele aprende que suas verdades não são mais absolutas, pois, como ser falante e ser de desejo, “atravessado” pela linguagem³⁵, o homem se permite também ser “atravessado” pelo *não* do Outro. “Há linguagens sem preposições, conjunções e até sem verbos, mas não há língua humana sem a partícula ‘não’”³⁶. Em resumo, outra morte é acrescida ao memorial humano de perdas: a morte do *sim*.

A possibilidade de ter sua verdade negada pela alteridade inscreve um limite para o homem: o reinado racional da humanidade não mais prepondera e a dúvida passa a

³⁴ Idem, p. 285.

³⁵ CORRÊA, 2008.

³⁶ Idem, p. 99.

reger o discurso filosófico, ao mesmo tempo em que a noção de “absoluto” passa a se tornar impossível frente àquele discurso. O mundo lógico humano, por conta da linguagem, torna-se dia-lógico, pois exige a presença de um outro fazendo oscilar o absoluto das verdades e a certeza das coisas. Assim, a equivocidade e a incompletude emergem como as possibilidades humanas mais comuns. Dessa forma, como ser de desejo que enfim se entende incompleto, o homem encontra-se trespassado pela *falta*: desde suas necessidades mais primárias, como alimentar-se ou aquecer-se, entende que precisa do outro. Mesmo a noção de identidade requer a alteridade³⁷, pois não há como um sujeito, *eu*, se identificar se não se compreender diferente de um *tu*.

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu, a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade³⁸.

Mais tarde, o homem se encontra *sendo necessário* ao outro, ser de desejo que é então desejado: o amor, mesmo que brevemente, o faz sentir-se no paraíso primordial, reatando a ancestral aliança com o seu sagrado, o que aumenta seu medo de abrir mão daquela sensação paradisíaca. Neste contexto, perder o ser amado será experimentar a mais terrível, radical e irreversível sensação de morte possível. A mordida na maçã revivida.

A própria morte pode ser concebida como a afirmação do *não* no universo humano: as duas datas inscritas numa lápide funerária, de nascimento e morte, expressam o grande limite do homem – o estatuto de sua finitude. Heidegger (1988) inscreve o ser como marcado indelevelmente por sua morte, final teleológico e inalterável que determina, no limite, a própria vida. No entanto, a morte não aparece apenas com sua face negativa, pois é por se angustiar com sua iminência que o homem conhece sua verdade mais humana. Desde seu primeiro dia sobre a terra, o *Dasein* heideggeriano vivencia seu próprio *morrer*, pois a morte se torna sua possibilidade mais

³⁷ BRANDÃO, 2006.

³⁸ BENVENISTE, 2008, p. 286.

extrema, o mistério que condensa a sua única verdade e determina o seu modo particular de ser-no-mundo. Essa vivência e essa certeza da sua própria finitude o tornam um ser livre para a morte.

Também Nietzsche, apesar das angústias e doenças por que passou em vida, apresenta um trabalho filosófico solar e voluptuoso, orientado pelo que denominou “elã vital”, para o qual a morte seria admitida apenas como atitude voluntária do homem integral, ciente de seu poder e de sua força: *a morte existe em mim porque eu a quero*.

Num canto oposto, Sartre (1993) procura eliminá-la como fundamento humano, comparando-a a um muro, um nada, uma impossibilidade. A morte é tida pelo existencialista como a nadificação e dessignificação dos projetos humanos. A certeza do encontro com um *nada* absoluto, representado pela morte, retira da vida qualquer sentido: “se nós temos de morrer, a nossa vida não tem sentido porque os seus problemas não recebem qualquer solução e porque até a significação dos problemas permanece indeterminada”. A morte então seria, para o existencialista francês, a impossibilidade do exercício da liberdade, *a minha possibilidade de existir*. No entanto, Sartre nega a afirmação de que a experiência mortal seja única e insubstituível, uma vez que os expedientes da experiência amorosa também o seriam. O que é considerado por ele como central da essência humana é a *liberdade*, fundamento da objetividade do indivíduo³⁹, e a existência, contrapondo-se à essência. No esquema de pensamento sartreano, portanto, a morte seria apenas uma amostra limite da impossibilidade humana, contida no caráter de “fim de linha” no seu estatuto.

³⁹ CORRÊA, 2008.

1.3. O espaço literário segundo Blanchot

Agrada-me pensar no mundo que criei como sendo uma espécie de pedra angular no universo; que, pequena como é, o universo se desmoronaria, se ela fosse removida.
(William Faulkner)

A trajetória teórica percorrida até aqui para se alcançar o significado do conceito blanchotiano de morte exige ainda o levantamento preliminar de alguns aspectos do seu trabalho crítico, tanto quanto à sua origem quanto aos seus limites. Uma linha de interesse e aproximação entre Blanchot e Hegel (compreendendo o pensamento deste último como ponto de partida para alguns conceitos blanchotianos importantes), deve levar em conta conceitos tais como a negação, o fora, o neutro, a instauração do espaço literário e, por fim, a noção de literatura como direito à morte.

Hegel

Hegel propõe uma conexão entre teoria da linguagem e ontologia quando afirma que o ato de nomear um objeto reivindica uma transformação no seu estado de ser. Daí se deduz que, para se referir a um objeto do mundo sensível, é necessário subtrair do referente seus atributos de existência para reconstruí-lo como *ideia*. Tal operação deve ser promovida pela consciência. Em seu texto “Linguagem e negação: sobre as relações entre pragmática e ontologia em Hegel”, Safatle (2006) lembra o pressuposto hegeliano de que o conteúdo de significações de um conceito abstrato é determinado pela experiência feita pela consciência. A existência do objeto requer sua abordagem conceitual consciente, que, por sua vez, exige a desconstrução *daquilo* existente no mundo.

Esta conexão entre expedientes linguísticos e ontológicos não resulta, no entanto, em qualquer submissão das experiências linguísticas a considerações de ordem ontológica ou no estabelecimento de um comportamento normativo destas em relação

àquelas, mas na constatação de que a recuperação de experiências linguísticas exige interveniência do campo da ontologia. A tarefa primordial do conceito seria a promoção do rompimento do que se entende como "representação natural", com vistas à sua apreensão pelo pensamento. Assim, a consciência é considerada por Hegel ponto essencial para a compreensão do mundo. A importância do que Hegel denomina consciência empresta à sua noção de morte um viés de destruição impiedosa, de fim em si. Admitida pelo idealista alemão como um conceito negativista, a morte gera a interrupção da dinâmica da criação por meio da inexorável extinção da consciência, impossibilitando-a.

Blanchot

Deitando sobre Hegel um olhar contemporâneo, Blanchot, para quem “tudo recomeça a partir do nada”⁴⁰, reafirma a subsunção do objeto à sua apropriação (por meio da linguagem) e sua conseqüente cisão. O exemplo do aquecedor, citado em seu artigo “A literatura e o direito à morte”, é esclarecedor⁴¹. Analogamente, é nessa operação de desconstrução do referente que a escrita literária se faz.

Neste ponto, o pensamento do francês promove um descolamento do pensamento hegeliano, sobretudo no que respeita o objeto para o qual aponta. Se Hegel espreita o ser e a história, o pensamento blanchotiano centra-se na literatura e no seu significado; a partir da literatura, indaga, em série, a obra literária, o fazer literário, a própria escrita: “a literatura começa com a escrita”.

Essa é a certeza profunda e estranha da qual a arte faz sua meta. O que está escrito não é nem bem nem mal escrito, nem importante

⁴⁰ BLANCHOT, 1997, p. 294.

⁴¹ Em resumo: se tenho frio, posso sentir a necessidade de construir um aquecedor. Num primeiro momento, o aquecedor é apenas uma ideia, não seu resultado. Em seguida, relaciono os materiais necessários à sua construção: tubos, fios, parafusos. Após concluído, meu aquecedor, de ideia, tornou-se objeto construído e pronto, e seus componentes: tubos, fios e parafusos, objetivamente não existem mais, se não como partes de meu aquecedor.

nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que a traduz só existe por ela e nela⁴².

Numa obra literária, o julgamento da sua verdade ou sua mentira, da competência ou insuficiência narrativa, enfim, a concordância ou discordância, moral ou estética, a respeito de tudo o que nela está pouco importam, pois ficam adiadas para o momento de sua apropriação pelo leitor. A concepção blanchotiana afirma ser a obra a verdade que se encerra nela mesma, uma verdade sempre cercada de perguntas, ao mesmo tempo encarcerada por elas. No entanto, tanto aquelas verdades quanto aquelas perguntas não chamam para si nenhum estatuto de afirmação derradeira, de última palavra sobre as coisas. Ao contrário constituem (a afirmação, a verdade, as perguntas), as únicas certezas possíveis de serem postas no papel no momento da concepção de toda obra literária. Por seu turno, o momento de criação nunca prescinde da honestidade de quem a produz, que diz respeito à proposta de inserção e de mergulho naquilo que se desconhece, no abismo do escritor e, em última instância, da própria obra. Nesse sentido, no momento da escrita, *a obra prepondera sobre quem a escreve*. A literatura, reino da pergunta e lugar das instabilidades dentro da perspectiva do filósofo francês, começa no momento em que ela mesma se torna uma questão, a questão encarnada na própria obra. O paradoxo mais aparente, e este igualmente derivado de Hegel, trata do estatuto do escritor.

Uma vez a página escrita, está presente nessa página a pergunta que, talvez sem que ele saiba, o escritor não cessou de fazer enquanto escrevia: e agora, no meio da obra, esperando a abordagem do leitor – de qualquer leitor, profundo ou vão – repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura⁴³.

Também aqui o ponto de partida é o hegeliano, uma vez que a linguagem da

⁴² Idem, p. 295.

⁴³ Ibid., p. 291.

literatura se origina de sua “própria ruína” quando se constitui a partir da negação daquilo que representa. Isso confirma a afirmação de que, no limite, o escritor necessita da obra que produz para se conscientizar de seus talentos e de si mesmo, para se constituir, enfim, *escritor*. Esse fenômeno, que aparentemente promove um giro sobre seu próprio eixo, esclarece o pensamento blanchotiano a respeito da literatura, que declara ser essa anomalia sua própria essência, as perguntas sua verdadeira justificativa de existir. Mesmo Sartre afirma que a literatura é o modo de o homem se responder a perguntas como quem sou eu?, de onde vim?, para onde vou?, sua maneira de se encontrar no mundo e verter-se de criatura em criador, enfraquecendo sua sensação de ser um ponto minúsculo da existência, pó de nada que, graças à literatura, torna-se fazedor de domínios e universos, vidas e mortes⁴⁴.

Blanchot escolhe outro caminho quando assevera que a literatura não leva a nada, senão a ela mesma. Utilizando-se do conceito do *fora*, o francês desedifica o pressuposto sartreano que prescreve que a literatura leva ao mundo ou dele provém exclusivamente e para ele aponta suas finalidades; Blanchot afirma-a como a pedra fundamental para a *instituição de mundos*, eventos ficcionais plenos de real que terminam por fundar sua própria realidade, tangencial à própria realidade aparente.

O abismo é, portanto, o resultante do fazer literário. É a impossibilidade residente em todo ato de literatura, a ausência de que toda obra literária se reveste e a solidão de sua feitura. Assinala o salto e o mergulho que ilustram o ato da escrita, a própria coragem do escritor, capaz de se realizar apenas na obra e nela se fazer desaparecer, pois o que mais importa é a verdade paradoxal encerrada em toda obra ficcional.

⁴⁴ A literatura, para Sartre, constitui-se ferramenta para a afirmação e busca do maior bem que todo ser humano pode almejar: a liberdade.

A obra, a linguagem

A obra literária não se constrói apenas a partir do *dentro* do escritor ou dela, obra, mas de fora de ambos. A partir de transformações da linguagem, da cultura, de livros lidos e comentados, assim como de elementos materiais, como tinta, papel, computador, e outros mais íntimos do próprio *ser-que-escreve*. O fragmento do poema de Herberto Helder assinala tal conjunção de universos.

Estou deitado no meu poema. Estou universalmente só,
deitado de costas, com o nariz que aspira,
a boca que emudece,
o sexo negro no meu quieto pensamento.
Batem, sobem, abrem, fecham,
gritam à volta da minha carne que é a complicada
carne do poema⁴⁵.

O escritor deve destruir a linguagem, a cultura, suas referências, para reelaborá-las numa obra, que certamente será uma realidade. Antes de escrever a obra, o escritor *não tinha nada tendo tudo*: a cultura, os livros já lidos por ele, as contingências do mundo, mas, todos dispersos, eram como os materiais usados por aquele que construiu o aquecedor. A obra, então, tornou-se uma realidade nela mesma, podendo ser fruída sem que se saiba como ou por que foi criada. No entanto, as contingências, as necessidades e os embates do mundo são, nela e nele, obra e escritor, referências presentes e necessárias, pois a literatura existe no mundo e a partir dele. A história, a experiência e as necessidades do mundo são o pano de fundo que leva o homem ao escritor e o texto, a linguagem, à obra literária.

Nessa experiência, a real meta do escritor não é mais a obra efêmera. Mas, além da obra, a verdade dessa obra, em que parecem se unir o indivíduo que escreve, poder de negação criador, e a obra em movimento, com a qual se afirma esse poder de negação e superação⁴⁶.

O exercício dessa negação utiliza como matéria de suporte a própria linguagem,

⁴⁵ HELDER, 2006, p. 40.

⁴⁶ BLANCHOT, 1997, p. 298.

elemento a partir do qual as construções do ficcional são tramadas⁴⁷. Decerto que aqui não se refere à linguagem comum, utilizada quando nomeamos um objeto real, na qual as referências às coisas do mundo são diretas e inequívocas e os signos se relacionam diretamente com seu significado. Refere-se à linguagem literária.

À primeira vista, o interesse da linguagem é, portanto, destruir com seu poder abstrato a realidade material das coisas, e destruir com o poder de evocação sensível das palavras esse valor abstrato. Tal ação deve nos levar muito longe. Quando a palavra se contenta em nomear um objeto, não nos livra dele. O fino envelope da palavra usual cede à pressão da coisa que ela designa; como é costumeira, ela se desvanece assim que é pronunciada e nos entrega à sua presença, da qual nos deveria defender⁴⁸.

A linguagem da literatura não é *a coisa*, mas, infiel a qualquer tentativa de representação exata, é o equívoco, a assunção da finitude e da impossibilidade da significação direta e de se totalizar o real, assumida sua imperícia para representá-lo. A coisa só é coisa quando não é observada, pois qualquer observação denota algum olhar que *escolhe*: ângulos, sombras e características que jamais serão integralmente a coisa. A linguagem literária deixa de ser aquele instrumento para designar coisas do mundo e passa a construir uma nova realidade, não-cotidiana, não-familiar e desconhecida, propondo outra função para a palavra; função esta demolidora de afirmações cotidianas e fundadora de outro mundo. Daí advém a necessidade de a linguagem ficcional destituir as coisas de sua realidade, de desorganizar a orientação perfeita do signo para a coisa e implodir a cadeia de significações que ligam as coisas às palavras que as designam.

Graças a essa experiência exteriorizante que desapropria o objeto da linguagem como fixação das coisas, a essa visada *fora* de qualquer enquadramento objetivo, a linguagem literária evoca um “assassinato diferido”, uma transformação da palavra, de instrumento de significação, ação em comunidade e comunicação direta, em negação

⁴⁷ GIROTTO, 2005.

⁴⁸ BLANCHOT, 1997, p. 37.

do mundo e das coisas. Ela não busca representar, mas criar uma realidade instituída a partir da negação e da impossibilidade de se relacionar, tomando as palavras de Girotto, “a (ir) realidade da coisa à realidade da linguagem”. A ambiguidade daí resultante torna-se a justificativa de todo ato literário, que permite a aproximação de pares opostos como vida e morte, presença e ausência. Nesse sentido, a literatura emerge como elemento confrontador de domínios, uma vez que promove, a partir da realização de seus objetos, o desaparecimento ou destituição de seus complementares do real. Admirável concisão: Blanchot conclui dizendo ser a palavra *a vida desta morte*.

Se o frasear cotidiano reafirma nossa inserção no mundo, a experiência literária nos retira dele para nos reintroduzir no espaço da literatura, mundo fundado numa vivência que se nos apresenta como outra versão do mesmo mundo, percurso diversamente nomeado por Blanchot como errância, deserto, abismo: o *fora*. Nesse lugar tangencial, designado como *espaço literário* por Blanchot, há que se perguntar de quem é a voz. Se estamos no reino da pergunta, quem a faz? *Quem fala*, questiona Nietzsche. Mallarmé responde: a própria palavra. Tomando as palavras do poeta, pode-se replicar: o enunciador, no espaço da literatura, é a obra literária, sua linguagem que toma para si a gênese de um mundo inaugurado e, em última instância, a superfície do lago que divide tenuemente os dois domínios, real e ficcional, dividindo, sem excluir, o poder de fogo de ambos: a palavra literária. É a “parte do fogo” de Blanchot. Fogo que consome e reacende a existência da palavra-fênix, morta na sua existência cotidiana para revivificar-se, palavra-Lázaro, no universo fundado pelo ato literário.

A morte está naquela palavra e naquela linguagem fundantes do espaço ficcional; uma morte que, afastando-se do seu significante, designa seu contrário, pois não se caracteriza como *extinção*. Ao contrário, amalgama os estados de existência da palavra e da linguagem, lagarta e ser colorido que voa, o mesmo ser, destituído de si e criado a partir de si, de sua própria destituição, mantendo ao mesmo tempo o longe e o perto, o semelhante e o inconciliável, como verdades. Blanchot encerra as motivações da literatura neste direito a uma morte plurissignificada. Nela vê-se vida e morte conciliando-se para a constituição de um ato literário, a partir de uma escrita erigida por

uma linguagem que não pretende se impor como verdade objetiva do mundo, mas como possibilidade de se tornar elemento da literatura e, no limite, obra.

Se para Hegel a morte é uma construção idealizada e negativista, para Blanchot ela é experienciada ao longo de toda a vida, sempre presente no plano material da existência, como realidade e vivência presentes. A morte blanchotiana não admite adiamentos ou mediações; não há um processo de vida apartado de um processo de morte. Há, sim, um rascunho de totalidade, tendo a finitude como pano de fundo. O processo da finitude é então tido como “o risco de uma totalidade, sem síntese, experienciado no plano material da existência dada agora”⁴⁹.

Deve-se, no entanto, ressaltar as diferenças entre as instâncias de “morte” e “morrer”. A morte configura-se como incognoscível, o único e grande mistério, se entendermos que um mistério, ao contrário de um enigma, jamais será desvendado. Na mesma medida em que a morte jamais será integralmente concebida pelo pensamento (já que, objetivamente, não há ocorrência de depoimento comprovado de alguém que a tenha vivenciado e feito posteriormente seu relato), o morrer faz parte do substrato cognoscível humano.

⁴⁹ VASCONCELOS, 2002, p. 154.

2. O canto das sereias e a dispersão narrativa

As sereias, porém, possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto: seu silêncio.
(Franz Kafka)

2.1. Dois Ulisses

Maurice Blanchot, no capítulo inaugural de seu *O livro por vir* (2005), toma o Canto XII da *Odisséia* de Homero como objeto de análise de questões tais como a dispersão narrativa e o imaginário. Assim, tome-se um relato breve do Canto homérico: após conhecer o Hades, o mundo dos mortos, Ulisses resolve desafiar o canto das sereias, cuja canção se tornava irresistível se escutada por ouvidos mortais. Para isso, ordena que seus companheiros protejam seus ouvidos com cera, para que fiquem alheios àquele (en) canto. Igualmente determina que o amarrem ao mastro da embarcação sem a proteção da cera. Com isso, ao mesmo tempo escuta o canto das sereias e se vê impossibilitado de ceder a ele. Este trecho da *Odisséia* pode servir primeiramente para ilustrar os desvios da razão ocidental, incapaz por si só de compreender o mundo.

Caros amigos, não basta que um só, ou que dois, fiquem cientes do que respeita ao destino que Circe preclara me disse. Não; quero tudo contar-vos, porque procuremos a morte conscientemente, ou possamos fugir do Destino funesto. Manda, em primeiro lugar, que as divinas Sereias, dotadas de voz maviosa, evitemos e o prado florido em que se acham. Somente a mim concedeu que as ouvisse; mas peço a vós todos que me amarreis com bem fortes calabres, porque permaneça junto do mastro, de pé, com possantes amarras seguro. Se, por acaso, pedir ou ordenar que as amarras me soltem, mais fortes cordas, em tomo do corpo, deveis apertar-me⁵⁰.

Fica claro que Ulisses deseja o contato com aquela canção. Amarrado e impossibilitado de ceder àquela tentação interrena e distante do risco de se deixar levar pelo abismo que ela representava, busca compreender o que de desconhecido havia nele. Segundo Blanchot, sempre houve, entre os homens, um “esforço pouco nobre para desacreditar as sereias”⁵¹ (Cabe questionar se tal atitude não seria herança da idéia platônica da insuficiência da poesia para promover a compreensão do mundo⁵²). O

⁵⁰ HOMERO, 2002, p. 166.

⁵¹ BLANCHOT, 2005, p. 5.

⁵² Entenda-se: poesia tida como engano, simulacro, estabelecimento de uma cópia do mundo das idéias – este sim autenticado, pois origem de tudo o que existia sobre a Terra.

“canto inumano” das sereias criava nos homens o desejo secreto, o “prazer extremo de cair”, o devir do abismo, a aproximação com o insólito, com o deslumbramento. Tal convite às profundezas primordiais do homem era combatido com o suposto bom senso da racionalidade, com as armas do saber ocidental binarizado (porque dividido entre o bem e o mal, o claro e o escuro – pura e dura objetividade), avesso a encantamentos e enigmas.

Amarrado ao mastro da embarcação, Ulisses é visto como a representação da obstinação radical do homem do Ocidente em se manter *afastado da dúvida*. Cedeu e gozou do abismo sem enfrentá-lo; imaginou não correr riscos e não ter que se confrontar com as consequências de seu gozo seguro. No entanto, o imponderável prevaleceu, e Ulisses não saiu sem arranhões de seu *voyeurismo* de epopeia. O canto das sereias passa a dar o tom ficcional e poético ao Ulisses épico, deus da técnica, pois driblou as artimanhas do odisseu e foi responsável por retirar-lhe da razão a preponderância absoluta. Ao contrário dos marinheiros que antes haviam se aproximado daquele canto, pois espreitar o desconhecido que aquela canção representava era tornar-se desconhecido para o que se conhece de si mesmo, Ulisses sobrevive e retorna, diferente daquele que entrou no universo das sereias.

Ulisses não saiu porém ileso. Elas o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisséia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio⁵³.

Ele tenta ludibriar-se com as amarras enganosas da racionalidade, com o rechaço à entrega extrema, mas os contrários se entrelaçam, e uma porção do saber não-terreno das sereias insinuou-se nos ouvidos de Ulisses. Com isso, a irresistível cópula dos dois domínios, do terreno e do interterreno, da técnica e daquilo que se chamou inspiração, do inexplicável e do conhecido, mito e história, de um e de outro lado do

⁵³ Idem, p. 6

espelho de Alice⁵⁴ criou um Ulisses latitudinário e indefinível. Vislumbrador de interstícios, Ulisses ressurge como um exemplo adâmico pós-maçã, mais sabedor de mistérios, do real e do não-real, do ficcional e do não-ficcional.

Há, em Ulisses, aquela teimosia pensada que conduz ao império universal: sua esperteza consiste em parecer limitar seu poder, em buscar fria e calculadamente o que ele ainda pode, em face da outra potência. Ele será tudo se mantiver um limite, e o intervalo entre o real e o imaginário que, precisamente, o Canto das Sereias o convida a percorrer⁵⁵.

É nesse ponto que Ulisses passa a residir um espaço *limitrofe* de dois domínios: o da razão e o das sereias; um representando o que o homem acha de si mesmo (senhor da razão, monumento da impassibilidade técnica); outro trazendo uma maneira diversa de se compreender e de se mover no mundo. Esse espaço rico de intervalos não nega, no entanto, sua dubiedade, antes fazendo-a prevalecer. Nega, sim, um ponto de chegada, uma pretensão a uma totalidade. Tal situação de interpolação de domínios não se resolverá, pois não há resposta para a dúvida ali instalada, assim como não há possibilidade de restauração daquela palavra adâmica benjaminiana, instauradora de eventos.

Cumpra aqui tomar o “anjo da história” de Benjamim⁵⁶ como imagem exemplar dessa via de mão dupla entre dois domínios. Seus olhos sobressaltados miram um passado mítico, embebido na pura origem de escombros e eventos irreprodutíveis, mas seu corpo verga-se, conduzindo-se em direção ao futuro da reprodutibilidade narrativa⁵⁷ e das tentativas vãs de resgate daquele mito que se perdeu e se divorciou (talvez para sempre) da história dos homens. Assim, em vista desse caráter de impossibilidade de se chegar a um ponto final, a uma resolução instauradora de uma aliança perdida entre a palavra e o mundo, deve-se considerar o universo literário como

⁵⁴ Aqui falamos das obras Alice no país das maravilhas e Alice do outro lado do espelho, de Lewis Carroll.

⁵⁵ Ibid., p. 10.

⁵⁶ Referido por Benjamim a partir do quadro “Angelus Novus”, de Klee.

⁵⁷ BENJAMIM, 1994, p. 166.

o lugar da *instabilidade*. Por sua vez, esse universo irmana-se com aquela metamorfose ulissiana, pois é no intervalo existente entre o Ulisses racional e seguro e seu outro, aquele “contagiado” pelo deslumbramento das sereias, que a palavra literária constrói seu espaço e nele reina.

Os dois domínios passam a residir o mesmo Ulisses, ele mesmo representando-se antes e depois de sua ressurreição, simulacro do anjo benjaminiano uterado na *Odisséia*, crisálida incompleta de si mesmo, contemplando a convivência de suas recém-instauradas duas porções. Essa mescla entre o claro e o obscuro, o conhecido e o ignorado, deslinda o próprio processo da escrita. Igualmente assinala que a literatura significa antes de tudo, segundo Blanchot (1997), um direito à morte; assassinato do referente, do real incapaz do resgate do evento primordial, do real como o concebemos, estático e estanque, apartado do inefável, do inconcebível, do imaginado, sem o qual nem o próprio domínio do real mais consegue subsistir.

É como se, no âmago da literatura e da linguagem (...), estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar. Essa instabilidade pode passar como o efeito de uma força desagregadora (...), mas essa desagregação é também construção⁵⁸.

Não se refere aqui àquela morte definitiva que se conhece, *final cut*, interrupção extrema de um processo de vida, mas daquela outra morte, entendida como destituição ou desaparecimento, mais impalpável e implausível porque metafórica, trazendo para junto de si a idéia de um esmaecimento da monovalência do real sobre o fictício.

Se chamamos essa força de negação, ou irrealidade, ou morte, a morte, a negação, a irrealidade, trabalhando no fundo da linguagem, ali significam a chegada da verdade ao mundo, o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma⁵⁹.

⁵⁸ BLANCHOT, 2005, p. 329.

⁵⁹ Idem, p. 330.

O espelho do espelho

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora
(Arnaldo Antunes)

Foucault (2007) explicita o deslumbrante jogo de espelhos da questão real/ficcional quando analisa o quadro *Las meninas*, do pintor barroco Diego Velázquez. Na pintura, há quatro perspectivas dispostas como camadas. O homem encostado ao batente da porta, no fundo do corredor, foi esquematicamente excluído desta abordagem. Dois conjuntos de elementos compõem o plano principal do quadro: a) sete figuras humanas e um cão, próximos da janela; e b) a figura do pintor que, curiosamente olha para quem olha o quadro. Restam ainda duas perspectivas: a do quadro / espelho, localizado atrás das meninas e a do espectador / espelho, que representa quem observa a cena e para quem o pintor está olhando. Explique-se: se o casal localizado atrás das figuras centrais estiver sendo refletido, está sendo *refletido* por um espelho e, portanto, nós, *espectadores* da cena, somos aquele casal. No entanto, se aquilo não é um espelho, mas um quadro, também somos espectadores da cena. Nesse sentido, haveria outro ponto a interrogar: se não há um espelho (que estaria no lugar de quem observa o quadro) em frente ao pintor, como ele, o pintor, consegue pintar o que está atrás de si?

Olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso⁶⁰.

Estaríamos nós, espectadores, assistindo à cena fantasiosa que acontece dentro do espelho? Ou, sob o ponto de vista das figuras do quadro, estaríamos, ficções de uma

⁶⁰ FOUCAULT, 2007, p. 5.

ficção, foras do fora, alices involuntárias, sendo observados, nós dentro do espelho e as figuras do quadro fora dele? Em que lugar estaria fincado o ponto de realidade? O espelho é uma fronteira que existe?

O jogo de espelhos não se resolve e termina por ilustrar bem a rede de complementaridade existente entre quem é representado, quem produz a representação e quem observa. O “gato que ri” pode estar atrás do pintor ou na sua frente, pois a dúvida impera e a lógica objetiva é derrotada pelo enfrentamento da linha tênue que divide os dois domínios. Como nas duas histórias de Alice, a dúvida não pode ser resolvida: o mundo de trás do espelho ou o país das maravilhas são apenas construtos alegóricos para se compreender a realidade. Tomando por empréstimo o espelho do quadro de Velásquez, construímos com ele uma fronteira que nasce esmaecida, pois aqui os dois limites, do que é e do que pode ser, dobram-se uns sobre os outros, constituindo um terceiro domínio, lugar de pura contemplação daquilo que não se pode definir como único.

A analogia desse jogo de espelhos com a questão real/ficcional é clara e pode ser levada à frente por via de outra análise de Foucault, em que o crítico francês estuda obra de Cervantes “Dom Quixote”. Seu protagonista fidalgo idealiza-se, inventando-se cavaleiro andante, a partir dos livros de cavalaria fantasiosos, famelicamente lidos ao longo de sua vida.

(...) ele é realmente da mesma natureza que o texto donde saiu. Os romances de cavalaria escreveram de uma vez por todas a prescrição de sua aventura. E cada episódio, cada façanha serão signos de que Dom Quixote é de fato semelhante a todos esses signos que ele decalcou⁶¹.

No entanto, à semelhança do odisseu antes e depois de ter escutado o canto das sereias, na segunda parte do livro Dom Quixote vê-se frente a frente com aquele que ele mesmo fabulou, quando reencontra personagens que tomaram conhecimento de suas aventuras, apreenderam aquela ficção como realidade e o têm como herói de

⁶¹ Idem, p. 64.

aventuras. Ele é, enfim, reconhecido como o herói fabulado por si mesmo.

O texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa. A primeira parte das aventuras desempenha na segunda o papel que assumiam no início os romances de cavalaria. Dom Quixote deve ser fiel a esse livro em que ele realmente se tornou; deve protegê-lo dos erros, das falsificações (...) deve manter sua verdade⁶².

Tal verdade é o seu duplo: aí dois domínios se unem, dois Quixotes se mesclam, perfazendo uma nova realidade, não limitadora e não totalizante, imagem do paradoxo ontológico subjacente no personagem. O protagonista fidalgo é, ao final da narrativa, não a síntese totalizante de si mesmo, mas a mescla de todas as suas possibilidades de existir; *possibilidades*, assim, grafadas no plural, graças à sua fabulação de si mesmo. Aqui não se constitui uma unidade que determina o exílio de um “lado” e a preponderância do outro, como o Dr. Jeckil e Mr. Hyde de Stevenson, mas opostos que se assemelham, determinando suas ausências, uma “terceira via” que vislumbra as duas realidades de um mesmo objeto.

É importante resgatar a *idéia do espelho* do livro de Lewis Carroll como representação do que está presente no real e no seu duplo, no seu dobrar-se sobre si mesmo. A analogia, no entanto, poderia ser mais feliz se, em lugar da superfície sólida do espelho, se supuser algo mais permeável, por exemplo, como a superfície de um lago. A lâmina d’água permitiria que o que estivesse embaixo dela se comunicasse com o que está em cima (ou dentro e fora dela, conforme se quiser). Movimentos constantes e naturais de evaporação e precipitação constituiriam a permeabilidade dessa alegoria do duplo, explicitando sua multidirecionalidade, como no quadro de Velásquez. Semelhante ocorre quando a Alice de Lewis Carroll cai, no início do primeiro livro, num poço sem fundo. A queda parece sem fim, tanto que, num dado momento, a personagem se sente sonolenta e chega quase a adormecer. Durante a queda – algo irreal, pois não se conceberia no real “puro” um poço infinito – ela vai-se apercebendo

⁶² Ibid., p. 66.

de elementos do “seu” mundo real a se imiscuírem naquele mundo imaginário. Objetos comuns de sua casa ficam a flutuar ao longo daquela queda veloz.

Em *Memórias de Lázaro*, o protagonista-narrador Alexandre se vê transitando entre dois mundos: o mundo do Vale, sombrio e inacreditável para quem vive fora dele; e o mundo exterior (ao Vale do Ouro), no qual cabe a designação talvez apressada de *real*. O povo do Vale não crê que exista outro mundo que não aquele dominado por aquele espaço, por sua estrada, pelas nuvens baixas e pelo vento imemorial que martela e domestica as consciências.

Para nós, gente do vale, que a [a estrada] limpamos todos os dias com os nossos pés, que sobre ela suportamos o sol e toleramos a chuva, é o mundo que liga a nossa vida e une nossas esperanças (...). Falando a verdade, digo que o vale existe porque existe a estrada. Tudo (...) se concentra em torno do seu leito como o corpo em torno da espinha⁶³.

Também os personagens que não vivem no Vale consideram-no matéria da ficção, conto de fadas tenebroso que se conta para as crianças e dá-lhes medo. A dificuldade de se delimitar o que pode ser objetivamente concebido e o que é imaginado se impõe. Assim como a Alice que, minutos antes da queda, estava “em cima” já não é a mesma, pois o poço (lembra um túnel, corredor obscuro, alegoria de algum rito de passagem) já a fez permeável ao que ela ainda irá se transformar (na Alice do *outro lado* do real, na Alice do País das Maravilhas ou do outro lado do espelho), igualmente o protagonista adonisiano tomará para si seu duplo, tornando-se o Alexandre de dentro e de fora do Vale.

Alice e Alexandre imbricam-se agora em seu duplo. Completaram suas travessias, perpetraram seus ritos de transformação e passam, daí em diante, a conter em si mesmos seus dois domínios e seus conflitos, o objetivo e o interreno, sua vida e sua morte, o seu *eu* e um *tu* que, por vezes, eles identificam com aquele *eu* primordial e mítico.

⁶³ ADONIAS FILHO, 1978, p. 4.

Da mesma forma, Darl, o filho enjeitado de *Enquanto agonizo*, vive seu duplo quando transita entre a sanidade e a loucura, misto de claro e escuro de si mesmo, ao longo da travessia perpetrada pela família Bundren. Marianinho, protagonista de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, ao encarnar seu papel de filho pródigo retornando à origem, também perfaz sua travessia entre dois universos: um “civilizado”, que nega o mito, e o outro abissal, embebido em costumes antigos. O primeiro apenas admite o tempo linear e o viver metaorientado, enquanto que o segundo respira o lugar das contemplações e das origens. Marianinho transforma-se, no final da narrativa, em *outro si mesmo*.

Assim, vislumbram-se dois domínios, mas apenas um sentido, identificado com o imprevisível inerente a todo conflito. Sem um domínio, o outro inexistente; com ambos, descortina-se o paradoxo, não entendido como antes, apenas do Ulisses excludente, mas do Ulisses contagiado por sua multifacetação; não apenas do Lázaro, personagem bíblico, vivo, ou do seu outro, morto e ressuscitado, mas de todos os Lázaros, Quixotes e Alices possíveis.

Em *Memórias de Lázaro*, o protagonista-narrador tenta empreender um duplo resgate. O primeiro, de si mesmo, Lázaro ressuscitado que prefere uma nova morte, ressignificada quando se admite signo de linguagem. O segundo, de sua memória, latente e disfarçada por um vale que deve merecer o status de personagem, tamanha sua influência sobre todos que nele existem.

2.2. A dispersão narrativa

Mais que uma porção da narrativa inserida na grande *Odisséia*, o Canto XII mostra uma “metáfora para descrever a própria palavra poética do narrador”⁶⁴. Essa empresa igualmente perfaz um jogo de tessitura da memória, (de busca) das origens da narrativa e de construção dos seus elementos constitutivos.

É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo⁶⁵.

É sobre essa transformação de Ulisses (aqui espelhando os percursos de Alexandre e Darl) e suas significações para a instituição da voz narrada, diversa daquela voz original e inaugural de eventos, daquele canto primordial representado pelas sereias, que será orientada a análise do Canto XII. Restauração e dispersão: o relato do encontro do herói da *Odisséia* com as sereias assinala a profunda transformação nele subjacente, de canto de origem, transfiguração da palavra poética original, a canto narrado e apropriado pelo tempo e pela reprodutibilidade.

Naquela região mítica da narrativa primordial, do canto insólito das sereias, designado por Blanchot como “um desespero muito próximo do deslumbramento” ou “canto do abismo”, palavra e mundo se mantinham inseparáveis. Nela, o canto das sereias, fundador enigmático, encerra a vocação da palavra poética como constitutiva da própria linguagem. Assim, é a partir daquele episódio da *Odisséia* que ocorre a metamorfose de Ulisses em narrador, evidenciada em sua experiência num duplo existir em dois mundos: o mundo das origens, mítico e fundador, e outro, racional, reprodutível e narrado.

Esse segundo mundo mostra-se incompleto por conta da dispersão subjacente em sua tentativa de reproduzir o irreprodutível, o mítico. A palavra do narrador só resiste se

⁶⁴ OLIVEIRA, 2008, p. 125.

⁶⁵ BLANCHOT, 2005, p. 9.

o canto primitivo, a palavra poética adâmica referida por Benjamim⁶⁶, desaparece e dá lugar ao canto eternizado da narrativa, considerada a forma de reprodução (ou sua tentativa frustrada) daquele momento primordial, de cena de origem. Assim, instituindo sua própria temporalidade, diferente da medida cronológica, a narrativa busca promover um espelhamento controverso do movimento infinito de restauração do evento primordial frente à finitude da experiência humana, constituindo nesse movimento um *rompimento* necessário para a constituição da literatura.

Mas essa tentativa de *restauração* de origens promovida pela intenção literária também se mostra como *dispersão*, uma vez que o resgate impossibilita-se, dado o caráter de instabilidade da palavra poético-narrativa. Essa instabilidade nada alcança e lança ao mar a promessa utópica de plenitude, de conquista daquele momento pleno de origem, e confronta-se com a incapacidade de realizar a pretendida conciliação final. Dessa forma, Blanchot afirma que, para a emergência da esfera do que se designou *literatura*, fez-se necessário o desaparecimento – e aqui surgem outros termos: esquecimento, perda, alheamento, desaliança – daquela palavra mítica fundadora, origem de todo evento e de toda narrativa. A dispersão mostra-se como resultante inescapável desse processo.

Sabe-se que as semelhanças e diferenças entre o que se denomina real e ficcional fazem mesmo parte da constituição de ambos. Como domínios, eles não se destituem quando postos juntos, mas se complementam – entendendo seu caráter não-teleológico como fulcral para a sua compreensão. Assim, pano de fundo para o debate, o imaginário emerge como ponto de apoio fundamental para a compreensão do que chamamos real.

O mundo, no limite, pode ser entendido como o pleno exercício do imaginário e “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo”⁶⁷.

Isso confirma que a lógica do espaço literário obedece a regras e limites próprios,

⁶⁶ Apud. OLIVEIRA, 2008.

⁶⁷ BLANCHOT, 2005, p. 9.

ao mesmo tempo espelhando-se e diferenciando-se de seu correlato real. Essa operação permite que um espelho que se permite permeável, um gato que ri ou um coelho obsessivo por relógios sejam aceitos como pertencentes ao jogo, à cumplicidade entre aquele que escreve / fabula e aquele que lê / escuta. A escrita / fabulação assoma como a ponte necessária para a construção do ficcional e para a própria afirmação do real, uma vez que fundamenta a constituição daquele e auxilia a compreensão deste. Maurice Blanchot toma por princípio, para esta co-construção, o espaço construído pelo fazer literário; espaço que se mantém *fora* de qualquer ordem objetiva e inaugura uma nova lógica de espacialização e temporalização, próprios do espaço literário. Assim, a crítica do filósofo francês afirma seu “lugar de fora”, que se instaura graças à tensão gerada pelo enfraquecimento da perspectiva monovalente do real sobre o ficcional.

Outros exemplos não referidos de narrativas que abordam *travessias* são dignos de nota: Gregor Samsa e seu outro, monstruoso; a amada multinomeada do protagonista do conto *Desenredo*, de João Guimarães Rosa, que, de devassa, depois de fabulada por seu eterno apaixonado, torna-se a santa aos olhos de todos. Suas travessias os tornaram cientes de sua incompletude, senhores de suas dúvidas que nunca cessam. Cada um mereceria uma análise à parte.

Em todos eles, a fabulação permitiu o encontro dos domínios. Em todos eles, pode-se supor uma partida de xadrez significativamente ontológica entre um homem e a Morte; entre a narrativa que pende para a reprodutibilidade técnica e aqueles eventos primordiais míticos que, mesmo demandando, nunca alcançarão apropriação e repetição. Em todos eles, a narrativa, fundamentando ou transgredindo o real, franqueou o surgimento de uma terceira via a liquefazer fronteiras. Tal via permitirá o estabelecimento de um herói / protagonista convincente, prometendo gestos de pertença aos seus dois *outros* e desarticulando qualquer tentativa de uma totalização de si, uma vez que se entrega e se permite à eterna pergunta, encarnada no mergulho, no vislumbre do abissal existente em todo ato literário.

Neste ponto, resgate-se, de Blanchot, a morte da linguagem comum para a instauração da literatura e de seu espaço. Igualmente resgate-se, de Foucault, o

conceito de dobra de realidades presente nos *dois Quixotes* ou o jogo de espelhos que impossibilita que se determine em que lado dele está o que se designa de real. Disso resulta: este capítulo serviu para que se assinalassem como categorias de análise os conceitos de *espaço literário* (de Blanchot), de *dobra de realidades* (de Foucault, presente em seus textos *Dom Quixote* e *Las meninas*) e do *duplo* (proposto por esta investigação a partir dos antecessores). Essas coordenadas teóricas figuram como ponto de partida para a análise de alguns percursos narrativos, como os de *Enquanto agonizo* e *Memórias de Lázaro*.

Darl, de *Enquanto agonizo*, e Alexandre, de *Memórias de Lázaro*, são exemplares como percursantes de travessias entre dois domínios ou universos. Nesse ponto, por deslocamento, assomam Ulisses, Alice e Gregor Samsa, já referenciados anteriormente, que igualmente vivem suas travessias e transformações. As trajetórias desses personagens permitirão a validação das categorias de análise levantadas.

A morte está presente em todas essas narrativas. Não apenas a morte de Addie Brunden, anunciada no princípio da obra. Não apenas a morte de Alexandre no lodo pestilento do Vale. Essas mortes constituem ocorrências de superfície. Outras mortes, que se comungam profundamente com a estrutura de suas narrativas e com os destinos percorridos por seus protagonistas, que, de seres sinalizados pela mortificação, transmutam-se em signos, são efetivamente determinantes e constituem material de valia para esta pesquisa.

2.3. A negação do mundo: a palavra proibida

(...) a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa. (Maurice Blanchot, *A parte do fogo*)

Qual é mesmo a palavra secreta? (...) Sinto que existe uma palavra, talvez unicamente uma, que não pode e não deve ser pronunciada. Parece-me que todo o resto não é proibido. Mas acontece que eu quero é exatamente me unir a essa palavra proibida. Ou será? Se eu encontrar essa palavra, só a direi em boca fechada, para mim mesma, senão corro o risco de virar alma perdida por toda a eternidade. Os que inventaram o Velho Testamento sabiam que existia uma fruta proibida. As palavras é que me impedem de dizer a verdade. (Clarice Lispector)

É porque ela – a morte – não repousa sobre nada, porque carece até mesmo da sombra de um argumento que perseveramos na vida. A morte é demasiado exata; todas as razões encontram-se de seu lado. Misteriosa para nossos instintos, delinea-se, ante nossa reflexão, límpida, sem prestígios e sem os falsos atrativos do desconhecido. De tanto acumular mistérios nulos e monopolizar o sem-sentido, a vida inspira mais pavor que a morte: é ela a grande desconhecida. (Emil Cioran, *Breviário da decomposição*)

Leslie Hill, professor da Universidade de Warwick, estudou o trabalho do filósofo francês Maurice Blanchot em seu livro "Blanchot: extreme contemporary", de 1997. Segundo ele, Blanchot argumenta que a literatura não se dedica a produzir sentido no mundo; em vez disso, busca suprimir a palavra comum e substituí-la por sua absoluta ausência – ausência identificada com a escrita literária⁶⁸. Ao contrário de Sartre, que admitia uma função moral e positiva para a literatura, de reconstrução utópica do mundo por meio da arte, Blanchot assinala seu viés desestabilizador, de dúvida e negação do mundo. Essa contradição entre o engajamento sartreano e a inoperância atribuída por Blanchot à literatura foi o motor para que este último escrevesse o ensaio "A literatura e o direito à morte".

Nesse ensaio, escrito em fins da década de 1940, Maurice Blanchot delineou pela

⁶⁸ HILL, 1997, p. 107.

primeira vez conceitos que, mais tarde, investigaria mais detidamente. O francês parte de um discurso filosófico hegemônico, centrado sobretudo no pensamento hegeliano, para traçar seu próprio percurso de análise da literatura⁶⁹, afirmado tanto como processo isolado em si quanto considerada sua inserção no mundo. O ensaio nos permite questionar a relação entre escritor, obra, linguagem, palavras e coisas; nele igualmente estão presentes: a morte na literatura, uma releitura do surrealismo, a questão da morte do autor, seu resgate de Hegel e seu embate com Sartre – constituindo, nesse caso, o enfrentamento da noção de escritor *engagé*. Foi escrito no período do pós-guerra, época em que alguns dos tópicos em questão se encontravam em pauta quando da escrita da obra que aqui se pretende estudar (*Memórias de Lázaro*, de 1946), sendo, por isso, essencial, por ressaltar algumas questões levantadas pela crítica literária naquele período histórico, presentes no romance adonisiano. Este subcapítulo pretende fornecer elementos para melhor compreender aquelas proposições.

Primeiramente, Blanchot afirma que a literatura se inicia no momento mesmo em que ela se torna uma questão – sua própria questão. A pergunta que daí emerge só é respondida *pelo* e *no* fazer literário, pois é nesse fazer – nela, literatura – que “repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura”⁷⁰. Nesses dois termos, tidos como essenciais à literatura – a linguagem e o homem que a produz – repousa o potencial volitivo daquela pergunta misteriosa, e, quem sabe, sua resposta inaudível, inarticulável. Assim, aquele que escreve e aquele que lê são dissolvidos em favor da emergência da *experiência da literatura*, região que desabilita aquele aparente binômio excludente. Se a morte do autor é aqui anunciada, é depreciada a noção do escritor apartado do mundo, morador de um único plano reservado às almas “iluminadas”, capazes de produzir literatura. Em vez disso, afirma que aquele que a produziu desaparece para dar

⁶⁹ VASCONCELOS, 2002, p. 146.

⁷⁰ BLANCHOT, 1997, p. 291.

lugar à linguagem.

Blanchot apresenta o surrealismo como movimento exemplar desse questionamento sobre a arte, por *desestabilizar o caráter sublime da literatura e esvaziá-la de si mesma*, tornando-a tão-somente “a revelação desse dentro vazio, que inteira se abre à sua parte de nada, que realize sua própria irrealidade”⁷¹. Tal movimento negativo e destitutivo dá-lhe “a condição de ser isolada em estado puro” e atribui-lhe maior “ambição criadora” quando a concilia com um *nada* e retira-lhe o poder de afirmação ou autenticação do mundo. O movimento surrealista evoca a revelação deste “dentro vazio”, explicitando a ruína da literatura, a negação do seu status de afirmação das coisas, como sua potência; seu distanciamento de uma afirmação totalizante, sua afirmação; seu silêncio, seu poder. Sua nulidade, por colocá-la como ato bruto, dá-lhe autonomia, tira-a de um centro afirmador, marginaliza-a e a desatreia de verdades positivantes (ou afirmativas). Os surrealistas contribuíram com produções literárias, baseadas num tudo abolidor do racional limitante. Aqueles autores traziam o atrevimento de uma certa indiferença em fazer com que suas obras correspondessem a uma demanda do público ou da crítica, gerando uma arte desabridamente ligada à ideia inventiva de liberdade.

O paradoxo de Hegel

O ensaio empreende o resgate do pensamento hegeliano para explicitar o paradoxo de todo ato de escrita literária: o escritor só pode ser considerado escritor quando há uma obra que o autentique. No entanto, se a obra ainda não foi terminada, isto é, se aquele trabalho que autenticará seu executor ainda não está finalizado, o executor não existe e, portanto, não há escritor; e, se o escritor inexistente, tal obra nunca existirá: “Ele só existe a partir da obra; mas, então, como pode a obra existir?”⁷².

⁷¹ Idem, p. 292.

⁷² Ibid., p. 293.

Aparentemente, por circularidade a literatura morreria, mas, salvação dos perdidos, é a operação no mundo, o *ato* que o levará até a realidade efetiva – é o ato da escrita que o tornará escritor. Contudo, o ato futuro desautoriza sua realização. Assim, se o escritor antevê a obra, consegue vislumbrá-la esplendorosa e perfeita, quais razões ele teria para transformar aquilo, pura graça enquanto projeto, se “essa presença é o essencial da obra (as palavras aqui sendo consideradas acessórias), por que ele a realizaria mais que isso?”⁷³. Outra possibilidade, mais exequível: o escritor, ciente de que sua obra só será obra se realizada, decidirá escrever a partir de um nada, pois o *tudo* embutido naquele projeto literário não merece ser desapropriado de sua perfeição de origem. Nesse sentido, Hegel observa que as circunstâncias da escrita devem-se irmanar com o talento do escritor, dissolvendo o binômio autor-obra: “ele é o seu autor – ou, mais exatamente, graças a ela que ele é autor: é dela que tira sua existência, ele a fez e ela o faz”⁷⁴. Contudo, no momento mesmo em que a obra se torna pública, o escritor vê que o interesse do público por ela não é o mesmo que o movimento único que o pôs em ato de escrita. Esse movimento transforma a obra, pois a faz perder aquelas motivações que a fizeram ser criada e a torna outra coisa que não *a obra*. Ela desaparece quando passa a pertencer a outrem, apropriação de leituras diversas, memoriais de vida outros.

(...) o escritor gostaria de proteger a perfeição da Coisa escrita mantendo-a o mais afastada possível da vida exterior. A obra é o que ele fez, não é esse livro comprado, lido, triturado, exaltado ou esmagado pela cotação do mundo. (...) Por que torná-la pública? Por quê, se é preciso preservar nela o esplendor do puro eu, fazê-la passar ao exterior, realizá-la, em palavras que são as de todo mundo?⁷⁵

O autor então se suprime, pois só o que conta na obra é aquele que, lendo-a, a (re)cria, “a consciência e a substância viva da coisa escrita”⁷⁶. Ao autor resta “escrever

⁷³ Ibid., p. 294.

⁷⁴ Ibid., p. 295.

⁷⁵ Ibid., p. 296.

⁷⁶ Ibid., p. 296.

para o leitor e se confundir com ele”⁷⁷, mas nesse gesto igualmente surge erro de estratégia: entendida a literatura como o desejo e o exercício da alteridade, ao leitor não interessa um livro escrito por ele, pois deseja que a obra o faça vislumbrar “algo desconhecido, uma realidade diferente, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar em si”⁷⁸. Se um autor escreve para um público, em verdade quem escreve é aquele público – e se aquele que lê é quem no fundo escreve, a leitura se desapropria de si mesma, torna-se aparência e se revela nula: o autor sucumbe. Blanchot traz os termos *noite* e *dia* para afirmar esse embate entre o que está no dentro privado do escritor e transborda para o exterior público.

É nesse esmaecimento do autor na obra, nessa confusão necessária entre o criado e seu criador que a literatura se consagra. E por isso assoma a escrita automática da primeira metade do século XX, cristalizada no movimento surrealista, como modelar desse salto no abismo de possibilidades, dessa colcha de hesitações, chamada de *pura ventura* por Hegel.

Para Blanchot, portanto, a obra é construída também – e sobretudo – fora do escritor. É vão pensar que as operações literárias não sejam absorvidas pelo céu de contingências do mundo público, pelo contato daquela obra com outros olhares que não o seu. O pensador francês resgata o que Hegel chamaria de *a própria Coisa*, operação identificada com o leitor, ponte entre a impossibilidade da obra e o movimento da obra em direção ao mundo:

Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece. A obra desaparece, mas o fato de desaparecer se mantém, aparece como essencial, como o movimento que permite à obra realizar-se entrando no curso da história, realizar-se desaparecendo.⁷⁹

O esforço de presença do mundo na obra é o que a mantém, mesmo sabendo-se

⁷⁷ Ibid., p. 296.

⁷⁸ Ibid., p. 296-297.

⁷⁹ Ibid., p. 297.

de antemão que esse esforço é impossibilidade em si mesmo: “a meta não é o que o escritor faz, mas a verdade do que faz”. Nesse sentido, a obra resume aquele movimento de dispersão de sua origem em direção à sua verdadeira existência. O nulo e o nada sobrevivem como a verdade de toda obra. Desassistida por um autor que deixou de sê-lo, resta a ela sobreviver dos cacos de memória de que foi gerada e entregar-se ao fundo de tudo isso, à sua real meta: a experiência da apropriação daquela realidade de nada pelo leitor. Sua verdade: nascida de um caldo primordial de experiências inalcançáveis em sua perfeição, a ela resta o castigo de sua experimentação em outrem. Em outro texto⁸⁰ do mesmo livro *A parte do fogo*, Blanchot comenta que Kafka, ao pedir ao amigo Max Brod que queimasse seus originais, buscava o fundo desse anonimato, essa ausência absoluta; mas, ironia ou não, o fato de seu amigo não ter atendido a seu pedido tornou o autor de “A metamorfose” a um só tempo glorioso e desgraçado:

(...) quando vemos esta obra, principalmente silenciosa, invadida pela tagarelice dos comentários, esses livros impubescíveis sendo objeto de infundáveis publicações, essa criação atemporal convertida numa glosa da história, perguntamo-nos se o próprio Kafka não teria previsto um tão grande desastre em tão grande triunfo⁸¹.

Essa indiscrição entregou-o ao público, e o enigma, que antes se mostrava indecifrável, trama-se como reprodutível e contingencial porque tornado real, produto, livro. Nessa operação de tornar a intenção de apenas escrever o mundo no próprio mundo, de mergulhar aquela obra essencial no que é contingencial, uma parte daquilo que era todo o seu mundo está irremediavelmente perdida, pois a dispersão inerente a toda experiência literária despotencializa aquelas verdades de origem.

⁸⁰ A leitura de Kafka.

⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

O silêncio da escrita

Writing is traversed by fundamental ambiguity.
(Leslie Hill)

Também a ausência do escritor não é totalmente afirmativa, pois igualmente mostra-se pura presença; ele encontra-se, movimento contínuo, diluído e presente em todo o processo da escrita. Essa ausência não afirma a troca mecânica de ausência / presença ou um processo de início e fim atrelado a um “sujeito esclarecedor do vínculo problemático”⁸² com o mundo, como proposto pelos frankfurtianos. Antes disso, mostra-se como processo permanente de compreensão e questionamento, excluídas aqui a tentativa de acerto histórico pelo personagem problemático ou aquela “síntese superior do ser, seja em nome da autenticidade (Heidegger) seja em nome da História (Hegel, Sartre)”⁸³. No entanto, jamais deixamos de entrever a figura do escritor como ponto de ligação do trinômio autor-obra-leitor:

O escritor sem nome, pura ausência dele mesmo, pura ociosidade, em seguida o escritor que é trabalho, movimento de uma realização indiferente ao que realiza, a seguir o escritor que é resultado desse trabalho e vale por esse resultado, e não pelo trabalho, real tanto quanto é real a coisa feita, depois o escritor, não mais afirmado, mas negado por esse resultado e salvando a obra efêmera salvando dela o ideal, a verdade da obra (...) ⁸⁴

O escritor não exclui aqueles elementos, mas os relaciona; é nessa fatalidade, nesse movimento incessante de afirmação e anulação, de conciliação improvável, que sua existência, e a existência daquilo que para ele é verdade, se afirmam. Esse descompromisso autoral com o resultado da obra é a moral de quem escreve.

(...) ele deve se opor a si mesmo, negar-se afirmando-se, encontrar na facilidade do dia a profundidade da noite, nas trevas que nunca

⁸² VASCONCELOS, 2002, p. 149.

⁸³ Idem, p. 150.

⁸⁴ BLANCHOT, 1997, p. 300.

começam a luz certa que não pode terminar. Deve salvar o mundo e ser o abismo (...)⁸⁵

Essa operação nem aparta a literatura do mundo nem lhe impõe a necessidade concreta de traduzi-lo e transgredi-lo. Não é dever da literatura transformá-lo, mas acaba por fazê-lo à sua maneira. Apesar de ele gestá-la a partir de um nada ausente do mundo, o escritor precisa destruir a linguagem realizável, erigi-la diferente do que era e assumir a negação daquilo que afirma. Assim, a obra está no mundo graças à sua ausência dele, pois é na diferença entre o projeto da obra e a própria obra que está o fazer literário; e é nesse lugar de desconstrução que a linguagem afirma-se como elemento constituidor de uma nova realidade.

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era⁸⁶.

Blanchot nega a obrigação de a literatura existir para agir no mundo, embora seu processo acabe por fazer com que aja. Seu engajamento está nessa displicência enganosa. Seu trabalho está nessa ausência (que é presença em um sentido não correspondente, contrarrespetivo) do mundo, pois é a partir desse duplo de repetição e descolamento, de representação de uma realidade dada e de refundação de um mundo com suas regras próprias, que a obra se cumpre.

⁸⁵ Ibid., p. 302.

⁸⁶ Ibid., p. 303-304.

Literatura engajada?

Assim, a chamada *literatura engajada* é reconcebida por Blanchot, que condena a cisão entre o engajamento social determinista e o envolvimento pessoal com os movimentos da sociedade. Em vez disso, verifica-se um empenho comunitário desatrelado de um princípio centrado no coletivismo como síntese resultante de um movimento dialético.

Aqui fica caracterizada a escrita como processo que leva a um saber extremo – e, portanto, a um *estar presente* no mundo. As demandas que supre achegam-se ao âmbito subjetivo, esmaecendo-se quando frente a frente com a visada sócio-histórica, por buscarem soluções “segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível”⁸⁷. A obra, segundo Blanchot, “prioriza aquele que viveu sobre aquele que escreveu”⁸⁸, o que altera a relação de forças entre a experiência e a escrita. No ato da escrita, o escritor torna-se senhor de tudo, pois age sem limites sobre aquele mundo e aquela linguagem, tornando-se dono de um “poder próprio, poder de *faltar com a verdade*”⁸⁹. Assim, a literatura não busca um acerto de contas com a história ou um fim social para a ação por ela supostamente estimulada, apenas procura sugerir suas perguntas como suportes para o questionamento de uma realidade, a partir de um lugar marginal àquele espaço social. Esse lugar não se coloca fora do mundo; está no mundo, mas não se deixa cegar por suas contingências cotidianas – e é por esta característica que se afirma criticamente perante ele: sua força está nesse aparente desinteresse.

Nesse espaço, permite-se afirmar outra verdade, não a verdade limitadora contingencial, mas a verdade indecifrável daquele mundo extremo, lugar da hesitação que desabilita o suporte dialético, pois “não há *todo* a ser reafirmado (...) no espaço

⁸⁷ Ibid., p. 304.

⁸⁸ Ibid., p. 9.

⁸⁹ VASCONCELOS, 2002, p. 148.

produzido pelos livros dos criadores de literatura”⁹⁰. Sua ação é menos contingencial que reflexiva. Ele “coloca à nossa disposição *toda* a realidade”, e esse *tudo* possível não é exequível fora da obra. Nesse sentido, a objetividade absoluta é implausível, pois o mundo concreto demanda recortes e limitações para o seu entendimento, irmando-o com a finitude. Já a obra literária e o espaço nela exercido via linguagem dispõem a quem a lê todas as potencialidades de compreensão: aquele mundo é um *tudo*. Blanchot esclarece tal relação entre mundo real e criado, concreto e literário (parte da citação já referenciada anteriormente):

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo (...) ⁹¹.

Essa dimensão do mundo, expressa por um posicionamento fora dele próprio, torna transformadora a ação do escritor: aquele *tudo* que ele cria desencarcera-se das contingências, permitindo-lhe tratar a realidade sem amarras. Aqui nada se opera, mantendo-se a dicotomia dentro-ou-fora-do-mundo. Ao contrário: tal como a obra, o escritor é ser de papel, cujas ações só se validam quando afastadas das contingências, mas, no entanto, ele está no mundo – graças à sua ausência dele. Esse poder não advém do mundo, mas da sua ação criadora que, por revolucionária, é sua liberdade.

A literatura e o direito à morte mostra-se como resposta a Sartre que, em *Que é a literatura?*, afirma a literatura de prosa como agente de viés moral, engajada na História e na necessidade de transformação do mundo (‘Parler c’est agir’); agente formador, por sua ação, da própria ideia de liberdade. Blanchot refuga o existencialista, ao negar tais

⁹⁰ Idem, p. 148.

⁹¹ BLANCHOT, 1997, p. 305.

implicações e dessubordinar a literatura daquela “propaganda moral”. A obra não busca um fim no mundo – sua causa é a própria questão que a gerou. Karl Erik Schøllhammer assinala que esse *modus operandi* “não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita”⁹². É a essa ausência de objetividade moralizante, a esse *continuum* discursivo que determina a impossibilidade de seu fim que Blanchot atribui todo o poder transformador da escrita. É nessa morte do mundo, que também é sua total presença, que está sua potência.

Memórias de Lázaro bem opera esse *duplo* de estar no mundo sem, contudo, obrigar-se a agir sobre ele. O romance de Adonias Filho, embora retrate uma realidade sertaneja cacaueteira da metade do século passado, não se constrói sobre uma obrigação moral de transformá-lo ou denunciá-lo. Antes faz agir sobre aquele “céu de contingências” seu vigor de obra instauradora de realidades. O Vale do Ouro (ou suas injustiças e selvagerias) resume-se a ele próprio. Não representa um estado de coisas de cuja dissolução com tons épicos o fim do romance se alimentaria. Seu poder está apenas em ser o lugar literário e discursivo onde aquelas criaturas transitam.

Vasconcelos afirma que a crítica blanchotiana aproxima-se da escrita “de modo a melhor atentar para o funcionamento das redes culturais, temporais, em que a literatura se dispõe e a partir das quais afirma seu *lugar de fora*”⁹³, lugar pleno de possibilidades que se habilita graças à “tensão de seu próprio desaparecimento na fronteira dos saberes”⁹⁴, chamando para si o signo da morte, existente no traçado desse desaparecimento. Entenda-se a morte aqui, no entanto, como liberta da individualidade, pois “apesar de manifestado numa individuação, o trabalho mortal é experiência comum, extensiva a *qualquer-um*”⁹⁵.

Esse procedimento presentifica o processo da morte no percurso da literatura da

⁹² SCHØLLHAMMER, 2009, p. 107.

⁹³ VASCONCELOS, 2002, p. 144.

⁹⁴ Idem, p. 144.

⁹⁵ Ibid., p. 153.

modernidade e torna a abordagem apropriada ao universo literário adonisiano, considerado como inserido na contemporaneidade.

Vejamos: o projeto da modernidade literária brasileira, na primeira metade do século XX, alimentado pelo pensamento marxista e reavivado pelo ideário utópico-salvacionista proposto por Sartre no pós-guerra, tomava a literatura como instrumento de representação de uma realidade que, a partir daí, poderia servir como forja para sua reconstrução. A visada utópica daqueles narradores brasileiros (Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e um Jorge Amado da fase “social”, dentre outros) e de alguns neorrealistas portugueses, como Miguel Torga, buscava documentar a passagem de uma sociedade agrária para a industrial (no caso brasileiro) e enfatizava uma preocupação com os problemas sociais, por vezes confundindo “os caminhos da ficção com o relatório burocrático e o noticiário objetivo”⁹⁶. Descartados seus talentos narrativos, sua grande força retórica e sua riqueza de elementos populares e folclóricos, aquela “geração”, talvez com exceções em Graciliano e em Torga, afirmava-se numa estética que se aproximava mais do viés do relato sociológico que da narrativa pautada por uma proposta estética modernizante. O escritor, enfim, era tido como homem engajado politicamente, e suas ações encarnavam certa responsabilidade no acerto das necessidades sociais de sua época. Os termos “literatura” e “engajamento” vinham necessariamente um a reboque do outro.

Adonias Filho, por seu turno, buscava uma estética inscrita na proposta de dispersão da verdade narrativa, presente em escritores como Proust, Woolf, Joyce e Faulkner (de quem o autor baiano, em entrevista, assume claramente influência), que viam, sobretudo na fragmentação da escrita e na diluição da voz do autor, um aceno para uma contemporaneidade literária. Ele próprio assinalou o percurso histórico da literatura rumo a essa contemporaneidade, assumidamente desatrelada às demandas do mundo, deixando clara sua opção por uma abordagem estética:

⁹⁶ ADONIAS FILHO, 1978, p. 53.

Superando o estágio meramente emocional (romântico e naturalista, por excelência), ultrapassando a fase intelectual (ideológica, política, discursiva), vencendo o neorealismo (o documentário), [o romance] atinge o conjunto em sua caracterização moderna que é indiscutivelmente estética.⁹⁷

Opondo-se à ideia de crise do romance, propalada à época, o autor de *Corpo vivo* afirma que a época impunha a aceitação de uma “revolução complementar” na estrutura do romance, irmanando-a com a ocorrida em outras artes:

No momento em que o romance impõe a revolução na estrutura, não permitindo o seu isolamento da arte moderna, forçando a integração nas condições culturais contemporâneas, tornava-se claro ter conseguido acompanhar, como a poesia, o teatro, a evolução estética em toda sua violência (...). O tronco antigo, da narrativa organizada numa seriação pacífica de episódios, da apresentação direta e objetiva (...) não podia prevalecer em uma espécie de arte organicamente dependente do tempo.⁹⁸

Tomemos *Memórias de Lázaro*: as elipses temporais e as recorrências a fragmentos de memórias e a verdades outras que não as afirmadas pelo protagonista-narrador constituem a tônica da obra. O corte estético decisivo, portanto, dar-se-ia “em função da forma, da operação artística, da concepção arquitetônica que escapa da experiência humana cotidiana e vazia”⁹⁹. Trata-se de obra narrada em primeira pessoa por um protagonista que vem ganhando consciência de si como sujeito. No entanto, o narrador, em sua busca de autoconhecimento e autoafirmação, em vez de chamar apenas para si a verdade narrativa, abre mão da sua palavra afirmativa e delega a voz a outros narradores que não ele mesmo.

Schøllhammer, em texto a respeito de *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, romance cuja narradora igualmente compartilha a narrativa com outros narradores ao longo da obra, assinala que tal narração plurívoca e dispersa, negligenciadora do poder da própria voz narrativa como portadora de única verdade

⁹⁷ Idem, 1958, p. 22.

⁹⁸ Ibid., p. 20.

⁹⁹ Ibid., p. 21.

possível, produz “elipses e incertezas sobre a consistência da memória que só é resgatada parcialmente e nunca desprovida da ambiguidade necessária à sua natureza fragmentária”¹⁰⁰. Essa análise nos permite tecer aproximações de Hatoum, autor contemporâneo da passagem do século, com Adonias Filho, cuja obra surgiu numa época em que ainda havia uma grande preocupação formal de se romper o vínculo estético com o chamado romance regionalista.

Adonias Filho traz, cinquenta anos antes de Hatoum, uma obra plurivocal. Antes de privilegiar a verdade de um narrador positivante, acena com o fragmento e a impossibilidade das certezas, com a memória esfacelada que, mesmo diante do esforço do protagonista-narrador Alexandre, não é reconstituída, permanecendo como abismo de possibilidades, pergunta que não cessa: pura incerteza. Aqui não desabilitamos Hatoum ou qualquer outro autor surgido nos últimos anos do século XX como emblema de uma certa “contemporaneidade” na literatura brasileira. Apenas buscamos inscrever Adonias Filho nessa trilha literária mais atual, cujo esforço mais se aproxima da dúvida a respeito daquela palavra narrativa única do que da sua confirmação.

A cultura, o mundo e suas contingências estão presentes no processo da escrita contemporânea, não abrindo mão, no entanto, da incerteza e do fragmentário, signos do mesmo período. A ausência de verdades habita o espaço literário, lugar de construção a partir de um nada que se torna o lugar pleno de possibilidades, a liberdade absoluta de ação, expressão máxima do escritor enquanto agente naquele mundo, ato revolucionário em estado bruto que nos faz admitir a literatura como extensão da possibilidade de engajamento do escritor; engajamento que parte de uma premissa subjetiva e que se alça para tramar-se como exteriorização de sua subjetividade, como em Adonias Filho. Blanchot identifica neste momento um ponto de contato com a morte, a “última das platitudes”, reino das possibilidades, origem da negatividade que separa signos e objetos e faz ambas, humanidade e literatura, possíveis¹⁰¹. Pura

¹⁰⁰ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 89.

¹⁰¹ HILL, 1997, p. 113.

liberdade: “Ela o atrai porque é o tempo em que a literatura se faz história”¹⁰².

A linguagem instauradora

Todas as coisas do mundo não cabem numa ideia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo.
(Arnaldo Antunes)

Nada mais apropriado para expressar esse irmanamento da morte com a ação do escritor do que a linguagem. É a partir dela que a literatura opera suas (des)construções, é por ela que o esfacelamento necessário para a construção estética embutida na escrita se cumpre. É por meio da linguagem, se não através dela, que a relação entre as palavras e as coisas, entre o mundo dado e aquele outro mundo das platitudes, é reconstituída. O “ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas”¹⁰³, mas essa posse exigiria que se suprimisse aquilo que foi nomeado. Assim, quando nos apossamos de algo por meio da palavra, é suprimida dele sua existência.

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 ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser¹⁰⁴.

Em contraposição a Hegel, Blanchot destaca o poder da palavra de se desfazer do real. Hegel lembra que Adão, em seu primeiro ato de nomear os animais, os destituiu de sua existência, promovendo o primeiro assassinato inimputável da história da cristandade. É na nomeação que o homem faz com que as coisas ganhem sentido para ele – é na destituição daquilo que é nomeado que o homem *conhece*. Assim, o conhecimento passa pela morte do que se pretendia conhecer e por sua reconstituição

¹⁰² BLANCHOT, 1997, p. 309.

¹⁰³ Idem, p. 310.

¹⁰⁴ Ibid., p. 310-311.

como saber: a negação e a linguagem convivem num mesmo movimento com aquele objeto de que se quer se aproximar.

A linguagem comum e cotidiana, enfraquecida de seu poder de transformação, apenas chama um gato de gato, pois considera o gato vivo e sua nomeação pela palavra idênticos, e nessa operação não o destitui de sua realidade. O concreto e o criado habitam o mundo e não se excluem: “a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência”¹⁰⁵. No limite, o ser concreto pode se transformar ou até mesmo deixar de existir, mas sua ideia, definitiva e segura, permanece. Já a linguagem literária nos mostra uma operação “feita de inquietude”, pois admite e necessita da instabilidade, da exclusão e da morte. O gato torna-se negação que se tornou palavra, mundo em si; uma não-existência objetiva e plena de realidade. A operação promove a troca entre a morte do gato cotidiano e sua constituição como palavra e ideia. Todavia, essa *ideia* não se fecha, não toma para si o caráter puramente irreal, pois sua irrealidade de coisa a transpõe para a realidade da linguagem: “a palavra não basta para a realidade que ela contém”¹⁰⁶. Blanchot assinala a operação de apropriação da linguagem literária como a liberdade da coisa na palavra literária:

O laço que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum¹⁰⁷.

Na formação desses “conjuntos instáveis”, nesse exercício de hesitação reside o poder da linguagem da literatura. O poeta Arnaldo Antunes bem trata desse poder na epígrafe acima. É na linguagem da literatura que a palavra-Lázaro admite suas realidades, de frescor e de putrefação, antes e depois da operação de sua apropriação e

¹⁰⁵ Ibid., p. 313.

¹⁰⁶ Ibid., p. 314.

¹⁰⁷ Ibid., p. 314.

desaparição. É nela que, pelo nada que significa, pela não-referencialização direta e individuante com seu equivalente concreto, o literário se afirma. Na palavra literária, morre o que lhe dá vida, mas essa escrita e essa nomeação ocorrem se opondo àquele assassinato puro e simples da apropriação cotidiana. Na operação apropriativa, a linguagem poética pluraliza os atributos da coisa renomeada, e esse morrer advindo do apagamento da referência individualizadora da coisa cotidiana esmaece a negatividade absoluta daquela operação. Cumpre lembrar que esse processo difere-se, por outro lado, do trabalho do homem na História e da ideia teleológica de obra como produto com um fim em si.

Dispersão e origem

Todavia, o processo de apropriação do real por meio da linguagem literária revela-se igualmente momento de dispersão, pois algo que antes ali havia desaparece, o que era de origem jamais será plenamente restabelecido e os elementos daquela estranha equação nunca mais poderão ser restaurados ou reproduzidos: a morte por diluição daquilo que foi unicamente enunciado acompanha o processo. O empenho da literatura está em perseguir o momento que precede aquela apreensão, o momento da verdade original da coisa, o gato como gato, o Lázaro do túmulo, o princípio, o caos da própria coisa nomeada, irremissível. A esperança de reatar aquela antiga aliança (entre o que é nomeado e a própria coisa) é a obrigação da literatura, e sua única chance de êxito está na linguagem.

Não é a noite; é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz¹⁰⁸.

O jogo se constrói não mais como reflexo do mundo dado, mas como tentativa de relançamento da referencialidade da coisa original, e a palavra poética torna-se, para a

¹⁰⁸ Ibid., p. 316.

coisa nomeada, “mais um refúgio que uma ameaça”, é sua chance de manter-se, mesmo desaparecida, de alguma maneira, viva. A sua precisão, a exatidão viva da palavra comum, enquanto coisa, se apaga para dar lugar ao estranho poder de significar. Daí emergem os dois vieses para o entendimento do processo de nomeação cometida pela palavra literária: o da negação e o do reconhecimento da impossibilidade de reconstituição da aliança com o nomeado. A partir desses movimentos, a literatura se posta sempre além do mundo, à sua margem, extrapolando-o enquanto realidade dada e reinventando-o à sua maneira, sem deixar de marcar o mundo e suas “bordas”: o além-mundo. Não consiste em sua negação, mas no seu vislumbre privilegiado, porque a partir de um lugar ao largo, marginal a ele. É desse lugar que ela emana seu poder de falar das coisas e de se ocupar dos homens e termina por admitir em si mesma sua autoridade mais potente, seu engajamento mais veemente. Desse lugar *outliner*, torna-se incômoda e até perigosa. Sua aparente distância da realidade faz com que atue sobre o mundo como a adaga que penetra um corpo estranho, sem compromissos que a aprisionem na manutenção da vida daquele corpo, ao mesmo tempo aliada e descompromissada, “indeferida pela história”.

(..) existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção) (...) ¹⁰⁹

A materialidade da apropriação literária pode ser duvidosa, mas a materialidade do livro é real, e a realidade daquela ficção é muitas vezes muito mais concreta do que o próprio real, pois a realidade da linguagem a impregna de si mesma. Isso faz com que a literatura exista, seja a expressão inventiva de tudo o que não pode ser exprimido e adquira por isso uma força insuspeitada. Ela evoca a náusea ao mundo, permite que se sinta estranho a ele, catapulta quem a experiencia para aquele lugar “de borda”; trabalha no mundo porque dele descomprometida, situada fora do lacre imobilizante da

¹⁰⁹ Ibid., p. 326.

palavra comum: exterioridade radical praticada graças à sua visada subjetiva. Atribui, como direito, um sinal negativo ou positivo, mas oposto, a tudo que toca; atribui não o signo materializador de uma historicidade e constituidor da razão¹¹⁰, mas desmistificador do poder do negativo, a própria morte (a historicidade em seu ponto limite, não ideal); joga com a hesitação onde existe o assertivo monolítico; afirma a instabilidade como sua arma mais poderosa; abriga o excesso e o abuso que secretamente habitam as palavras porque não procura afirmar, mas buscar as indagações intermitentes, de que trata Blanchot num ensaio sobre Nietzsche, no mesmo livro do ensaio que estudamos.

É como se, no âmago da literatura e da linguagem, para além dos movimentos aparentes que as transformam, estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar. Essa instabilidade pode passar como o efeito de uma força desagregadora, pois por ela a obra mais forte e mais carregada de força pode se tornar uma obra de desgraça e ruína, mas essa desagregação é também construção, se subitamente por ela o desespero se faz esperança e a destruição se faz elemento de indestrutibilidade¹¹¹.

O efeito de tomar o sinal das coisas e transformá-lo em seu oposto denota o poder da literatura sobre o mundo, pois a morte existente nesse *shift* afirma a origem daquilo que é mencionado pela escrita sem, no entanto, resgatá-la por completo, sob pena de debilitar seu poder de questionamento.

Tomamos a confrontação dos pressupostos do pensamento blanchotiano, ora entrevistados no ensaio *A literatura e o direito à morte*, com as questões da contemporaneidade da literatura, do engajamento do escritor e de sua posição na trama cultural da atualidade como o ponto de partida para a compreensão e a análise do romance *Memórias de Lázaro*, assinalando a morte como eixo temático e base de nossa abordagem à obra de Adonias Filho.

¹¹⁰ VASCONCELOS, 2002, p. 148.

¹¹¹ BLANCHOT, 1997, p. 329.

3. A literatura entre o mundo e si mesma

O que interessa na literatura não é a expressão de uma interioridade, ou o mundo subjetivo do autor, muito menos o texto que pretende dar uma visão da realidade, mas a capacidade que a palavra literária tem de escapar desses vícios da linguagem que impedem o homem de confrontar a sua verdadeira condição e a morte.

(Bernardo Carvalho)

(...) a literatura, enquanto trabalho de cultura na linguagem, não pode ser capitalizável. De fato, ela é ruínosa. O que pode parecer um paradoxo se torna uma evidência epistemológica quando se percebe que ela - se é literatura - combate todas as formas de cristalizações às quais os regimes políticos dos governos tentam reduzir.

(Michel Peterson)

3.1. O mundo como signo

É sabido que o programa inaugural do Modernismo brasileiro trouxe aspectos da fala à escrita literária. A informalidade, injetada, sobretudo, nos diálogos, abalou a certeza canônica de que fazer literatura era repetir e obedecer à norma culta. As variantes linguísticas e os falares regionais ganharam espaço e tiveram importância dentro de uma perspectiva literária de resgate de valores da nacionalidade. Além disso, aquele programa orientou a produção literária nacional para uma nova perspectiva, inspirada nas vanguardas europeias que espocavam desde antes da virada de século XIX-XX.

A geração seguinte, chamada de “geração de 30”, se utilizou daqueles expedientes de renovação da linguagem dos primeiros modernistas para introduzir uma reedição do realismo do século anterior, renovado em um linguajar de apelo popular menos preocupado em obedecer estritamente à norma culta ou em produzir o efeito estético. Em verdade, o real retirou-lhe a preponderância. Verificou-se uma ênfase dada à oralidade, uma estética que se fazia acompanhar do ideário crítico-político da época e uma aparente negligência pela forma e, pela primeira vez, a escrita ficcional brasileira olhava criticamente para a realidade do país e suas características regionais e locais. Tratava-se de uma literatura que espelhava a necessidade de debater aquela realidade em transformação.

As novas premissas produtivas do país, as recentes transformações na ordem do poder político, advindas da Revolução de 1930, e principalmente o processo recente de industrialização: seu impacto na conjuntura histórica da época, sobretudo nas relações de poder no interior brasileiro, provocou transformações profundas nas políticas exercidas localmente, reflexos do processo de modernização vivido pelo país. Este conjunto de mudanças igualmente exigiu esforço de compreensão e elegeu os elementos do real como matéria a ser tratada pela ficção da época.

O entreguerras fez a humanidade reavaliar antigas crenças. Os ideais da *Belle Époque*, que propunham que os avanços científicos e tecnológicos, o ímpeto intelectual

e artístico, as transformações culturais, as novas invenções e a nova cultura urbana fossem se estender a toda a humanidade, faliam, frustrados pelo anticlímax da Primeira Guerra. A “geração perdida” ou “geração do fogo” (*Génération du Feu*), de Fitzgerald, Faulkner, Hemingway, Steinbeck e Dos Passos, espelhou aquela reação. Influenciou sobremaneira a escrita de alguns escritores brasileiros, dentre os quais Adonias Filho – tanto que o foco narrativo inventivo de um Faulkner é uma matriz muito presente na obra do escritor baiano.

Se o compreendermos como signo, o mundo também se apresentava diferente daquilo que havia sido prometido com alarde: a virada do século também viu o crescimento do proletariado e a ascensão de movimentos organizados contrários à ordem capitalista vigente, como o movimento anarquista e o socialista. Ou seja, ocorrências históricas faziam com que o signo-mundo do início daquele século fosse forçado a buscar novos significados e significantes para o seu próprio entendimento. A difusão cada vez mais acelerada de doutrinas revolucionárias, bem como sua conotação heroica se espalhando pelo ocidente e conseguindo mais apoio entre as camadas mais pobres da população promoveram uma polarização cada vez maior entre os defensores e os detratores do capitalismo no século moderno, além de terem potencializado a percepção do homem a respeito das contradições sociais da época. O homem do início do século XX cada vez mais mostrava ter aderido à noção de ter-se transformado no pior predador de si mesmo, por ter sido o principal motivo do malogro daquelas promessas de virada de século.

A essa transformação do mundo como signo seguiu-se igual transformação na forma com que a literatura brasileira e seus escritores enxergavam aquelas mudanças, tornando necessária a correlação entre o signo-mundo e os signos literários que permitiam sua leitura em suporte estético. Nesse contexto, o papel da literatura, e aqui concentraremos nosso olhar sobre a literatura brasileira, cada vez mais se encaminhava para a tentativa de compreensão, mesmo que caótica, daquele cenário de sonhos abortados de felicidade e liberdade “para todos”. Tempos heroicos.

Novos signos para um mundo frustrado

Década de 1940. A Segunda Guerra Mundial, a consolidação da hegemonia norte-americana sobre o ocidente e o acirramento da Guerra Fria: tal conjuntura promoveu uma alteração “de raiz” nas expectativas alimentadas para o século e suas pretensões totalizantes inaugurais. A partir dessa década, assistiu-se a uma nova “virada” na literatura brasileira, assinalada pelas propostas estéticas expressas, sobretudo, nas narrativas de João Guimarães Rosa (*Sagarana*, 1946) e Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*, 1943) e na poesia “de pedra” de João Cabral de Melo Neto (*Pedra do sono*, 1942).

Uma parte significativa do realismo engajado, das décadas de 20 e 30, se reconcilia (...) com a literatura experimental modernista na ambição de criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido, sem abrir mão de suas dimensões épicas.¹¹²

Essa nova leva de escritores propunha uma maior preocupação formal e uma busca por nova opção que não aquela do neorealismo subjacente em boa parte da produção narrativa do chamado romance regionalista brasileiro. Tal encaminhamento apresentava linhas de confluência com a produção daqueles escritores que vinham apresentando metamorfoses narrativas interessantes, passando por Marcel Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka, James Joyce e William Faulkner.

Contudo, contrariando os manuais da história literária, não foi abandonada a ênfase na espacialidade, como em Clarice Lispector, ou nos territórios regionais, como em João Guimarães Rosa e Adonias Filho. Isso demonstra que o jogo espaço-temporal não se desvincula das incursões experimentais daquela geração, marcada pela preocupação com a linguagem como sonda da subjetividade e pela recomposição das culturas regionais para além do foco histórico, centrado no binômio República Nova-

¹¹² ALMEIDA, 2008.

Revolução de 1930.

Assis Brasil assinalou à época que aquela nova geração de escritores brasileiros pôs em questão o próprio sistema linguístico¹¹³. Naquele exercício de reinvenção, eles criaram as condições para a moldagem da matéria-prima a eles mais cara: uma linguagem estética que buscava mais acentuadamente uma renovação, e prospectava acima de tudo a dimensão humana, não só de seus personagens e seus dramas interiores, mas também dos espaços por eles ocupados, que se distanciavam daqueles mais caracteristicamente positivistas apreendidos do realismo-naturalismo.

Se a poesia era vista pela “geração de 45” como a arte da palavra, e tinha em João Cabral de Mello Neto seu expoente, a prosa seguia dois caminhos: o primeiro, uma proposta “psicológica”, já ensaiada por alguns escritores da geração anterior, como Graciliano Ramos, e reencaminhada na esteira da escrita de Clarice Lispector, por exemplo; o segundo transparecia numa escrita de dimensão mítica e trágica, com a recriação da fala e dos costumes regionais, ressaltando uma extrema experimentação da linguagem (que não abria mão do engajamento social em sua escrita), que conteria um misto radical do erudito e do popular, cujo representante mais comentado e investigado é João Guimarães Rosa. João Cabral, Clarice e Rosa: os três expoentes da nova geração apresentavam suas credenciais definitivas e tornavam-se seus luminares.

Especificamente na prosa, outros autores surgiam. Em ensaio datado de 1969, Assis Brasil afirma que a ficção brasileira em prosa, à época, estava

entregue a quatro escritores, todos já plenos e amadurecidos (não diria realizados) em sua carreira literária. (...) João Guimarães Rosa (...) Clarice Lispector, Autran Dourado e Adonias Filho. Eles representam a geração que substituiu a fase (...) do chamado romance do Nordeste e seus remanescentes (...) E também substituíram um tipo de romance “burguês”, da linhagem francesa, que foi cultivado com o pomposo nome de “ficção urbana”. Assim é que a literatura brasileira tem vivido entre a “introspecção” e o “regional”¹¹⁴

¹¹³ BRASIL, 1969, p. 16.

¹¹⁴ Idem, p. 15.

Guimarães Rosa e Clarice Lispector foram os prosadores mais festejados e incensados da chamada “terceira fase” modernista. No entanto, pelo menos outros dois escritores ainda mantêm baixíssima fortuna crítica, principalmente se comparadas com suas competências narrativas: Autran Dourado e Adonias Filho¹¹⁵. A respeito de Autran Dourado até se pode entrever atualmente bom esforço crítico de compreensão de sua obra, mas em Adonias Filho o deserto crítico ainda campeia. Dessa constatação surgiu o desejo de se reavaliar o seu trabalho literário.

O Regionalismo e suas extrapolações

Está havendo uma reação quanto ao rótulo de autor regionalista por parte dos que produzem uma ficção anteriormente assim também rotulada e, por isso, cabem aqui algumas reflexões. A narrativa brasileira contemporânea quando enfoca o condicionamento ambiental, sócio-cultural e existencial do homem que vive fora dos grandes centros urbanos, coloca o personagem num plano regional como um ser telúrico para chamar todos os aspectos universais de sua alma. Antonio Hohfeldt, no seu estudo sobre a narrativa brasileira contemporânea, diz preferir a designação de narrativa rural à de narrativa regional, por ser mais abrangente. A ação dramática está cingida ao espaço rural ou sobre ele se volta reflexivamente, diz Hohfeldt, para marcar o ambiente literário. (Gerana Damulakis, “A Força de Quatro Narrativas”, in <http://www.revista.agulha.nom.br/gerana1.htm>, 03/07/2009)

Esse *telurismo* do regional / rural contemporâneo está presente em autores da época, assim como a importância do espaço sertanejo atua de outro modo na criação das obras, não mais preponderante, como é o caso de Adonias Filho. O espaço da literatura não mais admitia determinações externas ou a utilização do literário para a conformação de um ideário de nacionalidade estrita e fechada. Os limites nacionais se enfraqueciam e a literatura caminhava para os espaços abertos da imponderabilidade. Escritores da nova geração, como João Guimarães Rosa e Adonias Filho, mostravam

¹¹⁵ Aqui igualmente poderíamos inserir Lúcio Cardoso (*Crônica da casa assassinada*, 1954).

credenciais não-localistas e não-deterministas. Agora o espaço servia como pano de fundo para os mergulhos estéticos que auxiliariam na construção reflexiva das tragédias de seus personagens.

Nesse sentido, vejamos o significado do espaço para a obra adonisiana. Seu espaço, o sertão cacauero do sul da Bahia, se assemelha ao sertão mineiro de João Guimarães Rosa, pois também forma pano de fundo para a exploração do interior de seus personagens. Igualmente, por extensão, pode-se afirmar que se irmana com o ambiente rural de William Faulkner, que retrata o *Deep South* preponderantemente negro dos Estados Unidos. A Macanã, de *Corpo Vivo*, ou o Vale do Ouro, de *Memórias de Lázaro*, articulam-se, em invenção, fantasia e tragédias, ao sertão rosiano. Afastando-nos dos limites puramente nacionais, também se assemelham à *Yoknapatawpha County*, de William Faulkner, como sítios onde a lógica do trágico se estabelece como única saída possível, promovendo o esmaecimento da importância monolítica do espaço e do tempo determinados para a construção da obra literária, agora mais incisivamente voltada para suas próprias indagações.

No entanto, Adonias Filho não promete uma total transfiguração do léxico, como, por exemplo, pode ser verificado na obra de Guimarães Rosa. Ao contrário: mesmo se passando no interior brasileiro e trazendo colocações pronominais gramaticalmente corretas, a narrativa adonisiana, especialmente a percebida em sua “trilogia do cacau” (*Os servos da morte*, *Memórias de Lázaro* e *Corpo vivo*) não promove radicalismos lexicais; ele estiliza o narrado “a partir de uma estrutura linguística mais ‘tradicional’ do que a de alguns outros romancistas”¹¹⁶; escreve sem “tumultuar” o sistema linguístico tradicional. Seus personagens não reproduzem a fala inculta, própria do espaço rural que ocupam, e remetem quase sempre à língua como norma culta.

Os dois escritores apresentam, como ponto de contato, novas conformações ficcionais, nas quais o espaço é utilizado para a inserção do trágico como elemento

¹¹⁶ Ibid., p. 57.

constituidor da tensão narrativa e como resgate da tradição literária. Tais características permitem a aproximação de suas obras às premissas estéticas da literatura do século XX e do olhar de Maurice Blanchot sobre o papel da literatura na contemporaneidade. De acordo com essa ótica, a literatura não tem outra visada que não a de questionar a si mesma, e aos códigos de que é constituída. Esse sentido reorienta a noção do escritor engajado da primeira metade do século, que se aguerria à ideia de literatura como trincheira, tramando novas perspectivas para o fazer literário, não mais ligadas à ideia de literatura como alavanca para transformações sociais.

Interessa-nos perceber essas semelhanças entre os três escritores citados. Um pouco óbvias, é verdade, quando se fala em Adonias Filho e Guimarães Rosa. Vejamos: ambos pertencem a um mesmo berço de nacionalidade e a uma mesma época; ambos prospectam um mesmo tipo de espaço – o sertão (ou sertões); o código linguístico de ambos habita a mesma língua; por último, ambos pertencem à mesma geração. Admitamos, inclusive, outras aproximações entre ambos que não as elencadas.

No entanto, por que razão admitiríamos a inserção da obra faulkneriana nesse paralelo, se o autor norteamericano não utiliza a mesma língua, muito menos sua língua divide a mesma herança linguística, neolatina, dos autores brasileiros? Como esforço de compreensão dessas redes multidirecionais de influência estético-literária, bem como da circulação de elementos culturais entre comunidades de origens linguísticas distintas, propomos o levantamento teórico de dois estudiosos: Benjamin Abdala Junior contribuirá com a noção de bacias culturais; já Édouard Glissant nos auxiliará com sua Poética da Relação.

Bacias culturais e a poética da relação

Todo futuro es fabuloso.

(Alejo Carpentier)

Ó mar salgado, quanto do teu sal

São lágrimas de Portugal!

(Fernando Pessoa)

Abdala utiliza a alegoria presente no romance *Jangada de pedra* de José Saramago para introduzir a noção de *bacias culturais*. Nessa obra do autor português, a porção lusitana da Ibéria se desprende da Europa e, qual jangada, lança-se ao mar. Essa imagem, que remete a um fantástico expansionista presente no imaginário português, figura como reedição da antiga busca pelo sonho do ultramar, assim como o poema de Pessoa (acima) igualmente reproduz aquela empreitada, sob novo olhar, desta vez melancólico – melancolia que também alegoriza a alma daquele povo. A imagem da jangada, segundo Abdala Junior, pretende ilustrar os câmbios culturais da contemporaneidade entre a antiga metrópole hegemônica e suas ex-colônias.

A Jangada de Pedra proporciona uma “viagem” que permite, assim, que se sonhe com uma comunidade não apenas de países de língua portuguesa, mas dos países ibero-afro-americanos. (...) esse romance permite repensar a cultura portuguesa em face da dupla solicitação apontada: a integração europeia e a singularidade peninsular.¹¹⁷

O autor propõe que tais fluxos, historicamente considerados como sendo de vetor único, sejam entendidos como multidirecionais, determinando o caráter a um só tempo centrípeto e centrífugo na forma com que ocorrem as difusões e apropriações das culturas entre aquelas sociedades. Dessa forma, os suportes culturais da Ibéria, da África de língua portuguesa e do Brasil, essa comunidade ibero-afro-americana (com previsão de 645 milhões de falantes para este início de século XXI), formaria o que Abdala Junior chama de *bacia cultural*.

¹¹⁷ ABDALA, 2003, p. 69.

(...) Portugal, Brasil e os países africanos de língua oficial portuguesa constituiriam assim um polo de paridade histórica que nos envolve em relação aos países hispânicos – uma paridade similar, mas que pretende menos conflituosa do que aquela que marcou a história de Portugal e Espanha.¹¹⁸

Nesse contexto, o romance de Saramago franqueia a compreensão dessa bacia cultural como fenômeno indutor de uma pertença a um mesmo imaginário – “mestiço, crioulo, no sentido que estamos desenvolvendo, e que se opõe à pureza das imagens ‘celestiais’ da tradição cultural dos centros hegemônicos europeus”¹¹⁹.

A epígrafe de Carpentier permite inferir que tal fabulação possa significar mesmo uma fábula de ação política que, por deslocamento temporal, atribua à tríade Ibéria, África e Brasil não mais uma posição apendiceal em relação à Europa, mas sim comunitariamente ontológica, voltando seus olhares para suas próprias ações: “Desprende-se a península de uma situação convencional de apêndice europeu para, no faz-de-conta ficcional, encontrar-se consigo mesma”¹²⁰. Nesse trajeto neocamoniano, porque essa busca por “uma nova identidade nada tem de divina, embora seja maravilhosa e profundamente humana”¹²¹, não só Portugal navega em direção ao ultramar, mas aqueles países distantes, suas antigas colônias, igualmente fazem um esforço para se unir à antiga metrópole hegemônica por via de um entorno multicomunitário que prescindia das formações identitárias forjadas pelos Estados Nacionais e, portanto, são consideradas pelo autor como supranacionais. Assim, as trocas culturais se tecem de modo pluridirecional, sem qualquer relação com a antiga e histórica posição de hegemonia portuguesa, promovendo uma nova perspectiva para o conceito de comparativismo.

Em lugar de um comparativismo da necessidade que vem da circulação norte / sul, vamos promover, pois, o comparativismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas.

¹¹⁸ Idem, p. 69.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., p. 70.

¹²¹ Ibid., p. 71.

Vemos sobretudo duas laçadas, duas perspectivas simultâneas de aproximação: entre os países hispano-americanos e entre os países de língua (oficial) portuguesa.¹²²

Tais fronteiras de solidariedade, de viés conceitual utópico, formam-se graças a uma “identidade crioula” não-oficial, porém percebida na práxis daquelas trocas. Elas tornam possíveis mecanismos de aproximação de ordem comunitária, segundo o autor úteis e desejáveis no atual processo de mundialização econômica, resultando em “movimentos comunitários supranacionais”¹²³ de cunho cultural.

Se Portugal impôs seus padrões, também foi marcado, por sua vez, pelo sistema que estabeleceu, ao voltar-se obsessivamente para o sonho do “ultramar”. Despreendeu-se em parte da Europa e também foi envolvido pela circulação de *patterns* literários que circulavam em língua portuguesa.¹²⁴

Antes de retomarmos a validade do esforço de articulação dos projetos literários faulkneriano e adonisiano, vamos nos deter em outras aproximações. Se estendermos o conceito de bacias culturais para uma configuração espacial / continental, encontramos paralelos culturais com outros países da “latinoamérica”. Nesse sentido, articular o Vale do Ouro adonisiano com a Macondo de um Gabriel García Márquez ou com a Comala de um Juan Rulfo, os dois últimos relacionados ao realismo fantástico encontrado na literatura latinoamericana até meados da década de 1980, não constituiria desacerto teórico. É certo que os três “lugares” constituem configurações espaço-temporais míticas que, cada uma a seu modo, contribui para a construção narrativa de seus autores. Igualmente entrevemos pontos de contato entre o Vale do Ouro e *Yoknapatawpha County*, se os considerarmos espaços ficcionais e não-representativos (pois não apresentam correlato real, mesmo que não deixem de traçar espacialidade e de inscrever relações com território e cultura, em suas dimensões comunitárias) que são utilizados esteticamente como suportes narrativos, além de, tanto um quanto outro,

¹²² Ibid., p. 67.

¹²³ Ibid., p. 77.

¹²⁴ Ibid., p. 105.

não constituírem espaços naturalistas ou deterministas.

O entendimento do conceito de bacias culturais, por outro lado, se for entendido sob uma perspectiva de formação étnica, conforme proposto pelo autor, igualmente nos permite estabelecer similitudes entre os trabalhos ficcionais de Adonias Filho e William Faulkner. Vejamos: tanto um quanto outro são habitados por uma população negra ou, no limite, de base étnica negra. Localizado no sertão cacauero baiano, o Vale do Ouro é espaço ocupado por uma população mestiça, branco-negra, embora com alguma influência árabe. Também o espaço faulkneriano, circunscrito no *Deep South* norteamericano, apresenta configuração étnica afroamericana.

As bacias culturais de Abdala proporcionam, portanto, a possibilidade daquele imbricamento entre os universos ficcionais de Adonias Filho e William Faulkner. No entanto, vemos demasiado esforço de aproximação se a relação for estabelecida apenas com base naquele conceito. A razão dessa dificuldade está na inadaptabilidade do elemento linguístico, que retorna como impedimento para que a relação se complete, à proposta teórica de Abdala: como consubstanciar uma relação entre o norteamericano e o baiano, se pertencentes a duas bases linguísticas distintas? Neste quesito, a teoria se mostra inconsistente, não bastando para permitir a confluência.

É nesse ponto que propomos a inserção na discussão da *Poética da Relação* de Édouard Glissant que, a nosso ver, admite a compreensão, tanto dos paralelos espaço-temporais e étnicos, quanto dos linguísticos.

Raiz e rizoma

Rachou-se o teto do céu em quatro partes:
Instintivamente eu me agarro no abismo.
(Murilo Mendes)

A contemporaneidade, segundo Glissant, não mais admite *melting-pots* ou mestiçagens que pressuponham comportamentos previsíveis e únicos. O mundo caminha para a plurivocidade cultural como demanda para a compreensão e o embate das suas diferenças. O autor cita o exemplo do escritor contemporâneo, que considera que “não é monoglota, mesmo se conhece apenas uma língua, porque escreve em presença de todas as línguas do mundo”¹²⁵, encaminhando-se para o que denomina caos-mundo, uma totalidade que não se fecha em si mesma, mas admite outras diferentes de si.

Veja-se a Botânica: o resultado da enxertia de uma espécie a outra pode ser premonido sem grandes surpresas pelo cientista: neste processo, a imprevisibilidade não é permitida, por contrária ao estabelecimento de uma verdade científica. A mesma verdade científica que, por sentir necessidade de afirmações concludentes e unívocas, por vezes fecha-se sobre si mesma e não admite a possibilidade do caos-mundo: “a criouliização é imprevisível, ao passo que poderíamos calcular os efeitos da mestiçagem”¹²⁶.

Esse conceito glissantiano de criouliização nasceu da diferença entre as línguas crioulas e as advindas da Europa no processo de colonização das Américas. Se estas foram trazidas estanques de seus países de origem, aquelas foram se formando graças a combates linguísticos e culturais e a necessidades comunicacionais daquelas comunidades que vieram para as Américas. Não se caracterizam, portanto, como genéticas – reprodutoras de um mito fundador e legitimador de uma Gênese que estatuiu a ideia excludente de “Território” –, mas digenéticas, pois nasceram de rastros

¹²⁵ GLISSANT, 2005, p. 33.

¹²⁶ Idem, p. 22.

linguísticos e culturais de duas ou mais comunidades, muitas vezes provenientes de bases linguísticas distintas, como ocorreu nos países do Caribe.

As línguas crioulas provêm do choque, da consunpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível.¹²⁷

Glissant classifica as línguas, e, portanto, as identidades, em atávicas e compósitas, identificando estas aos processos culturais da digênese e aquelas à afirmação única e monolítica das culturas hegemônicas.

Assim, a singularidade, ou o que o autor denomina de identidade raiz única, tende a desaparecer na contemporaneidade, dando lugar ao conceito de raiz-rizoma¹²⁸, identidade-Relação, necessária ao fenômeno denominado pelo autor martinicano de *crioulização*. A raiz-rizoma, ao contrário da raiz única que existe e se desenvolve para alimentar a si mesma, cria refrações, dispersa e dilata-se em direção a outras raízes.

(...) se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretense absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação.¹²⁹

Para Glissant, as línguas e as culturas, por mais afirmativas que sejam, caminham para a crioulização, definida como processo de embates culturais nos quais as culturas em confronto encontram-se equivalentes em potência de influenciar o *outro*.

(...) as humanidades estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis.¹³⁰

Nesse processo, a “projeção em flecha” dá lugar a uma perspectiva de espiralidade, admitindo, em vez da concentração, a difração, a interpenetração cultural

¹²⁷ Ibid., p. 25.

¹²⁸ Glissant utiliza por empréstimo o conceito de raiz e rizoma – de Deleuze-Guattari.

¹²⁹ Ibid., p. 37.

¹³⁰ Ibid., p. 18.

e linguística. As tramas culturais admitiriam a imprevisibilidade como resultante de seus embates – necessários ao que o autor chama de Poética da Relação. Portanto, as universalizações do embate singularizante não teriam sentido, por não admitirem os conflitos inerentes a todos os processos de aproximação cultural.

Dessa forma, o discurso da diversidade de Glissant permite a consolidação teórica da intercomunicabilidade de comunidades de bases linguísticas distintas, como aquelas tratadas pelos discursos literários faulkneriano e adonisiano. O ponto de contato que faltava para tecer paralelos entre aqueles projetos ficcionais está no discurso do autor martinicano, que afirma existirem três espécies de Américas.

A primeira, chamado por Glissant de *Euro-América*, é aquela dos homens que chegaram vindos da Europa, preservando seus costumes e trazendo o imaginário e as tradições de seus países de origem. Trouxeram em suas galeras a cultura europeia e optaram por impô-la como a única e verdadeira.

A segunda espécie, chamada de *Meso-América*, é composta de povos autóctones, testemunhas nativas da colonização que sempre cá estiveram. São ameríndios: índios norte-americanos, povos andinos, indígenas amazônicos. A primeira e a segunda espécies são caracterizadas por Glissant como comunidades atávicas, que mantiveram em seu ideário a noção de identidade única, raiz.

A terceira, caracterizada como compósita, pois admite as mesclas e os conflitos delas resultantes, é chamada de *Neo-América*. É a América da crioulização, assim caracterizada geograficamente pelo autor: “Essa América compreende o Caribe, o Nordeste do Brasil, as Guianas e Curaçao, o sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México”¹³¹.

Note-se que o autor juntou os dois espaços literários (o adonisiano, no Nordeste brasileiro, e o faulkneriano, do sul dos Estados Unidos), para os quais antes não entrevíamos possibilidade de aproximação. Assim, em nossa análise podemos

¹³¹ Ibid., p. 16.

considerar esses dois escritores, é certo, com diferenças de base linguística, mas que se irmanam tanto na utilização estética dos seus espaços míticos, quanto no universo de seus personagens: tanto um quanto outro podem ser identificados com a *Neo-América* de Glissant. A *relação*, portanto, admite, sem esforços de aproximação demasiados, que se trabalhe com os projetos literários dos dois autores em pauta.

Pequeno ensaio sobre um esquecimento

À revelia da importância de sua prosa ficcional, Adonias Filho não se destaca, à semelhança de Guimarães Rosa, como autor de obra digna de abordagens críticas. Publicações esparsas de literatura brasileira citam-no e, quando se pensa em trabalhos investigativos acadêmicos, o que salta aos olhos é a falta de referências a respeito de sua obra. Por que, então, mesmo apresentando semelhança de proposta estética com outros autores do período (alguns que, como William Faulkner, ultrapassaram as fronteiras nacionais e terminaram por influenciar autores de outra raiz linguística) e tendo, como escritor, características estéticas e formais que o diferenciam dos demais de sua “geração”, o autor baiano não apresenta fortuna crítica compatível com a sua dimensão literária?

Em sua enciclopédica *História da Literatura Brasileira*, Carlos Nejar assinala que “há um injustificado silêncio sobre a ficção extraordinária de Adonias Filho”¹³². À primeira vista, os dados levam a supor que esse esquecimento teria sido ideologicamente forjado, já que, a partir da década de 1960, o autor baiano ocupou cargos administrativos na área cultural. Adonias Filho é um escritor esquecido, que se aproximou institucionalmente da Ditadura Militar e que teve sua imagem, e, por conseguinte sua obra, vinculada àquele governo repressor. Acabou reduzido a um escritor entre margens: nem definitivamente próximo da ditadura, mas certamente distante da crítica.

¹³² NEJAR, 2007, p. 329.

Vejamos: fazendo um inventário apressado, vemos que, em 1966, ele foi eleito vice-presidente da Associação Brasileira de Imprensa. No ano seguinte, foi nomeado membro do Conselho Federal de Cultura, sendo reconduzido ao mesmo cargo em 1969, 1971 e 1973. Também foi presidente da Associação Brasileira de Imprensa em 1972 e presidente do Conselho Federal de Cultura de 1977 até 1990, ano de sua morte. Vê-se que permaneceu institucionalmente ligado ao aparelho de Estado, mesmo depois de encerrado o período ditatorial. Assim, sua manutenção em cargos executivos da cultura, mesmo após a instauração da chamada Nova República, foi apagada, não abonando sua participação naqueles órgãos culturais quando o país era regido por um regime de exceção.

Supomos que esse trajeto, para uma parte da crítica, pode ter atrelado política e ideologicamente o homem Adonias Filho às ações da Ditadura Militar (1964-1985), o que pode explicar o fato de que boa parte da crítica literária de então rechaçasse a possibilidade de que sua obra fosse objeto de análise. Assinale-se que aqui não cabe censura alguma àqueles estudiosos: tolíce ou não, e julgamentos à parte, o país passava por um período conturbado, de quase guerra, e pouco afeito a perdões. Assim, a suposição da existência de uma relação entre a sua baixa fortuna crítica e sua participação institucional no aparelho do Estado de um regime de exceção, em paralelo com a grandeza de sua obra, vislumbrada sobretudo em sua *trilogia do cacau*¹³³, foram os motivos que fizeram com que sua obra figurasse como objeto deste trabalho de reavaliação crítica.

O projeto literário de Adonias Filho: escritura engajada?

Em *A conversa infinita*, Maurice Blanchot afirma que o poder, o mundo da dominação e da história, das constâncias, estaria a serviço do dia, enquanto que a arte, a literatura e outras formas de dissipação transgressiva das ações cotidianas estariam a

¹³³ Ronaldo de Melo e Souza chamava essa trilogia de "O perséquito dos mortos".

serviço da noite¹³⁴. Aqui vemos a dimensão do *Fora* se relacionando com a noite, com o afastamento dispersivo, a alienação que, por conta de sua autonomia, alça-se como elemento libertador. A literatura não serve a ninguém, e igualmente não serve para nada. É nessa inutilidade que está sua força transgressora. Por não existir no mundo, está nele presente com uma potência devastadora de criar questionamentos sobre aquilo que nunca foi abalado pela linguagem cotidiana. Ela serve, portanto, para elaborar experiências potencialmente transformadoras, intensas, transgredindo o real para que aquilo tratado por ela adquira, por si, toda a potência de transformação que puder alcançar.

Também não se poderia analisar a literatura pela ótica funcional da utilidade (ótica utilitária, linguagem cotidiana), uma vez ela ter como fim ela mesma¹³⁵. Aqui o que conta é a experiência apartada do poder, é a contrainformação residente em todo ato literário, estando a literatura associada a uma resistência ao poderio das palavras de ordem, palavras de poder, cristalizações da linguagem, destruição da ideia de tradição, sabotagem, encontro com o vazio, *desouvrement*.

Essa sabotagem da língua vem favorecer não só um questionamento puramente linguístico ou estético, abrangendo igualmente a dimensão política. Desestabilizar um modo de pensar é transgredi-lo; é, por via da prática de uma linguagem não majoritária e avessa a cristalizações cotidianas, exercitar uma ótica política menor, tornando aquela obra engajada. A minoração da linguagem caracteriza o potencial transgressivo da literatura, intrínseco à experiência do escrever literário¹³⁶.

A influência dos regionalistas de 1930 foi tamanha que acabou por inspirar o neorealismo português da primeira metade do século XX, mas perdeu força em solo brasileiro na década seguinte. A ele seguiu-se aquela nova geração de escritores, cujo projeto literário obrigou que se repensasse o significado da chamada “literatura

¹³⁴ BLANCHOT, 2001.

¹³⁵ ROBBE-GRILLET, 1965.

¹³⁶ ALMEIDA, 2009.

engajada”. É certo que, inserido naquele movimento, o projeto de Adonias Filho não buscava o exercício da literatura puramente como ferramenta de denúncia social. Então, por simples oposto, seria acertado assinalar a obra adonisiana como apartada do mundo? Onde se situa o escritor *engagé* no projeto literário adonisiano? O caminho mais fácil indicaria afirmar que sua obra não está no mundo, despolitizada.

No entanto, Leonardo Pinto de Almeida assevera que a obra de Adonias Filho figura como exercício de uma linguagem sem poder, “apontando para um modo de resistir aos padrões e aos códigos linguísticos”¹³⁷. Seria óbvio afirmar que se não há poder não há engajamento, pois em tese se trata de obra desvinculada do mundo? Possível engano, pois se uma literatura não se vincula a estruturas de poder, ela pode se permitir a ganhar em voo e liberdade, em autonomia e inquietação, situando-se fora daquelas superestruturas. Esse engano é *apenas possível*, pois não basta a escolha pela liberdade da linguagem para que se sustente um corte com o poder – mas como possibilidade, ele se afirma como caminho de liberdade criativa.

A fim de ilustrar a força aprisionadora de uma linguagem vinculada a estruturas de poder, o autor usa a expressão “fascismo da língua” para designar o enrijecimento e o poderio da linguagem estereotipada. A literatura figura, assim, como potência a serviço da vida, linguagem sem poder que pretende criar possibilidades estéticas diferentes daquela da linguagem institucionalizada pelo uso cotidiano. Não se trata, no entanto, de promover uma polarização mecânica entre *poder* e *não-poder*. Ambos existem dentro de uma proposta discursiva cristalizada, a fim de se justificar. Nesse sentido, o não-poder, no limite, não fica sem articular sua inscrição numa ordem discursiva dada, onde poderá haver até mesmo implicações políticas mais diretas.

Deleuze e Guattari afirmam que as palavras de ordem se tornam hegemônicas numa espécie de discurso que se vale de um uso majoritário (o não-literário, cotidiano) da língua: “É por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema homogêneo e

¹³⁷ Idem.

constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo”¹³⁸. Adonias Filho não adota tal perspectiva minoritária em sua escrita. Sua pureza de linguagem, por exemplo, não pode ser dissociada do entorno ideológico da modernidade ou de sua formação nordestina. Igualmente sua inserção na cultura oficial e institucional o impediram de traduzir em sua escrita aquela perspectiva.

Mesmo não desestabilizando o código linguístico padrão tanto quanto um Guimarães Rosa, como já dito, Adonias Filho, no entanto, utiliza a língua como mecanismo indagador da própria noção de linguagem.

¹³⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 52.

3.2. Um signo entre mortes

Embora pareça um caminho bastante sedutor, *Memórias de Lázaro* não conta a história da formação ou resgate das lembranças de um protagonista que renasce graças ao percurso da narrativa. Essa afirmação pareceria óbvia, se seguíssemos a trajetória da análise clássica, esquema que sugere que o início da análise de cada obra deve se operar pelo seu título: *Memórias de Lázaro*. A intervenção que se pretende aponta, sim, para o fio que trama a unidade da obra, que consiste na busca (*recherche*) do protagonista pela aceitação de sua própria morte, instaurada por via da linguagem. A morte, não (apenas) em seu sentido literal de extinção da vida, mas, sobretudo, como trampolim para a compreensão do processo de construção da linguagem ficcional e de seu espaço literário, segundo um ponto de vista blanchotiano.

Tal procedimento se apoia no vazio em que a linguagem encontra seu espaço, nesse “exterior onde desaparece o sujeito que fala”¹³⁹, uma vez que “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito”¹⁴⁰. É um pensamento que se mantém no limiar de qualquer positividade, que apreende seus fundamentos e, ao final, descobre as latitudes nas quais se desdobra: a margem, o vazio, o próprio movimento em que aquele que fala desaparece.

Assim, a palavra literária opera o distanciamento de um subjetivismo aprisionador da matéria literária, tramado no esforço pouco útil de um autor fazer exortar sua voz como a voz da literatura (estranho engano, pois a voz do autor é necessariamente anonimato, frente ao desaparecimento que a operação literária impõe àquele que escreve – aí residindo sua força). Igualmente a palavra literária assinala o seu próprio distanciamento da linguagem limitadora e impossibilitadora encontrada na expressão estética aprisionada a um autor.

Em seu texto *O pensamento do exterior*, Foucault assevera que ela é o “puro

¹³⁹ FOUCAULT, 2009, p. 221.

¹⁴⁰ Idem, p. 222.

exterior da origem”, não constituindo “nem a verdade nem o tempo, nem a eternidade nem o homem, mas a forma sempre desfeita do exterior”¹⁴¹. É dessa capacidade de a linguagem da literatura se afastar de um subjetivismo que a impossibilitaria, e rumar para sua própria ausência, para um espaço exterior e limítrofe, inegavelmente irmanado com a morte e desvinculado da posituação da referencialidade representativa, pois afirma a nulidade daquele que a gerou, que se valerá esta análise.

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que nela fala e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”.¹⁴²

A longa citação confirma nosso pensamento a respeito do espaço a partir do qual a literatura se enuncia perante o mundo e afirma seus objetos estéticos. A história de Alexandre reforça essa proposta, pois aponta para a negação final do protagonista, que o identifica como ser de linguagem, ser de morte e de transformação.

Meus pés resvalam, o corpo tomba, a boca sem um grito. É pútrido o último ar. O lodo que me absorve, e asfixia, no canal, é viscoso. Ocultam-se, num corte fulminante, o vale e o vento. Tudo vai se fechando, aos poucos, com serenidade e imensa quietude.¹⁴³

A porção final da obra avança narrando a morte do personagem-narrador. Isso ratifica seu trânsito, como signo e não mais apenas como personagem, pela linguagem. Ou seja, Alexandre aqui se trata de signo vagando pelo universo peculiar da linguagem. Mas qual seria a diferença entre esta proposição e aquela que abriu o subcapítulo?

Alexandre termina a obra encontrando a própria morte, tramada graças ao embate entre duas palavras, duas premissas fundantes em sua construção como sujeito

¹⁴¹ Ibid., p. 242.

¹⁴² Ibid., p. 221.

¹⁴³ ADONIAS FILHO, 1978, p. 162.

ou, em outras palavras, fundantes para sua constituição como signo: as palavras de Jerônimo e Natanael. Sua morte é engendrada desde o início da obra, graças ao trânsito do protagonista por dois universos que o potencializam como signo em busca de uma verdade, mesmo que efêmera – de um significado.

Seria um caminho fácil afirmar, no entanto, que desde o início de sua jornada Alexandre busca *conscientemente* aquele descortinar como signo de linguagem. Como personagem, o protagonista adonisiano procura ocupar seu espaço de compreensão (do mundo) a partir de *duas premissas* (ou palavras) que, antes de o fazerem chegar a uma conclusão assertiva a respeito de si e do mundo, capacitam-no para a contemplação do conflito imanente que se mantém quando colocado entre elas.

No seu momento final, Alexandre é puro signo se colocando à margem de qualquer mundo conhecido por ele e de sua missão clássica de narrador, e por isso alcançando uma compreensão infinita. É naquele momento que a infinitude se encontra com a finitude: vendo o vazio, o oco e a inutilidade de seu fim como ser finito, o protagonista se vislumbra como portador da infinitude jazente em todo processo estético-poético, ser de linguagem que é. Ali, a verdade única é tão ilusória quanto se acreditar que a morte de Alexandre no lodo resume-se à pura extinção da vida.

A liturgia da aspereza

A *primeira premissa* se aproxima do lugar comum entendido como *o mundo* pelos habitantes do Vale do Ouro. Nesse momento, o “eu falo” de Alexandre se confunde com o “eu falo” do mundo que ele aprendeu como aquele que porta a verdade; surge como signo cosmogônico, pois afirma-se como uma verdade monolítica, fálica e unívoca, criadora de uma realidade, e eivada pela violência e pelos conceitos argamassados por séculos de verdades repetidas à exaustão. Nesse sentido, desponta como formadora daqueles conceitos a palavra de Jerônimo, como dita por Alexandre:

Jerônimo, naquela época, era mais que o pai. (...) sua voz criou a minha. Imprestáveis seriam as minhas mãos, não fossem guiadas e

dirigidas pelas suas. Abertos os olhos, eu o vi antes que a mim mesmo enxergasse.¹⁴⁴

É ela que justifica e entroniza aquela liturgia da aspereza, tão comum ao Vale e a seus habitantes. Essa voz também aproxima *Memórias de Lázaro* do universo do regionalismo brasileiro que, segundo Rónai, para alguns escritores é “uma espécie de tábua de salvação”¹⁴⁵. Isso porque a, por vezes, cansativa listagem de costumes, localismos e folclorismos simplificadores elide as falhas da capacidade criadora.

Quando Jerônimo fala, sacramenta verdades. Dono de um falar parco e direto, cheio de frases travestidas de verdades pétreas, os dizeres de Jerônimo revelam e escondem, mas principalmente determinam, nos momentos-limite da vida de Alexandre, a única certeza a ser aceita, a “grande” verdade: a lógica do Vale é a única válida para a compreensão do mundo. Ou: quem sai do Vale do Ouro a ele retorna. É uma perspectiva fatalista e inescapável, tanto que o personagem-protagonista ratifica a sina: “Eu não voltei, Jerônimo. Trouxeram-me”¹⁴⁶.

No entanto, falha a análise que crê ser a palavra de Jerônimo apenas isso. Ela também é o instrumento de que Adonias Filho lança mão para assinalar sua inscrição num regionalismo, mesmo que não seja aquele “folclórico”, referido por Rónai. A herança regionalista, tanto no autor baiano quanto em Rosa, por exemplo, é fato, sendo que ambos tecem relações (seja na experimentação rosiana com a linguagem seja nas propostas de dispersão do foco narrativo de matriz faulkneriana, como percebido em Adonias Filho) que os postam além daquele regionalismo de origem, relacionando-os com as tendências narrativas inovadoras do início do século XX.

Retorne-se à palavra de Jerônimo. A força que provoca o retorno de Alexandre ao Vale vem amparada por sua (de Jerônimo) palavra, que dá à voz daquele espaço poder

¹⁴⁴ Idem, p. 30.

¹⁴⁵ RÓNAI, 2006, p. 405.

¹⁴⁶ ADONIAS FILHO, 1978, p. 10.

inequívoco de verdade próxima do sagrado – e, portanto, incontestável. É identificada com a palavra-raiz da previsibilidade, se traçarmos paralelo com Glissant. Com a palavra que fundamenta um mundo de cristalizações e não admite a criouliização, o conflito, o embate com outra(s) realidade(s). Cosmogônica, nega movimentos rizomáticos e imprevisíveis do caos-mundo (do “mundo de Abílio”), opondo-se “à noção hoje ‘real’, nas culturas compósitas, da identidade como resultado e como fator de uma criouliização”¹⁴⁷.

Por conta dessa inequívocidade, o quase monstro Jerônimo por vezes se aproxima da figura de um eclesiasta que fundamenta a aspereza da pedra, o que aproxima sua palavra dos discursos que igualmente dão voz ao sagrado. Aquela palavra não admite subterfúgios, dúvidas ou hesitações, tão fundamentada, em seus versículos de vento, pelo tempo e pela repetição enunciatória.

Importante assinalar que, no entanto, não há registro escrito (escritura ou livro sagrado) que a confirme, caracterizando aquele sagrado como marcado pela oralidade. As palavras são pura enunciação, sem confirmação escrita, como as asserções inequívocas dos mais idosos – verdades cristalizadas por uma suposta experiência. Podemos arguí-las, no entanto; duvidar de que elas sejam de fato as verdades que falam dentro de Alexandre, tão irmanado que está com elas desde seu nascimento. Mas ele não as desestabiliza, pois desmenti-las seria negar o próprio mundo e a si próprio. Ele as repete, indubitáveis. Assim, nesse sentido existe um *movimento de conformação* de Alexandre àquela lógica de selvageria.

Dessa forma, *Memórias de Lázaro* é, a seu modo, um romance de formação. Não circunscrito ao *Bildungsroman* canônico e teleológico. Entenda-se “formação” como esforço de aproximação de uma forma (“conformação?”), de algo com que o personagem possa se identificar, enformar-se, tornar-se sujeito, signo irmanado com a morte inerente ao ato da narrativa. Vejamos como.

¹⁴⁷ GLISSANT, 2005, p. 27.

No início de sua odisseia, Alexandre tenta se encontrar de forma errática. No entanto, seria simplório afirmar que aquela busca ocorre como uma descoberta pessoal, como um processo de crescimento de um personagem em conflito com o mundo e que, vendo-se incomodado com dado estado de coisas, tenta transformar o que está à sua volta. O herói adonisiano não resiste e dobra-se às normas conhecidas por ele. Sagradas como as palavras do bruto Jerônimo, ele se vê incapaz de contrapô-las. Em vez disso, o herói se molda, mimetiza-se com os hábitos de quem vive no Vale, pois a maneira mais primitiva de se ver identificado com algo é mimetizá-lo.

Assim, os primeiros movimentos de Alexandre são no sentido de representar (aqui no sentido de *repetir* ou *replicar*) o mundo conhecido por ele. O problema do personagem é que ele, quem sabe por herança de Abílio, homem de travessias, aos poucos percebe que não consegue se identificar com o *modus vivendi* do Vale, o que fraudava aquela *mimesis* (estranha coincidência: ele, futuro ser de papel, nega o princípio básico da representação). Ele buscava se enformar àquela leitura de mundo, mas, esforço malogrado, Alexandre vê-se incapaz de sobreviver às possibilidades que lhe são apresentadas, tanto ao mundo do Vale quanto ao seu avesso. Passa a não pertencer a nenhum deles. Sua busca é só destemor, sem chance de sucesso.

No entanto, esse insucesso, a impossibilidade de homeostase dele resultante, aquilo que aparentemente era sua perdição, será seu mote, sua salvação. Será a chave de sua afirmação como ser de linguagem, vislumbador de interstícios, habitante do *fora* de suas dúvidas, quando lhe será permitido vê-las, aceitá-las e compreender-se como ser em des / reconstrução, tal como a linguagem, da qual provém seu próprio barro.

E ouvi que dizia, em minha voz natural, mas dizia muito baixo: “Já não sou o mesmo.” Entre os dois, o que se despedira de Jerônimo na fronteira do vale e o que agora despertava, havia mais que um intervalo no tempo. Havia a morte, eu sabia. Estivera sepulto e não escapara totalmente à cerração.¹⁴⁸

A porção final da citação (“Havia a morte, eu sabia”) ratifica a proposição da morte

¹⁴⁸ ADONIAS FILHO, 1978, p. 127-128.

como alegórica, estatuindo em Alexandre o poder de signo de linguagem em trânsito.

Uma proposição fácil também poderia impor à crítica a ideia de que Alexandre desejasse conhecer um “outro mundo” que não aquele sabido por ele; que, a partir daquele conhecimento adquirido pela experiência naquele “mundo novo”, suposto por histórias (que por vezes se confundem com lendas) contadas por Jerônimo, o protagonista voltasse de sua jornada, armado com um saber proibido àqueles viventes do Vale, e transformasse aquela realidade, transgredisse aquela forma de vida e a tornasse mais justa, ou reinstaurasse aquele universo com a delicadeza aprendida. Mas Alexandre não vem da mesma origem de Ulisses, muito menos se supõe que fosse essa sua pretensão. O herói de *Memórias de Lázaro* nega-se como herói clássico. Não sai do Vale do Ouro com a proposta de aprender, voltar e transformar: ele apenas sai movido por uma força que desconhece, que não domina. Sua motivação é a mesma da lava que transborda do vulcão, movido por forças abaixo dele e à sua volta que não domina. Não tem em mente voltar, não há Penélope ou Ítaca aguardando seu retorno. Alexandre parte sem a possibilidade do retorno, parte apenas porque precisa.

Resgate-se mais exemplos da tradição literária e veremos que seus personagens sempre almejam o retorno àquele mundo conhecido por eles antes de sua epopeia. A Alice de Lewis Carroll, mesmo quando naquele mundo do negativo (no sentido técnico da fotografia) do mundo, sempre desejou o mundo de fora do espelho. O Chapeleiro Louco ou o Coelho Falante são personagens que a menina precisa encontrar para tornar-se forte, para alcançar a compreensão do rito de passagem da infância para a puberdade e retornar ao mundo conhecido, *mezzo* mulher reinstaurada que é ao fim da narrativa. Igualmente Dante Alighieri adentrou o Inferno em busca de sua Beatriz, mas seu desejo sempre foi retornar. Alexandre, ao contrário, encarna a própria travessia para o negativo daquilo que vive, só busca o “outro lado” do seu mundo para conhecer seu inverso, alma em eterno *desouvrement*.

O que seria a ruína de Alexandre (a desconstrução que se opera no personagem) se torna sua salvação – não a salvação medianamente compreendida, aquela que se opera graças à paz proporcionada a quem a alcança, mas uma salvação imposta pelas

perguntas que se instauram no personagem e que transformam seu ser num reino de conflitos. Alexandre sai do Vale eivado de afirmações e verdades, confirmadas pela palavra de Jerônimo, e retorna apenas carregando perguntas. É certo que seu desejo é encontrar respostas no oposto do mundo do Vale, mas ele não as alcança – apenas as aguça.

Assim, Alexandre, no falar glissantiano, *criouliza-se*. Ou: amalgama suas experiências, tornando-as fragmentos, porções que assumem acima de tudo sua incapacidade de apreensão dos universais a que até então estivera acostumado. Ao ver frustrado seu projeto, vê-se desabilitado para ambos os mundos conhecidos e encarna a figura do homem sem alternativas – afastado daquela de conformação com um mundo dado – e se vê frente a frente com a imprevisibilidade.

A transmutação operada em Alexandre em ser de linguagem o aproxima daquele amálgama identitário concebido por Glissant. Ele consegue, à revelia do poder daquela palavra cristalizadora de Jerônimo, aceitar a possibilidade de existência de um mundo diverso e de uma outra lógica, mesmo que esse vislumbre o leve à incerteza. É a imprevisibilidade rizomática, percebida no aceite do amálgama de espaços que habitou, que vemos sobrepujar a experiência radicular ancestralmente vivida pelo personagem.

O embate raiz-rizoma surge patente, especialmente no momento final da obra. Nele, entrevemos a inconstância do mundo das palavras adentrando o protagonista, que se transmuta em signo – elemento mais identificado com a assunção de sua origem multifacetária, significante e significado, palavra e mundo, do que com suas formações de origem, apegadas a um tempo e um espaço claramente definidos e excludentes, pois afirmadores de uma identidade. O canal de lodo figura, portanto, como a afirmação de uma negação. Negação, pois se afasta de asserções que excluem, apartam e obstroem a apreensão dos mundos de Alexandre como regiões de dúvida e de impossibilidade da obtenção de resposta única.

O apego às asserções, presente na palavra de Jerônimo, agora é suplantado pela chance de mudança de paradigmas do mundo de Abílio, que aos poucos se trama, de

lenda para realidade possível. A conciliação pela liberdade, esta posta ombro a ombro com a finitude estabelecida no suicídio de Alexandre no canal de lodo, se frustra nesse momento, só se consumando nas últimas linhas da narrativa.

A morte, para Alexandre, é sua utopia; é nela que ele se funda e funda seu universo (identificado com aquele instaurado pela operação literária, proposto por Blanchot); é nela que ele se torna áspero, personagem com textura, reagente a toques, distinto daquela conformação atávica da qual era vítima. Essa escolha por um ideal de liberdade é uma caixa de Pandora ao avesso para Alexandre: seu destravamento potencializa fantasmas que ele acreditava inertes, e essas aparições permitem que ele se desvencilhe daquele movimento de conformação atávica.

Cumprе assinalar a militância crítica de Adonias Filho como essencial na definição de algumas características de sua obra. Por isso, e pelas marcas textuais encontradas em seus romances, vê-se que o autor itajuipano se nutre de leituras de romancistas fundamentais do século XX: James Joyce, Virginia Woolf e, acima de todos, William Faulkner deixaram pistas claras de apropriações textuais, pontuadas no seu modo de recepcionar e traduzir a literatura estrangeira do século XX. O romance moderno do início do XX presentifica-se, assim, na obra adonisiana.

Uma relação possível entre o escritor baiano e Roberto Musil (Ulrich, de *O homem sem qualidades*), por exemplo, nasce dessa constatação. No entanto, mesmo entrevendo pontos de contato entre o escritor brasileiro e o austríaco, assinalamos diferenças que devem a todo tempo estar em evidência.

Ulrich, por exemplo, se situa num contexto marcadamente urbano, apresentando recortes da problemática civilizacional europeia. No livro de Musil pulsa um panorama de enfrentamentos da modernidade da virada do século e a ambiência circunscreve-se numa conjuntura de funções e possibilidades de ação e poder. Já Alexandre habita o espaço rural e suas preocupações não se situam próximas daquelas do escritor austríaco. Os dois projetos literários, no entanto, *mantêm ponto de contato enquanto*

marcadamente pertencentes a núcleos característicos da produção narrativa no século XX, o que faz com que Adonias Filho posicione sua obra em diálogo com os empreendimentos de escrita de uma época.

Se Robert Musil é o exemplo inatacável do escritor europeu da virada do século, irmanando-se com Thomas Mann, por exemplo, Adonias Filho é filho de cacauero abastado do sul baiano. Esse suporte de formação do autor de *Corpo vivo* jamais deixará de ser percebido como marca em sua obra. E mais: se Musil liga-se ao *centro*, ao eixo hegemônico de cultura da época, Adonias Filho mostra-se irmanado com as *bordas*, até mais que seu par, pois é periférico tanto como brasileiro (periférico em relação às nações ditas desenvolvidas) quanto como nordestino (um periférico em uma nação periférica).

As marcas de formação do autor baiano ficam salientadas primeiramente na construção enunciativa de seus personagens, que prescinde da utilização da variante linguística esperada e entroniza a norma instituída da língua – estabelecida, como se sabe, pelos estratos linguísticos hegemônicos. Além disso, o fato de pertencer à classe dos que estabeleciam as leis “de ferro” para aquela sociedade (nordestina, rural, ancorada em regras suprainstitucionais de relacionamento social e submissão) igualmente transparece em seus romances, estruturalmente construídos como que por poderosa argamassa. Não são obras abertas, as adonisianas, mas construtos bem organizados e, neste particular, mais identificados com os romances produzidos até o século XIX. Suas obras divergem das que podemos verificar em outros escritores do período, ou anteriores, que permitiam que a experimentação atingisse a estrutura de seus romances – Joyce (*Ulisses*) e Faulkner (*O som e a fúria*) são exemplos dessa “descorporificação” nas fundações (se formos compará-los a casas) de seus livros.

A História, entendida como representação de incidentes em sucessão, e as relações lineares de causa e efeito, exprime um desejo humano de se “agarrar a coisas

sólidas, a acontecimentos incontestáveis”¹⁴⁹. Contudo, tanto em Adonias Filho quanto em Robert Musil, vemos o movimento de fuga dessa abordagem positivadora do tempo “em flecha”, puro *chronos*, fazendo vislumbrar um tempo a-histórico, *kairós*, em devir. Ambas são obras que optam pelo caminho da inconstância temporal, refletida em seus protagonistas e suas opções narrativas, avessos a positivações.

A ilusão aparentemente inapelável de um espaço temporal determinista ou de um protagonista assertivo em seus desejos se desfaz graças à força narrativa dos dois autores. Seus protagonistas não encarnam a imagem do herói que recusa qualquer limitação em prol de uma ação moralizante sobre o mundo. Apresentam, segundo Blanchot (neste trecho a respeito de Ulrich),

(...) a indiferença apaixonada, a distância que ele coloca entre os sentimentos e ele mesmo, a recusa a engajar-se e a viver fora de si mesmo, a frieza que é violência, o rigor do espírito e a maestria viril, unidos no entanto a certa passividade (...) ¹⁵⁰

No entanto, denotaria descuido uma abordagem de Alexandre, personagem irrompido do solo realista moderno regionalista, sem reterritorializarmos sua travessia no espaço (rural, nordestino) em que se move. Esse *lugar* é caracterizado pelas relações de poder existentes no interior cacaueiro brasileiro, reestruturadas, como já se disse, pelas transformações políticas sofridas pelo país. Se Ulrich traz à tona questões que assombravam o homem europeu da passagem do século XIX-XX, Alexandre carrega um novo crivo do binômio personagem-linguagem, pois ajuda a traçar a distância entre o regionalismo de origem e o “novo regionalismo”, do qual Adonias Filho é representante, sobretudo pela via do foco narrativo de matriz faulkneriana.

Em seu conto “O túnel”¹⁵¹, o escritor suíço Friedrich Dürrenmatt alegoriza o século XX e profetiza um terceiro milênio de muros derrubados e de ideologias fraturadas. O

¹⁴⁹ Ibid., p. 203.

¹⁵⁰ Ibid., p. 205.

¹⁵¹ DÜRRENMATT, 2006.

conto trata de uma viagem de trem. O comboio parte e, após minutos de viagem, entra num túnel. Em vez de seguir rumo à saída do túnel, como era de se esperar, o trem mergulha num abismo sem fim. A ambiência da narrativa avança como um duplo dos vagões em sua viagem zunente túnel adentro: acelera, pressuriza, arrebatada, assusta, embriaga. O túnel então passa a descer mais verticalmente e o desespero do protagonista se exponencia em sequência. A viagem túnel adentro passa a ser uma queda em direção às entranhas da Terra, e o trem entra veloz num mundo de pedra que não se sabe *onde* e *se* um dia vai acabar. Em dado ponto da narrativa, o personagem pensa com seus botões: "Aparentemente nada havia se alterado, mas na verdade o poço já nos havia engolido para suas profundezas"¹⁵². Aqui a leitura nos levaria à alegoria do percurso humano que, inconsciente de sua trajetória rumo à destruição apenas avança, cego?

Ou pode-se descortinar, a partir do texto de Dürrenmatt, a imagem do século XX, tradutor da transformação do homem em peça de um jogo composto por dois grandes jogadores, cada um julgando-se dono de uma verdade? Ou, enfim, uma alegoria da experiência da literatura, que nos põe frente a frente com o desconhecido da natureza humana e nos impõe a morte como forma de compreensão do mundo? Círculos infernais, travessias ou mergulhos rumo a um ponto de chegada que não existe, as travessias de Dante e do personagem de Dürrenmatt são a mesma do herói adonisiano, aqui identificada com o abismo necessário à própria manutenção da literatura enquanto atividade humana. A morte aqui figura como o elo entre o homem perdido do princípio da obra de Adonias Filho e o personagem autenticado por suas hesitações das últimas páginas.

"Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado", sugere Deleuze¹⁵³. Assim, a memória do Alexandre-Lázaro não o permite apenas voltar-se para o passado, mas igualmente galgar o futuro, ainda que a força

¹⁵² Idem, p. 87.

¹⁵³ DELEUZE, 2006, p. 3.

pretérita se faça presente, como no anjo de Klee. O memorialista brasileiro Pedro Nava escreveu que a experiência passada é como um carro com os faróis voltados para trás: não clareia à frente, apenas ilumina o já feito. Assim, de nada serve a memória, se sua utilização visa apenas à rememoração, não à antecipação do futuro. Alexandre o presente e procura antecipar-se a ele, sem opções ou lamentações. O enigma de Alexandre não está no Vale do Ouro, nos seus cavalos selvagens, em Jerônimo, Natanael, Gemar Quinto ou Rosália. Não é a síntese de uma existência, mas sua negação, a assunção do *nada* inerente ao seu trânsito na palavra da literatura. Alexandre declara-se morto para os mundos e as palavras com os quais teve contato quando mergulha no mistério da própria morte e autoreinstitui-se como elemento de uma poética, indagador, habitando um espaço estético atrelado ao mundo narrativo do autor baiano.

O saber, no protagonista de *Memórias de Lázaro*, não é seguro e jamais admite conclusão, irmanando-se com a *recherche* proustiana. O que diferencia o *Bildungsroman*, canônico, da “formação” signica de Alexandre é que esta última aponta para um fim sem alcançá-lo, jamais completa o círculo, espirala-se infinitamente como o túnel fantástico de Dürrenmatt. Ela manifesta-se como quebranto, na inabilidade de suas tentativas. Pode-se entrever apenas algo como um personagem ciente de suas impossibilidades (como Rosália, Natanael ressuscitado ou Jerônimo, que se apresentam como reinstaurações impossíveis), sobretudo quando diante do valão. Nesse momento, a morte assoma como sua Beatriz, seu “ainda não”, sua busca incessante, nunca um descanso, movimento vão. A morte figura como intento último de formação do sujeito Alexandre que, desabilitado para o mundo real, torna-se ser de linguagem¹⁵⁴.

Alexandre torna-se “mais real que própria realidade”, como Blanchot afirmara. Aqui se trata de uma dimensão essencial ao vínculo com o território e seu momento histórico dar conta das linguagens, possíveis, que o dizem e o refazem.

¹⁵⁴ FOUCAULT, 2009, p. 222.

A dor da pedra

A *segunda premissa* de Alexandre figura como um negativo da primeira. Em seu “primeiro mundo”, o vale e a estrada surgem como a espinha dorsal em volta da qual transitam, como zumbis, buscando um significado para suas existências, seus personagens “minerais”: cristalizados pela dor sem se aperceberem dela, monólitos de pedra que, num primeiro momento, parecem impenetráveis, mas que, pouco a pouco, por força de uma tessitura paciente de ourives, deixa entrever-lhes, e sob eles, como que lençóis freáticos nas quais são escaldadas suas tragédias.

O vale e a estrada não perfazem apenas um espaço, geografia física na qual a trama se desenrola. São a motivação para a constituição de um ambiente mental atormentado que persegue o protagonista desde as primeiras linhas. Ao vale e à estrada, completando uma trindade que acorrenta os homens àquele espaço, temos o vento constante e enlouquecedor. Tal tríade consubstancia o *locus* por onde transitam aqueles personagens-zumbis. Espaço que é mágico, poderoso e, como já dissemos, sacralizado pelas asserções de Jerônimo, e nega a tradição naturalista clássica, pois vemos aqui personagens que, sob o manto de uma pedra insubmissível, revelam as dores de quem não se constitui como cidadão do mundo.

A zona cacauera baiana, espaço dominante, sobretudo nos livros da chamada “trilogia do cacau” de Adonias Filho, serve como suporte para uma exploração da alma primitiva. Glissant refere-se a esses espaços como amálgamas telúricos, lugares plenos de violência e pobreza historicamente institucionalizadas e de interpolações culturais diversas.

O marco divisório de estilos espaciais (dentro e fora do Vale do Ouro) permite, por deslocamento, aproximação com o conceito de espaço literário blanchotiano. O primeiro espaço se opera graças à representação clássica, um exercício realista de cânone, em oposição ao segundo espaço, fomentador de dúvidas. Há momentos da narrativa que permitem que se questione se esse segundo espaço não seria pura

imaginação, tão desatrelado do mundo conhecido pelo protagonista.

O Vale do Ouro, porém, era uma miragem. A dolorosa miragem gerada pela mata. Podia-se acreditar em muitas coisas, naturalmente. Havia o mar, por certo. Existia uma cidade como Ilhéus, era verdade. Mas, quem podia crer em um vale seco, eternamente fustigado pelo vento, habitado por homens brutos e cavalos selvagens?¹⁵⁵

Assim, o Vale e o extra-Vale por vezes se confundem por ser inapreensível a definição do que é o imaginário e do que não é; de que espaço pode ser considerado como literário, da linguagem ressignificada, e do outro, espaço do “real”. Lembre-se da observação de Terto, quando afirma ser o Vale ideia de loucos: aqui, caracteriza-se o vale como ficção, “estória”, lenda, universo fantástico.

O momento do retorno de Alexandre ao Vale ratifica a suposição de que aquele espaço seja puramente naturalista não tem fundamento. A distância que separa o Alexandre do início da narrativa desse personagem que retorna ao Vale é imensa, e espelha a diferença entre a influência que o personagem sofria daquele espaço com a que sofre quando de seu retorno a ele. Nesse terceiro momento da narrativa, o duplo¹⁵⁶ de Alexandre vislumbra o abismo, as realidades anteriores e posteriores à experiência de sua travessia, o que faz com que o anjo de Klee novamente emergja como imagem à perfeição.

O Vale, assim, assume inicialmente para Alexandre o estatuto de um lugar / mundo / espaço atávico, único possível ou imaginável. Posteriormente, suas experiências exteriores transformam ambos os lugares habitados por ele em alternativas crioulizantes do odisseu adonisiano. Os monólitos espaciais transmutam-se em amálgamas por onde os seres se movem, possibilidades de contato com o caráter compósito de uma morte figurada, ocorrida no lodo. Nesse ponto, inclusive, é curioso

¹⁵⁵ ADONIAS FILHO, 1978, p. 139.

¹⁵⁶ Mantivemos o termo “duplo”, mesmo achando-o insuficiente para caracterizar o personagem neste momento, mudança operada ao longo da escrita da dissertação. Melhor seria termos grafado “o múltiplo de Alexandre”, o que daria margem a outras incompreensões. Decidimos por manter o termo, adicionando esta nota explicativa “desculpasa”.

perceber que a morte figurada une-se à idéia de mortificação do corpo, pois o elemento utilizado para essa dupla operação é um canal putrefato – que é identificado com a morte física, esta trespassada por líquidos, gases, miasmas e tecidos explodindo.

Se o vetor do espaço dentro do Vale é orientado horizontalmente (nenhuma motivação em sair ou se libertar daquele espaço, aceitando a ferocidade de seus habitantes como característica humana dada), a orientação “vetorial” fora do Vale tenderia a uma diagonal (buscando a superação, o próprio reconhecimento de Alexandre como signo, a visada mais “de cima” de sua história pessoal, a ternura como dado novo da existência, a introspecção e a descoberta de suas hesitações e de seu passado, mirando o futuro).

O movimento de Alexandre rumo à memória reinstalada e às (re)lembranças de sua vida, o aproximam do leitor, que passa a ser tido, neste movimento centrípeto de interiorização e compreensão de seu universo, como seu principal interlocutor, cúmplice maior. Essa operação é reforçada pelo fato de a voz de Jerônimo, fora do Vale, aos poucos tornar-se quase inaudível, fazendo com que Alexandre mergulhe cada vez mais profundamente em seu universo de interrogações e devaneios líricos, perdido que está no labirinto de uma memória problemática e, por isso, rica de elementos.

Esse poder indagador presente em Alexandre pontualmente nega aquela aproximação do protagonista “das bordas” com Ulrich, de Robert Musil. Este último mantém-se aferrado às suas convicções de inadaptabilidade àquele mundo negado por ele. Ulrich, neste particular, rejeita a transformação, enquanto Alexandre incorpora ontologicamente a imprevisibilidade: o *periférico* tem seu aprendizado consumado pela narrativa.

É nesse momento que a segunda premissa se agudiza. O que fundamenta a ordem do espaço fora do Vale é a palavra de Natanael. Com o mesmo sentido de palavra sagrada, ela fundamenta uma “nova lógica”. No entanto, deve-se atentar para o perigo de cair numa contraposição simplória de universos opostos. Para isso, propomos o

resgate da alegoria do espelho, compreendida como fronteira líquida *não-cindante*. Se ela derroca o conceito de domínios autoexcludentes, declarando-os pertencentes ao mesmo meio, como as superfícies acima e abaixo de um lago, e predispondo-as a transcomunicações como ocorre com os fenômenos de evaporação e precipitação da analogia do lago, igualmente a obra, a linguagem por ela utilizada e as teorias de que se lança mão para o trabalho crítico, antes de serem considerados elementos apartados entre si, compõem movimentos cíclicos e amorosos de aproximação, provocando ampla legitimação: da obra, da linguagem, da teoria. O poeta Marcelo Ariel ilustra a alegoria:

O espelho
 Não é uma fronteira
 Cercada de luz
 Se parece mais com o que divisa um lago.¹⁵⁷

Não há apenas um caminho para a literatura, mesmo que se a considere como o único caminho para ela mesma. A literatura *são* literaturas. Assim como uma obra condensa várias obras, as já escritas antes dela e as que ainda serão escritas. O benjaminiano anjo da história, já citado aqui, serve como mote para tudo o que ambigua as relações entre o passado, o presente e futuro. Assim, a literatura condensa em si – melhor dizer que *cada obra* condensa em si mesma – tudo aquilo que já foi feito antes dela e todos os devires de operação literária que ainda puderem ser realizados.

Feita a ressalva, prossiga-se: a segunda premissa (a palavra de Natanael) não serve apenas para ressaltar uma diferença de episteme entre dois universos diferentes. Também aqui cairíamos na solução fácil da oposição claro-escuro. Esta segunda palavra também sacraliza uma lógica de mundo, e serve a Alexandre para desfazer suas cristalizações históricas e esmaecer o poder da palavra sagrada anterior (Jerônimo). Já em casa de Natanael, Alexandre questiona o poder das duas palavras: “a comparação que interiormente surgiu não foi entre o vale e a nova terra, mas entre Natanael e Jerônimo”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ ARIEL, 2008, p. 29.

¹⁵⁸ ADONIAS FILHO, 1978, p. 150.

A palavra de Natanael desfaz a certeza do mundo do protagonista e nele cria dúvidas. É a palavra do caos, contrapondo-se à palavra da ordem. Enquanto a primeira nega o passado e o futuro, atendo-se apenas a um presente imobilizante e determinante, a segunda premissa permite ao protagonista o vislumbre da malha do tempo; permite-lhe, enfim, tecer pontos de contato entre aqueles elementos que o constituíram como ser – Jerônimo, Abílio e sua mãe, Rosália. No entanto, essa operação não ocorre afirmativamente, não se impõe como outra verdade emudecedora de outras vozes. Ela apenas predispõe Alexandre a aceitá-la como “um outro lado”, outra voz naquele mundo plurívoco recém-aprendido pelo protagonista.

Ressaltamos aqui uma característica libertadora para esta segunda premissa, pois, ao descristalizar uma sacralização (afirmada pela palavra de Jerônimo, legitimadora do mundo aparentemente inquestionável do Vale), ela se mostra, a um só tempo, sagrada e laicizante. Menos complicada a compreensão de seu caráter sagrado, pois facilmente se verifica que ela institui uma ordem – mais suave, menos assertiva – e autentica um “eu falo” daquele mundo, a seu modo tão cosmogônico quanto seu antecessor. As palavras de Natanael é que substantivam aquela sacralização, ao afirmar a *lógica da delicadeza*, que acaba por tomar o lugar da anterior liturgia da aspereza presente no espaço do Vale. Ela é que permitirá, ao cabo, que o protagonista consiga, mesmo que ainda identificado com sua antecessora natureza de pedra, vislumbrar a dor de sua assunção como ser de linguagem; assunção que demandará o enfrentamento da sua própria finitude.

Utópica, sua morte será sua consagração como ser de papel, ser estético e amoral. Ainda “mineral” (pétreo, duro) como os demais viventes do Vale, Alexandre passa a admitir, em um esforço poético de compreensão da sua existência, a dor que sente, as perdas que amarga, as memórias que teimam em se dissolver em sua tentativa vã de viver apenas apoiado em reminiscências, algumas que nem lhe são próprias, como aquelas ouvidas da boca de Jerônimo, sem amparo de uma visão de seu futuro.

Por que adjetivamos a segunda premissa de laicizante? Digamos que ela aja como um negativo, um oposto que combate aquela voz sagrada do mundo antes conhecido

pelo herói adonisiano, e o auxílio a desbotar aquela ideia sagrada que trouxe do Vale, que, no entanto, ainda ecoa nas palavras de Jerônimo que o acompanham.

Em termos estruturais, a palavra de Natanael é fundamental para a narrativa, pois a desestabiliza, torna-a inerte a cristalizações fáceis a que algumas narrativas se permitem: sem ela aquele primeiro espaço, duro, do Vale, não teria opositores e dominaria a estrutura da obra, que se mostraria uma reedição categórica de um naturalismo ultrapassado. É essa segunda premissa / palavra que confere o dinamismo e o interesse que a obra desperta, ao transformar o uno em duvidoso, a cristalização em devir. Ela se mostra tão fundamental para a obra quanto o segundo espaço habitado por Alexandre o é para o espaço do Vale, retirando-lhe aquela aura naturalizante.

Este duelo entre as duas palavras mostra-se ontológico, pois situa em Alexandre o vértice de duas formas de ver o mundo. O herói de Adonias Filho procura definir e compreender seu destino, quase sempre sem consegui-lo. E talvez nem seja essa sua pretensão.

A morte e a morte do Lázaro

O essencial de *Memórias de Lázaro* é aquilo que aparenta ser seu pano de fundo: nessa argamassa usada para sua construção subjetiva, na montagem caótica do mosaico-Alexandre, a morte surge como única saída, uma vez que o distancia de uma interioridade superficializante e o encaminha para a liberdade do olhar da exterioridade, para o lugar de fora, onde, conforme Foucault¹⁵⁹, desaparece aquele que fala.

A linguagem literária escapa do discurso cristalizador e aprisionador, debate-se contra a prisão da representação e se desenvolve a partir dela mesma, no mesmo movimento em que se afasta de si, dispersando-se e deslegitimando-se como verdade, afirmando-se como *continuum* e revelando sua máxima clareza. É nesse ponto que emerge a morte como caminho do encontro do signo literário com seu próprio vazio, lugar máximo da afecção literária. Nesse percurso, a morte não se apresenta como portadora de uma resolução final, um construto engessado ou um fim em si, mas como desconstrução de afirmações definitivas, *desouvrement*. Em sua trajetória, o protagonista, analogamente ao Dante da *Divina Comédia*, perpetra travessias – círculos infernais de ensimesmamento, de autocompreensão. Podemos entendê-los como espirais verticais rumo a um suposto interior abissal, antes inescrutável, que o levarão ao vislumbre de seus conflitos interiores.

Cabe a pergunta: quem foi o “professor” de Alexandre? Quem lhe forneceu uma pista que fosse para que se dispusesse a enfrentar seu fim, ser de carne que se transubstancia em ser de papel? Quem, se a morte estava todo o tempo presente para Alexandre, fosse nos cavalos selvagens executados sem dó ou na filha que assassina o próprio pai, poderia lhe ter enviado sinais de que a morte lhe poderia servir para vislumbrar-se como sujeito / signo? O que faltava a Alexandre aprender, ou por que ainda não o fizera?

¹⁵⁹ 2009.

Podemos aqui nos voltar para Gemar Quinto, o leproso do Vale. Emblemático, ele já percorrera, no início da narrativa, todos os círculos infernais que Alexandre ainda percorreria. No entanto, o herói de Adonias Filho não suspeita dessa experiência prévia. Em vez disso, apenas o julga, excluindo-o, como todos o fazem. Gemar não merece o discurso de Alexandre, que acredita estar acima dele, ser melhor que ele, julgamento afinado com o dos demais habitantes do Vale. Nem desconfia que Gemar é mais sábio, pois já aprendeu o que ele ainda não aprendeu: Gemar é a morte em si, carrega-a no corpo, que é sua linguagem, sua forma de se afirmar como signo naquele mundo. Ademais, Gemar Quinto é mal visto, julgado e excluído graças ao interdito que a morte representa para o homem¹⁶⁰. O leproso encarna a morte da narrativa em vida, é como a clepsidra de Sêneca que permite ser perpassada pelo fio de água anunciador do fim, íntimos amantes.

Ainda levará tempo até que Alexandre adquira a sabedoria que a morte iminente já ofereceu a Gemar. O leproso já se serviu da ceia da morte e se delicia com o sabor que por vezes lhe retorna à boca; é um personagem que funciona como um aviso silencioso, premonindo o caminho que se insinua ao andarilho. Os mesmos abutres que se trancam com o corpo já morto de Gemar em sua casa também andarão em círculos sobre Alexandre em seu retorno ao Vale. Os signos da morte, da necessidade de transfiguração do herói de ser real em ser estético mostravam-se a todo instante a ele, que precisou de todo o percurso da narrativa para conseguir decodificá-los.

É desse aprendizado da própria nulidade, do vazio que se instala, da escuridão da qual emerge a luz ofuscante que deslinda os caminhos da operação literária, que se articula com o efeito negativo da morte sobre a vida, que falamos. A partir desse trajeto de dispersão do ser real em ser de papel, signo, possibilidade, desconstrução, é que se trama a morte na narrativa desta análise. A morte plana, cotidiana, de podridões e adeuses emocionados pouco contou para a nossa investigação. Morte como distúrbio, distensão, afastamento, expansão infinita, (re)criação de mundos, desentronização de

¹⁶⁰ Cf. ARIÈS, 1989.

qualquer positividade, reino da pergunta e do desaparecimento do sujeito para o surgimento do ser da dúvida e da hesitação, matérias-primas de toda arte. É disso que trata a obra. É esse o fio que a torna obra.

Por fim, assinalamos que o caminho de Alexandre é cego, pois não há oráculo que lhe antecipe os passos – ou se há, como é o caso de Gemar Quinto, Alexandre não lhe dá atenção, o que torna seu intento puro fracasso. Antes disso, vemos mais um aprendizado pelo erro, pela falta de caminho a ser seguido e, sobretudo, pela distração; o personagem de Adonias Filho nega o estatuto clássico do herói e não prediz o percurso que fará, nem ao menos sabe se um dia viverá um retorno ao lugar de onde veio, vivendo mais movido por verdades repetidas ao cansaço e menos por perguntas. Estas últimas demorou a aprendê-las e, quando o fez, entregou-se ao vazio. Perdido que estava em seus faróis voltados para trás, suas reminiscências – estas sim sua perdição. Por isso desprezamo-las: são mais desvio, miragem, que projeto de vida ou rota de análise. Em vez de, amparado pelas operações pretéritas, fazê-lo voltar-se para as possibilidades do futuro, as memórias amarram-no ao já vivido numa espiral infernal de interiorização e ensimesmamento sem Beatriz alguma a alcançar. Isso o imobiliza e o impossibilita.

A verdade e a morte: da raiz ao rizoma

Não há *logos*, só há hieroglifos. Pensar é, portanto, interpretar, traduzir. As essências são, ao mesmo tempo, a coisa a traduzir e a própria tradução; o signo e o sentido. Elas se desenrolam no sentido para serem necessariamente pensadas¹⁶¹

A Terra precisa da cultura do Amálgama.
(Jorge Mautner)

¹⁶¹ DELEUZE, 2006, p. 95.

Memórias de Lázaro é uma obra construída graças a equívocos, pois forma um jogo de espelhos com a verdade (as verdades?). Nesse sentido, assinalamos Rosália como a personagem responsável por essas manipulações, uma delas com o aval de Alexandre. Vejamos: atormentada, com o histórico de abusos sexuais cometidos por homens de sua família, uma quase demente, ela aceita que a culpa pela morte do pai seja assumida por Alexandre. Também é ela quem seduz sexualmente o leproso Gemar Quinto, para que se espalhe a lepra por todos os habitantes do vale, conforme o narrado por Roberto no início da terceira parte da obra:

Quer saber então por que chamei Gemar Quinto! Quer saber? Pois saiba! Queria a sua doença, queria a sua lepra para transmitir a Alexandre, a Jerônimo, queria ver o vale terminar assim, inchado, podre, aos pedaços.¹⁶²

Mesmo depois de morta, Rosália ainda contribui para a criação de novos equívocos. Ela foi morta por Roberto, seu irmão, que entendeu que sua morte seria a única maneira de livrar o mundo da irmã louca, além do que, matando-a, evitaria que a irmã tivesse um filho seu. A morte de Rosália leva Alexandre e Jerônimo a desejarem vingarem-na, matando seu irmão Roberto. A vingança se consuma: Alexandre fura-lhe os olhos¹⁶³ e Jerônimo o esgana até a morte. O povo do vale crê, no entanto, que Alexandre matou o pai, Rosália e Roberto, mas apenas o primeiro foi de fato morto por ele. O rosário de equívocos se completa com o exílio de Alexandre do Vale do Ouro.

Assim, à margem dos equívocos que engendram peripécias no enredo, a obra afirma a inexistência de uma verdade, propondo a existência de múltiplas “verdades” que se revezam. O resultado desse jogo de espelhos é que as afirmações vão sendo paulatinamente desconstituídas por outras possíveis.

O que sobra dessa equação é o jogo de sombras da exclusão: o indivíduo do sertão

¹⁶² ADONIAS FILHO, 1978, p. 101.

¹⁶³ Referência ao Édipo da tradição, marcando uma diferença, pois se o herói de Sófocles, mergulhado na própria culpa, fura os olhos, em Adonias Filho é Alexandre quem cumpre a sina.

cacaueiro baiano, exilado, à deriva, perdido e destituído como cidadão numa região empobrecida de um país socialmente assimétrico. Indivíduo que, mesmo mergulhado numa realidade social, no entanto, apenas existe no subtexto.

Adonias Filho não objetiva apenas denunciar a situação daqueles mestiços jogados à sorte num sertão que retrata um exílio figurado – exílio que não demanda deslocamento espacial do exilado. É certo que a denúncia persiste, embora não mais de modo realista, como ocorria dentro da problemática do regionalismo modernista. O trecho abaixo mostra a primeira impressão de Alexandre a respeito da casa de Natanael. Não somente projeta o exílio econômico dos moradores daquela casa, mas também os expõe ao leitor como seres existencialmente despossuídos.

Com a lamparina na mão, os cabelos brancos desgrehados, um homem alto, muito alto, fitava-me sem espanto. Um homem velho, o rosto vermelho que, logo andou, observei mancava de uma perna. A seu lado, metida em um capote de lona, uma gorda mulher com os olhos mal despertos. Um pouco afastado, nos fundos da sala, um rapaz ainda moço, imberbe, que me olhava como se estivesse a ver um fantasma. Finalmente, muito perto do rapaz, uma rapariga, ruiva e sardenta, mas tranquila e completamente indiferente. Projetavam-se todas as nossas sombras nas paredes.¹⁶⁴

A descrição é cinematográfica, irmanando o olhar de Alexandre com a câmera virtual do ficcionista. Ao final do trecho, as sombras na parede unem os personagens num mesmo território, de desvalia e esquecimento. A desvalia econômica emerge como subtexto. A escrita afirma, acima de tudo, seres que na essência são exilados de si em toda a complexidade de signos que o plano da subjetividade contém.

Este é um ponto em que Adonias Filho e William Faulkner dialogam. Ambos são escritores que, à margem de promoverem o recorte de realidades objetivas de seres despossuídos economicamente, expandem tal foco. Fazem-no sem deixar de relacionar despossessão econômica com finitude e com os enfrentamentos ampliados que daí

¹⁶⁴ Idem, p. 146

decorrem, dirigindo sua escrita para um “desposuimento” existencial de seus seres.

Essa característica fica clara nos dois trechos de *Enquanto agonizo*, abaixo. No primeiro, vemos a escrita como um recorte do ambiente social por onde aqueles personagens transitam para, em seguida, na mesma página, o texto voltar-se para a miséria do personagem-narrador do capítulo, Anse:

Em nenhum lugar deste mundo pecaminoso pode um homem honesto, trabalhador, ganhar alguma coisa. Quem ganha são os donos de lojas nas cidades, sem nenhum suor, vivendo à custa de quem sua.

Agora posso comprar aqueles dentes. Vai ser mais cômodo. Sem dúvida.¹⁶⁵

O primeiro trecho traz a visão do velho, estabelecendo a diferença entre cidade e campo, servido e servente, relação que remete à visão do camponês pré-industrial. O segundo trecho mostra o egoísmo de Anse, que pensa apenas em comprar seus dentes, miseravelmente esquecido da travessia épica que a família Bundren empreende para enterrar a mãe.

O exílio do protagonista de *Memórias de Lázaro* lhe permite rever a ordem do seu mundo, contrastando-a com a lógica do mundo exterior, o “mundo de Abílio”. Isso o leva a um mergulho no caos das realidades múltiplas. A despedida de Jerônimo abre caminho para a entrada de uma nova lógica para Alexandre:

– Do outro lado, o mundo de Abílio – disse.
Não me apertou a mão, nem seu próprio rosto distingui dentro das trevas. Afastando-se, regressando ao vale como se não pudesse escapar da prisão, exclamou com a voz tão forte que pode vencer a pancada do vento:
– Vá com os poderes da sorte!¹⁶⁶

¹⁶⁵ FAULKNER, 2009, p. 91.

¹⁶⁶ ADONIAS FILHO, 1978, p. 112.

No fim, como na filosofia, nunca se chega a uma certeza que baste. Podemos entender aquelas “outras verdades possíveis” como peças que compuseram ou comporão outro jogo de imagens que se perdem numa narrativa baseada em memórias, num carrossel de afirmações que se contradizem e se reerguem, castelos de verdades destronadas por possibilidades que não se assentam em fundamentos – as “abstrações do pensamento” de Nietzsche.

A memória se mostra fragmentária, como fragmentária é a personalidade do Lázaro protagonista. Essa característica “lazariana”, remetendo ao personagem bíblico ressuscitado, igualmente o afirma como personagem duplo de si mesmo, antes e depois da morte (ou das mortes, se entendermos tanto suas travessias *de* e *para* o vale quanto seu fim no canal de lodo como mortes possíveis), como o personagem de Umberto Eco¹⁶⁷, naufrago que não naufraga, imobilizado num navio encalhado no fim do mundo. A morte que mais nos interessa, no entanto, escapa à pura teia da narrativa, localizando-se na transformação do protagonista em signo de busca.

Assim, em *Memórias de Lázaro*, se existe a verdade, ela está na morte: seja a morte no canal de lodo, real, seja a morte do homem para o seu trânsito como signo: a morte do signo e os signos da morte. A primeira preexiste à própria narrativa e dela tira seu poder. Os seguintes, distribuídos pela trama graças a Gemar Quinto, Rosália, Roberto, Natanael e Jerônimo, dentre outros, acercam-se daquela para lhe dar substância estética. Esta é a verdade da obra, o fio tramado no poder da narrativa sobre a realidade.

É possível que os vivos já não me possam alcançar. Em silêncio, malditos espectros sem morada nos mundos, é possível que me espreitem os mortos. Rosália, a quem não vejo. Natanael, a quem não escuto. Paula, a quem não conheci. Espreitem, esperando, mas sem ânsia. Chegarei a eles, em breves minutos, porque o caminho que me

¹⁶⁷ Referimo-nos ao piemontês Roberto Pozzo, personagem protagonista de *A ilha do dia seguinte*, de Umberto Eco.

leva não é longo e infinito como a estrada do vale.¹⁶⁸

A filosofia e a estética aqui se juntam para dar potência ao universo selvagem do sertão rural de Adonias Filho. Universo que, num mesmo movimento, se aproxima e se distancia do regionalismo da tradição, que

(...) acaba trabalhando muito perto do mundo empírico, da mimese propriamente dita, dificultando a reinvenção do imaginário (...) trabalha sempre a um passo da estereotipia da paisagem, da personagem e da ação, da reprodução da linguagem, seguindo de perto o imaginário que se encontra pronto.¹⁶⁹

O regionalismo adonisiano aproxima-se da tradição quando apresenta um espaço que, visto preliminarmente, determina as vidas dos seres. Mas seguir por essa análise trata-se de outro equívoco. O regionalismo do autor baiano, à semelhança de João Guimarães Rosa, não busca retratar um mundo; o universo rural adonisiano, com suas regras de brutalidade e seus códigos de vingança, apresenta-se tão-somente como suporte para a operação estética do autor de *Memórias de Lázaro*, que, no trato com seu personagem principal, toca no essencial: cansado de sua existência de animal, Alexandre consegue, naquele universo marcado e movido pelo trágico, entregar-se à sujidade do canal de lodo e determinar a impossibilidade de dar respostas definitivas à sua vida. Igualmente se aproxima da imagem do homem contemporâneo, que ultrapassou aquela postura lukacsiana de *ser problemático* lutando contra um mundo, para enxergar a realidade como fragmento, espaço de fissura que impede sua compreensão e desabilita totalidades.

O canal de lodo: o puro e o podre aqui se unem para que o signo da morte se aposses das angústias do protagonista, exponencie-as e as lance àquele vazio de sua própria negação. Se reassinalarmos os conceitos de raiz e rizoma, podemos por analogia identificar o desejo da busca de uma verdade única com a “identidade-raiz” de Glissant, dominadora e sistemática, que não admite outras vozes. Sua afirmatividade e

¹⁶⁸ Idem, p. 162.

¹⁶⁹ VICENTINI, 1998, p. 42.

inquestionabilidade mostram-se inábeis para explicar o mundo de Alexandre.

A outra lógica se identifica com o conceito de rizoma: não há raiz única, afirmação positivante, mas busca de outras possibilidades de raiz, verdades que não podem jamais se afirmar como verdades, pois, assim fazendo, perdem sua potência de fazer questionamentos.

No meu entendimento, essa proposta significa sair da identidade raiz única e entrar na verdade da crioulização do mundo. Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento do rastro / resíduo, de um não-sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento¹⁷⁰

Assim, o canal de lodo representa a opção-rizoma do Lázaro perdido, sua possibilidade de se ver em vários espelhos, universos paralelos que, antes de se excluírem mutuamente, aceitam seus afastamentos. O tema de *Memórias de Lázaro* é a busca da verdade pela via da morte (pela aventura do signo que se afirma negando-se); busca de uma verdade que, à medida que a narrativa se desenvolve, vai-se mostrando mais delicada e quebradiça, reordenando aquela busca não mais para uma afirmação derradeira, mas para a aceitação do ambíguo e do rizomático imprevisível. A obra trata igualmente da busca de um homem que, imobilizado em ações pretéritas, debate-se para se libertar de suas memórias fragmentadas. O protagonista traça seu trajeto como uma linha que vai da afirmação à dúvida, do sim ao não. Mais importante que a morte física de Alexandre é seu caminho para ela, identificada que é com a incerteza e com o *não*.

Essa negação e esse vazio nos remetem por analogia ao conto de Dürrenmatt: como no túnel fantástico do escritor suíço, o desespero de Alexandre fica mais potente frente à indiferença dos outros. Exemplos disso são: Jerônimo, indiferente à razão do retorno do protagonista ao Vale do Ouro, mais preocupado que está com a reação à notícia; os irmãos Luna, impassíveis ao sofrimento dos cavalos selvagens; Rosália,

¹⁷⁰ GLISSANT, 2005, p. 29.

insensível à sua culpa por ter matado o próprio pai ou por tê-la imputado a Alexandre.

Naquele mundo, a apatia é a negação de uma lógica que afirma a (a)imoralidade de se matar o próprio pai. A negação (o *não* da morte), ao mesmo tempo em que encaminha o protagonista para o seu encontro como signo, o expõe a toda sorte de dúvidas.

(...) alastrou-se o conflito entre um corpo destrutível e uma alma sem governo. Soube, naquele momento, que poderia humilhar o mundo – bastaria enlouquecer e matar a realidade. Antes, porém, teria que agonizar. E foi a agonia mesma que se iniciou quando, com os pés nus, comecei a travessia, dolorosa e interminável.¹⁷¹

Deleuze afirma que o signo é o objeto de um encontro¹⁷² não passível de síntese, mas pleno de dissipações. Assim, o que seduz na compreensão de Alexandre, como signo se debatendo na tormenta da narrativa, é o fato de ele não se encerrar numa afirmação, mas se embrenhar na criação de linguagem, neste movimento envolvendo a busca e sua esperada dispersão.

Por isso, é no mínimo suspeito afirmar que, em suas últimas páginas, *Memórias de Lázaro* traduza Alexandre como personagem que alcançou a verdade. Em vez disso, apontamos que o herói de Adonias Filho tenha achado um caminho para a afirmação de suas dúvidas.

Agora, unicamente o maravilhoso caminho, aquele caminho que se não pode comparar à estrada do vale, mas o caminho que se abre, aos meus olhos, pela mão de Abílio, meu pai. Vejo-o, na frente, a guiar-me. Em volta, o que resta é negro. O meu pobre coração já não enxerga, inúteis as minhas mãos – não mais doem, no meu corpo, as feridas. O cérebro não interroga, a língua não fala. Mas andam os pés, vagarosos.¹⁷³

O inferno e o paraíso são imagens afirmativas e excludentes, e encaminham o pensamento para uma afirmação-raiz. Negro e branco. No entanto, as travessias de

¹⁷¹ ADONIAS FILHO, 1978, p. 113.

¹⁷² DELEUZE, 2006, p. 91.

¹⁷³ ADONIAS FILHO, 1978, p. 161.

Alexandre, antes de o levarem a respostas que o coloquem numa espécie de paraíso ou o encaminharem a um inferno de existência, inserem-no em seu purgatório. Essa região cinza, rizomática porque distante de conclusão unívoca, lugar não-território como o que quer Glissant, no qual a diversidade do autor martinicano, se oferece como a alternativa de imprevisibilidade, como se vê na narrativa adonisiana.

Entrevemos o conceito deleuziano de rizoma e os encaminhamentos teóricos de Glissant (notadamente o de comunidades compósitas) servindo de lentes para se observar Adonias Filho, mais detidamente o Vale do Ouro. Espaço dominante da narrativa, o Vale identifica-se com os traços culturais de mestiçagem dos quais aquela população surge como resultante.

É certo que a população do sul cacauero baiano foi formada nos incontáveis trânsitos de comunidades diversas por aquele espaço. Os negros, vindos como escravos, ali se assentaram e se mantiveram, à revelia do fim do regime escravagista. Os brancos, identificados com a classe dominante da região, graças a intercursos sexuais com a população negra, fartamente abordados pela literatura, e indígena atualmente figuram como mestiços de pele mais clara, contudo. Agregando-se a essa mescla de populações e comunidades, etnias diversas em constante trama, ainda há os descendentes árabes, igualmente figurados pela literatura de um Jorge Amado, por exemplo, e até hoje presentes naquele espaço. É o caos-mundo glissantiano visto em microcosmo.

No entanto, é naquele espaço que a narrativa, mesmo que provisoriamente, se territorializa. É nele que as relações são tramadas e é dele que surgem as regras de selvageria explícitas nos gestos e na vida daqueles habitantes. O traço mestiço dos viventes daquele espaço os insere na região limítrofe de culturas que se batem, jamais buscando *conforto*, mas *confronto* – um enfrentamento com o que há de instável naqueles trânsitos intercomunitários. Esse caráter imprevisível do diverso é específico

na escrita de autores pertencentes a zonas culturais compósitas¹⁷⁴, regiões de fronteira, fenômeno cunhado por Glissant como “tormento da linguagem”¹⁷⁵, nas quais inserimos o escritor baiano e o espaço por ele utilizado.

O “novo regionalismo” adonisiano impõe-se como elo com as experiências literárias contemporâneas, pois redimensiona o conceito do realismo do século XIX e parte do XX, admitindo a multifacetação, a indefinição de verdades apropriadas e cristalizadas e a fragmentariedade, características das formas narrativas em curso na segunda metade do último século.

Sendo assim, é a obra de Adonias Filho forjada graças uma *escrita do amálgama*, pois se identifica, tanto no que respeita às populações por ela tratadas, quanto aos lugares por elas transitados, com os espaços, identidades e culturas estudadas por Édouard Glissant.

Aquelas populações detêm, em sua visão de mundo, as aproximações e conflitos inerentes às apropriações e trocas culturais presentes nos espaços instáveis de resultantes imprevisíveis. Essa *escritura do amálgama* promove, a um só tempo, aproximações e afastamentos da tradição, ora relacionando ora distanciando-se de uma escrita embasada numa matriz regional, como simples enraizamento em valores culturais. Admite, ora as verdades seculares cristalizadas por aqueles espaços rurais, ora as incertezas e os embates, a conversação infinita de culturas, características de espaços concebidos por Glissant como compósitos.

Uma abordagem linguística igualmente pode confirmar a suspeita da imprevisibilidade na escrita do autor baiano.

As frases nominais, recorrentes na sua escrita, são ocorrências para que

¹⁷⁴ Interessante assinalar, neste pormenor, semelhança entre os tratamentos discursivos de Adonias Filho e William Faulkner, pois ambos se ocupam de personagens habitantes de regiões e culturas limítrofes.

¹⁷⁵ GLISSANT, 2005, p. 131.

observemos o imprevisível, pois quando se espera uma resolução frasal típica (um sujeito, um verbo, um complemento, mesmo que fora dessa ordem presumidamente natural), depara-se com uma estrutura que prescinde da presença verbal para lhe dar consistência, como no período final da citação abaixo:

Andar, sempre e cada vez mais, sem examinar os caminhos, andar até saber que voltar seria impossível e impossível rever o Vale do Ouro com seu vento, a sua gente, a sua estrada. Ficasse esquecido aquele mundo negro. **Extinta, sua atração.**¹⁷⁶

Em “Extinta, sua atração”, vemos assinalada a elipse do verbo *ficar*, subentendido pelo contexto narrativo: “Ficasse extinta sua atração”. Nos espaços compósitos, igualmente vemos elipsadas suas culturas em subentendido conflito, em confrontos de mútua contaminação. Ali presentes, as culturas, no entanto, não surgem óbvias ou explicitadas, mas no subtexto das relações entretecidas no corpo cultural. Isso lhes empresta caráter de impermanência, de fragmento, de incompletude pelo silêncio.

Esse caráter fragmentário investe poder estético àquela escrita para levantar questões contemporâneas, como a indagação do tempo como medida linear, ou do espaço como item de determinação dos seres. Em seu lugar, vemos um tempo partido, alternativo, multivetorial, e um espaço que, mesmo claramente remetendo àquele naturalista de dois séculos atrás, afirma-se como território-fronteira, espaço de travessias, fazendo com que Alexandre dele se desapegue, e busque outros lugares e outras verdades que não aquela do Vale do Ouro – mesmo que à custa de uma identidade que o protagonista acreditava intocável.

É óbvia a opção pelo tempo não-linear, presente nos deslocamentos em *flashback*, ocorrências encontradas nos trechos introdutórios de cada capítulo de *Memórias de Lázaro*. Ali, a narrativa é abandonada, e a ambiência espirala-se para dentro de Alexandre, se obscuriza e faz o narrador assumir outras vozes: aquela de uma certa obrigatoriedade narrativa, sequencial, e uma outra, atemporal, de luzes que se

¹⁷⁶ ADONIAS FILHO, 1978, p. 118. Negrito nosso.

esquivam e mostram mais sombras que luz.

Afasto-me, temendo que o tempo desfaça a noite, já receando me possam ver, a mim, que devia ter sido queimado com a minha casa, os meus porcos, a minha terra. Densas, porém, são as trevas. Longe, a manhã (...). Sei que são fortes as rajadas do vento. Mas o que se arremessa, varando as sombras para encontrar-me, é o grito exasperado de um homem.¹⁷⁷

O signo-autor: Adonias Filho e William Faulkner

Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor (...)¹⁷⁸

Sabe-se que a distinção clássica entre autor e narrador estabelece o segundo como presença necessária a toda obra-objeto da crítica. É ele o responsável por estabelecer as relações entre os demais elementos narrativos – tempo, espaço, enredo etc. Ao autor caberia tão-somente a ação de instituir o narrador de cada obra que produz e conduzi-la, anônimo, ao seu fim. Na obra literária, o narrador prepondera como artífice daquele universo. É sua, do narrador, a teia narrativa. Dessa forma, a crítica tradicionalmente não se utiliza do elemento autor em suas investigações.

Seguindo as tendências de dispersão da voz narrativa e do fluxo de consciência, William Faulkner foi um dos escritores do início do século XX que se notabilizou por uma escrita que fragmenta a figura do narrador em monólogos interiores sucessivos. As vozes são como ressonâncias dispersas de uma memória que impossibilita que a verdade da narrativa esteja unicamente na voz de um narrador. Sua obra *Enquanto*

¹⁷⁷ Idem, pp. 192-193.

¹⁷⁸ FOUCAULT, 2009, p. 271.

agonizo é um exemplo em que Faulkner se utiliza da dispersão narrativa. Divide a obra em cinquenta e nove capítulos, cujos narradores em primeira pessoa (quinze, ao todo) se alternam, como que interpolando as verdades afirmadas por eles.

A esse respeito, Carlos Azevedo, professor da Universidade do Porto, atesta as qualidades de *Enquanto agonizo*. Segundo ele, o autor norteamericano

(...) leva mais longe a consequência última do seu experimentalismo e da amostra de registros dispersos de um todo narrativo, através de vozes que se entropõem e de testemunhos que emergem. Os fluxos interiores vão dando a conhecer o fluxo natural dos pensamentos dos membros de uma família pobre do Sul e os sentimentos contraditórios que entre si próprios despertam.¹⁷⁹

Seus narradores criam pontes de sentido entre o tempo e o espaço, consubstanciadas por memórias, individuais ou não, que abrangem “lugares, vivências, imagens e linguagens literariamente transfiguradas”¹⁸⁰. Em William Faulkner, a abordagem literária de épocas precedentes se baseia na inventividade e no imaginário, prestigiando mais a construção de uma verdade narrativa de prospecção estética do que na experiência do escritor ou no puro retrato social que tende a uma denúncia.

No que diz respeito ao espaço, Faulkner o expande, tratando de transformar seu condado imaginário como um lugar de alargamento de uma visão puramente individual e cristalizada num enredo para outra, que visa perscrutar o homem de várias formas desvalido e seus embates.

Ao mesmo tempo, sua escrita não nega o lugar de onde foi produzida, assentando-se sobre a realidade desigual do *Deep South*. Interessante assinalar que, mesmo falando de um “lugar” *de centro*, hegemônico (os Estados Unidos, entendidos como nação hegemônica), Faulkner trata de personagens *da borda*. São vozes da periferia de um centro que são ouvidas na obra do autor norteamericano. Como em Adonias Filho, as travessias entre os dois “universos” conhecidos pelo protagonista, dentro e fora do

¹⁷⁹ AZEVEDO, 2009, p. 72.

¹⁸⁰ Idem.

Vale, dão o tom da narrativa.

Nesse sentido, vemos a poética da relação glissantiana plenamente confirmada no projeto literário de Faulkner, que, num mesmo movimento, tende ao caos-mundo sem, contudo, negar rastros do lugar de origem daquilo que enuncia, num mesmo movimento *centro e borda*.

Essa escrita “multilocalizada” e problemática, pois ao mesmo tempo lida com resíduos de cultura e nega-os com vistas ao mergulho na diversidade, Glissant bem caracteriza, ao perguntar: “como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?”¹⁸¹. A resposta não pode nada afirmar, pois ela determina o modo com que as chamadas “culturas compósitas” das Américas lidam com suas heranças culturais e históricas – abortando os projetos de identidade de raiz única que excluem aquilo com que não se assemelham, para abrirem-se à desordem do mundo, à “difícil *complexão* de uma identidade *relação* (...) que comporta uma abertura ao outro, sem perigo de diluição”¹⁸², ao fenômeno da criouliização – uma tentativa de sair do confinamento a que o mundo se vê reduzido.

Retomamos a presença de narradores múltiplos percebida em Faulkner e verificamos semelhante ocorrência em Adonias Filho. Antes, porém, lembre-se a posição de Adonias Filho como pertencente àquela “nova literatura regionalista”, que claramente se alimentou, como estética, da matriz faulkneriana.

Vejamos: tanto em *Memórias de Lázaro* quanto em *Corpo Vivo*, obra última da sua “trilogia do cacau”, a narrativa vaga por narradores em primeira pessoa que, cada um em seu turno, propalam certezas, todas elas levando à dispersão e à relativização de uma verdade única. O discurso literário de Adonias Filho, em vez de imitar a realidade, toma outros discursos como objetos a auxiliarem-no em sua elaborada “costura” que busca verdades embutidas nas vozes dos seus personagens.

¹⁸¹ GLISSANT, 2005, p. 28.

¹⁸² Idem, p. 28.

Em *Memórias de Lázaro*, a narrativa é entregue a Jerônimo, Natanael, Rosália e Roberto que, na companhia de Alexandre, ajudam a construir algo como um mosaico de vozes. O fenômeno de aproximação das duas escritas não é coincidência gratuita, pois o escritor baiano já declarou ter em Faulkner influência decisiva para seu projeto literário.

O mesmo também ocorre em Portugal. Passado o neorealismo português, marcado por um diálogo com o regionalismo brasileiro, escritores como Almeida Faria trazem referência à matriz de escrita de Faulkner. Tanto o “novo regionalismo” brasileiro quanto os escritores posteriores ao neorealismo português estão intimamente ligados ao regionalismo experimental faulkneriano.

O espaço, em *Adonias Filho*, é igualmente mítico. O autor se vale do Vale do Ouro para dilatar literariamente a visada dos aspectos sociais atinentes à região cacauzeira da Bahia. Desvalidos, pobres, mestiços, postados na base da pirâmide social brasileira, os personagens do autor baiano igualmente não existem apenas como “alavanca estética” que visa a uma denúncia social, embora se entreveja na sua escrita clara herança da literatura regionalista brasileira, conhecedor da tradição literária que é.

É certo que essa herança mostra-se útil para distinguir o lugar de onde o autor produz sua obra. A realidade cacauzeira brasileira e a do *Deep South* norteamericano caracterizam-se como pertencentes a uma lógica civilizatória em ruína social e existencial, estampada na imensidão de seu espaço e de suas tragédias, no desmoronamento daquela antiga relação simbiótica entre o Estado e os grandes fazendeiros, ruptura ocorrida logo após a virada do século.

A vocação para o trágico e para o mítico evidencia-se na escrita adonisiana, que faz uso das referências à tradição literária (como na morte de Roberto que, tendo cometido incesto com Rosália, é punido por Alexandre com a perfuração dos dois olhos, antes de ser estrangulado por Jerônimo, apontando, desse modo, para a intertextualidade com o mito de Édipo). O mito da subserviência do povo aos grandes fazendeiros é mantido, mesmo após a extinção ou o enfraquecimento daquele poder local. Aquela ritualística de subserviência ajuda a manter a lógica da violência para

aqueles que propuserem a transgressão da conhecida reverência de “beija-mão”.

Pois a voz narrativa dispersa, tanto em Faulkner quanto em Adonias Filho, além de evidenciar a inscrição dos dois prosadores nas novas tendências estéticas do século XX, assinala um aparente paradoxo. Vejamos.

Já afirmamos que as múltiplas vozes narrativas, postas sucessivamente nas obras dos dois escritores, destituem a ideia de um narrador que impõe sua palavra como a portadora da verdade narrativa. Assim, no vazio deixado por aquele narrador unívoco revezam-se narradores “menores” (porque não exclusivos, não-excludentes), cada qual afirmando sua versão / parcela de verdade. Nesse entrecortar de vozes que vão e voltam parece ressurgir a figura do autor, que a crítica supunha ausente ou morto, agora realçada pelo enfraquecimento do poderio daquele antigo narrador onipotente. A ação do autor, portanto, fica mais evidenciada com o rodízio de narradores entrevisto nos dois escritores em pauta, pois assinala a presença de uma mão poderosa que institui e destitui a voz narrativa em conformidade com o projeto da obra. Aqui está o paradoxo que se pretende debater.

Uma das discussões da contemporaneidade literária questiona o papel do autor, sua morte diferida, figurada, sobretudo quando se visa à posição leitora. Se no momento da fruição de uma obra literária entende-se que há o desaparecimento do autor, que a relação estabelecida entre leitor e obra basta a si mesma, como se pode afirmar a evidência de um autor potente e enérgico atuando naquele revezamento de vozes narrativas? Ou, tomando emprestada a pergunta de Foucault¹⁸³, se Sade não era um autor, o que significam os montes de papéis escritos encontrados em seu cárcere?

Foucault assinala que a escrita literária de hoje se libertou do “tema da expressão”¹⁸⁴, impondo-se como construção de linguagem para além de uma relação direta, ancorada na figura do autor. Não se atém a uma interioridade, mas visa à

¹⁸³ FOUCAULT, 2009, p. 269.

¹⁸⁴ Idem, p. 268.

“exterioridade desdobrada”, pois se traduz por um jogo de signos determinado mais pela natureza do significante (exterioridade) do que pelo seu significado (interioridade encarceradora).

(...) a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.¹⁸⁵

Esse paradoxo se resolve quando se atribui ao autor o *status* de signo narrativo, identificado no *processo da escrita*. Nesse sentido, o signo-autor surge como elemento necessário a todo projeto literário, encaminhando-o para as questões estéticas contemporâneas, sobretudo quando ressalta sua própria ausência (sua postura de ser ausente) como elemento necessário à existência da obra. Este novo signo não emerge tão-somente para operacionalizar as trocas das vozes narrativas, como em Faulkner e Adonias Filho. Seu funcionamento está mais próximo daquele elemento da narrativa que desvia o enredo para a imprevisibilidade das revelações. O autor, sua identificação e diferenciação se prestam a dar pistas de um “certo modo de ser do discurso”¹⁸⁶. Nessa revelação, atribui à obra um afastamento da linguagem cotidiana e um certo *status* que a diferencia, reorientando a atitude leitora. O autor faz seu nome percorrer os limites do texto, autenticando-o, como costura no tecido.

Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser (...) A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.¹⁸⁷

A autoria, portanto, surge como signo-autor quando é identificado como produtor

¹⁸⁵ Ibid., p. 268.

¹⁸⁶ Ibid., p. 273.

¹⁸⁷ Ibid., p. 274.

de uma escrita, de discursos e de ficções que se manifestam dentro de uma realidade cultural. Se lemos Faulkner, de imediato identificamos sua escrita e a relacionamos com o tempo e o espaço correntemente utilizados por ele, bem como suas preferências estéticas e suas escolhas narrativas. Também identificamos claramente a recepção de Faulkner quando lemos Adonias, que se distancia do norteamericano por conta, entre outros fatores, das singularidades presentes em seu discurso ou da referência a espaços que não estão inseridos no condado fictício de Faulkner.

Seja graças à identificação do mítico selvagem ou ao modo com que reveza as vozes narrativas, presente está o signo-autor de Adonias Filho na sua escrita. Igualmente quando vemos em um trabalho acadêmico uma referência a Foucault ou Blanchot, de imediato identificamos o autor daquele artigo, dissertação ou tese como pertencente a uma determinada corrente de pensamento de questões literárias, nela evidenciada. Mesmo que não se identifique o autor como pessoa-autor, podemos identificá-lo como signo-autor – elemento que se presentifica na escrita graças a uma série de signos próprios, sinais, suposições, focos de expressão que denunciam essa ou aquela escolha, estética ou conceitual, feita por ele.

No que há de específico em Adonias Filho, os signos presentes em sua escrita remetem, a um só tempo, ao universo do regionalismo brasileiro e às propostas de renovação narrativa do início do século XX, como as suas experimentações de foco narrativo, já mencionadas.

A abertura de sua narrativa ao projeto moderno de construção do romance e a sua atuação como crítico literário, portanto, tanto o aproximam ainda mais daquelas tendências de renovação quanto criam a exigência de um olhar diferenciado porque particular sobre sua obra. Seu viés de crítico literário dá força a hipóteses sobre a impossibilidade de uma “inocência” no trato narrativo quando o autor se utiliza de recursos narrativos presentes naqueles romances “de renovação” do início do XX. Tudo isso nos obriga a circunscrever o projeto literário adonisiano na cena contemporânea, tanto da literatura quanto da teoria.

4. Os signos do contemporâneo

Admita-se que o olhar de Adonias Filho, por conta de sua atividade como crítico literário, o faz se inteirar das recentes investidas do contemporâneo, e será incorporado nos recursos que usa em sua escrita. Tanto é verdade que, em seu *Modernos ficcionistas brasileiros*, há menções a críticos e autores (Joyce, Proust, Woolf, Hemingway e Faulkner) cuja preocupação está orientada para uma escrita prospectiva, uma arte que instigue perguntas, e para obras que admitam a diversidade em vez das asserções.

Acrescente-se a isso os traços culturais renovados pela via filosófica deleuze-guattariana, tomada por Glissant, conjugados com as remissões próprias do espaço literário, regido pelos traços de finitude, descontinuidade, e pela indagação intermitente, infinita ("Para onde vai a literatura?"). A seguir, encaminhemos outras questões: o que significa o regionalismo renovado por Adonias Filho, tendo-se em conta a escrita do amálgama, da mestiçagem, pontuada contemporaneamente por Glissant, e pelas questões da finitude imbricada à narrativa, constantes em Blanchot?

O contemporâneo

(...) contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras. Todos os tempos são, para quem experimenta sua contemporaneidade, escuros. Contemporâneo é quem sabe ver essa sombra, quem está em condições de escrever umedecendo a pena nas trevas do presente.
(Giorgio Agamben)

Schøllhammer, em seu livro *Ficção contemporânea brasileira*¹⁸⁸, introduz a discussão a respeito de contemporaneidade e literatura com duas perguntas pertinentes: a) O que significa ser contemporâneo?, e; b) Dentro de uma perspectiva contemporânea, o que significa literatura?

A resposta mais óbvia à primeira questão indicaria o viés temporal como definidor do conceito. Assim, literatura contemporânea seria aquela produzida atualmente, hodierna. Nesse sentido, o termo “contemporâneo” poderia ser substituído de “pós-moderno”, o que geraria farto material para discussões não incluídas no escopo deste trabalho, já que o termo é por demais criticado pelos estudiosos. Em atenção ao conceito, os estilos dados como pós-modernos, descritos nas décadas de 1970 e 1980, já não correspondem ao contemporâneo.

Outra possibilidade classificatória para o conceito poderia ser que este caracterizasse uma relação “entre o momento histórico e a ficção e, mais amplamente, entre a literatura e a cultura”¹⁸⁹. Assim, uma literatura contemporânea se ocuparia em apreender esteticamente a atualidade. Isso poderia fazer com que a discussão se orientasse para outra afirmação duvidosa: a de que tudo o que é contemporâneo necessariamente se liga ao campo dos estudos culturais, ou ao que se designa, na área de Letras, como “literatura e sociedade”, observando-se o desinteresse pelo critério de arte em detrimento daquele de cultura, necessário, como sendo definidor da

¹⁸⁸ 2009.

¹⁸⁹ SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9.

problemática da atualidade.

Tal hipótese indicaria apressadamente a inscrição de obras produzidas na perspectiva da atualidade em tendências literárias contemporâneas, o que reduziria a discussão a uma abordagem sociohistórica de um objeto do domínio da literatura.

Giorgio Agamben parte de Nietzsche para vincular, por sua vez, o contemporâneo ao *intempestivo*, identificando o conceito àquilo que, graças a um anacronismo, uma defasagem, consegue captar seu tempo, e enxergá-lo.

(...) o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico; é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo”¹⁹⁰

A atualidade estabelece uma relação singular com seu tempo, num mesmo movimento aderindo a ele e dele se distanciando: enxerga-o, não para perceber suas luzes, mas suas sombras, e, nestas sombras, uma luz que não cessa de se afastar¹⁹¹. Segundo ele, a atualidade necessita “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas”¹⁹². Dessa forma, o homem contemporâneo percebe que seu tempo não é o mais distante ou o mais luminoso, mas aquele que nunca nos alcança: “o seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura”¹⁹³.

A conexão plena com o presente não pode ser estabelecida, o que faz com que se criem ângulos a partir dos quais seja possível expressá-lo. Essa obliquidade para a abordagem do real e a percepção dessa fratura são determinantes para seu conceito de contemporaneidade.

Assim, dentro de uma perspectiva contemporânea, o que significa ser literatura? A literatura contemporânea trata da atualidade, mas por uma inadequação, pois a

¹⁹⁰ AGAMBEN, 2009, p. 65-66.

¹⁹¹ Idem, p. 58.

¹⁹² Idem, p. 63.

¹⁹³ Idem, p. 65.

abordagem direta se frustra. Nesse caso, as zonas marginais do presente, suas faces obscuras e suas “bordas”: estas franjas constituiriam seus materiais de trabalho. O que parece indefinível se resolve quando o filósofo italiano define a atualidade como sendo “essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se”¹⁹⁴.

Aí se encontra o grande paradoxo do período. Ao mesmo tempo em que se vê impróprio para uma abordagem direta de seu mundo, o escritor demonstra urgência em sua relação com a realidade histórica, mesmo consciente da impossibilidade totalizante de captá-la. Esta incongruência transforma-se em poder e ousadia, pois o que lhe resta são *flashes*, fissuras, olhares marginais, imperfeições, porções da realidade. Ele acaba, mesmo que involuntariamente, abrindo mão da ilusão de totalidade, que era característica da literatura da primeira metade do século XX¹⁹⁵.

Não admite a realidade como “inteireza” ou objeto único, imóvel, objetivamente passível de análise, mas como estilhaço de microrrealidades componentes de um caos-mundo, conforme assinalado por Glissant em diferentes textos.

O fora blanchotiano presentifica esse *olhar oblíquo* que a contemporaneidade exige para sua compreensão quando potencializa a visada “do exterior”, desvinculando-se do circunstancial direto. Sua potência de engajamento social é determinada pelo afastamento do real, operação promovida pela linguagem literária. Schøllhammer caracteriza a tendência um tanto anacrônica a uma abordagem “frontal” da realidade como confissão, por parte do escritor, de sua inadequação em abandonar uma demanda realista que ainda perdura em alguns autores:

Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em

¹⁹⁴ Idem, p. 61.

¹⁹⁵ Em relação a esse período, inclusive, o que de fato muda é que, não obstante a fragmentariedade narrativa, havia um “desejo de obra” e de uma visão total advinda de um autor. A assinatura deste garantia a permanência da arte como foco regenerador de um prisma integral sobre o mundo cindido da subjetividade e dos meios de produção em escala, segmentadores e reconfiguradores do lugar ocupado tanto pelo autor/artista quanto pela literatura no espaço da modernidade.

relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente.¹⁹⁶

A temporalidade contemporânea, de difícil captura, exige que aquela demanda realista opte por uma atuação consciente dessa dificuldade. Resultados disso são as tendências de resgate de uma memória histórica e de realidades pessoais (como a autoficção, entrevista em Tatiana Levy Salem, Sergio Kokis, Cristovão Tezza e Vitor Ramil, por exemplo) e comunitárias, em vez da abordagem de um “todo” real. Trata-se de um olhar oblíquo sobre o real que não pode incidir sobre o mundo diretamente sem o perigo de refrações. Se estas são sua certeza, ou seja, se a totalidade é incabível, resta a abordagem “de soslaio”, indireta, que admite de antemão sua impossibilidade de percepção do tempo na atualidade.

Assim, a potência da literatura e da arte na contemporaneidade não está na promessa de transformação do horizonte histórico ou na sua análise pela via estética, mas na possibilidade de mudança subjacente na experiência pessoal e afetiva, alterada pela relação fraturada entre sujeito e realidade.

Se o presente moderno oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer repouso nem conciliação.¹⁹⁷

Agamben ainda identifica a contemporaneidade com uma reevocação (ou revitalização) daquilo que já fora declarado morto: “somente quem percebe no mais moderno e recente as assinaturas do arcaico pode ser dele contemporâneo”¹⁹⁸. Como exemplo, vemos o regionalismo presente em *Memórias de Lázaro*, renovado por uma narrativa que busca a todo tempo suas origens, “que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente”¹⁹⁹. O escritor baiano inscreve-se na contemporaneidade

¹⁹⁶ Idem, p. 11.

¹⁹⁷ Idem, p. 12.

¹⁹⁸ Idem, p. 69.

¹⁹⁹ Idem, p. 69.

nesse ponto de fissura entre o resgate da tradição e sua quebra, pois a “chave do moderno está escondida no imemorial”²⁰⁰, no primitivo e no arcaico – no diálogo ali presente. O resgate da tradição relança incessantemente sua narrativa para o passado, sem, no entanto, jamais poder alcançá-lo: a dispersão e a interpolação entre a atualidade e a ancestralidade acabam por se impor.

(...) o contemporâneo não é aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história²⁰¹

Ainda se questiona a eficiência da literatura como promotora de algum impacto sobre uma realidade ou como responsável por transformações sociais e culturais da atualidade. No entanto, a dificuldade encontrada naquela “realiança” sartreana da literatura com uma atuação transformadora sobre o mundo acaba por reforçar e reformular o desafio do imediato, tanto na criação quanto na divulgação e recepção das obras literárias contemporâneas.

Inscrita nos atuais expedientes narrativos, irmanados com a tendência de um imediato que, ao mesmo tempo em que se relaciona com o presente dele não deixa rastros, está a obra de João Gilberto Noll. No conto *Alguma coisa urgentemente*²⁰², que abre o já clássico contemporâneo *O cego e a dançarina*, a brevidade impressa no presente contém um desdobramento para um passado e para um futuro quase sem referências explícitas no corpo do texto. O protagonista-narrador inominado, uma constante da narrativa de Noll, percorre o conto lançando-se no tempo fraturado, em meio às presenças e ausências de um pai que admite realidades plurais: tanto o pai pode ser um marginal quanto alguém inscrito nos movimentos de resistência aos desmandos da ditadura de então (o texto menciona a data de 1969). Os movimentos do

²⁰⁰ Idem, p. 70.

²⁰¹ Idem, p. 72.

²⁰² MORICONI, 2000, p. 416.

narrador entre a extraoficialidade (seu contato com a prostituição) e a oficialidade (seu percurso escolar) lançam-no ora num presente sem corpo e sem matéria, quem sabe apenas substantivado pela presença do pai nas suas lembranças, ora num passado igualmente etéreo, de lembranças que mais o levam à imobilidade da fraqueza de opções que a um comportamento ousado de transformação de si ou de seu mundo.

Assim, identificamos o dado da presentidade em Noll como abertura para o devir. Conforme Vasconcelos²⁰³, o autor gaúcho persegue uma outra dimensão de temporalidade, a partir de um momento histórico bem marcado pela resistência política – mais especificamente, a luta armada na qual o pai do narrador-protagonista do conto estaria engajado. Por força de “alguma coisa urgentemente”, toma corpo um movimento extremo de ação, que parodia o ato radical do pai. Assim, outra marcação temporal é observável, na qual se virtualiza o traço histórico representado pelo pai no momento preciso em que a ação guerrilheira se oferece como operação extremada de ativismo. Sinaliza-se o chamado para a vida presente como a convivência com o devir. Esse movimento – sob o signo de “alguma coisa urgentemente” – escapa da contingência do extremismo contido na idéia de revolução, conduzido pela figura paterna até o impasse da má consciência e da impossibilidade de transmitir um legado ao filho. Não se pode omitir que o adolescente é presa do silêncio que cerca a clandestinidade, o beco-sem-saída político no qual o pai acaba por perecer, ao final do conto, na tentativa de realizar o ato salvacionista mais radical, enredado no *aqui e agora* da tática da guerrilha.

O conto realiza, então, um ato problematizador, urgente, característico de um pacto com o presente (a virtualidade constante do atual, para Deleuze).

Destaque-se que a própria literatura de Noll (a estréia dele com *O cego e a dançarina*, tendo o conto citado como o da abertura do livro) marca essa consciência de historicidade, imbuída da partilha com a vida presente (bem próprio do que antes podia

²⁰³ 2000, p. 226-253.

ser definido como pós-modernidade).

A presentidade, em estado bruto, rompe a serialização cronológica e promove uma fissura nos acontecimentos relatados, impedindo que se identifique o que acontece antes do quê. O referencial histórico, sustentado pela figura paterna em seu ativismo revolucionário, acaba por ser revisto e tragado pelo impasse, pela premência da narrativa a contrapelo do andamento temporal linear, guiado pelo mecanismo de causa e efeito, de ação e revolução, embasado na sucessão vertiginosa de mudanças característica da representação moderna do tempo. Com isso, a fratura proposta pela noção de contemporaneidade, tal como concebe Agamben, acaba por preponderar, assinalada que é pelos traços incógnitos, pelo sombreamento, por meio dos quais a face instantânea, irrecusável, do presente, não se mostra coincidente com uma palavra final, fatal.

O desmundo da literatura

a literatura é um possível-impossível, dividida entre a possibilidade de nomear as coisas e os seres na ausência destes, e a exigência impossível de responder por palavras a uma singularidade pré-conceptual da existência. A escrita é atravessada por esta ambiguidade fundamental, dividida entre estas duas exigências, cuja diferença irreconciliável não pode ser resolvida por nenhuma dialética, seja ela da História, ou do Ser, mas que podem ser afirmadas conjuntamente na sua irreduzível incompatibilidade, dissimetria, desacordo.
(Patrícia San-Payo)

Nas últimas oitenta páginas de seu *O livro por vir*, Maurice Blanchot procura responder à pergunta: *para onde vai a literatura?* Logo no ensaio inicial, responde preliminarmente que, se é que há resposta para aquela pergunta, a literatura vai “em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”²⁰⁴: à morte

²⁰⁴ BLANCHOT, 2005, p. 285.

da arte já decretada por Hegel, e a morte do autor.

Blanchot dificulta o debate? Ou a resposta, dada aparentemente de modo apressado, demanda a eternização da questão, irrespondível? E, se irrespondível, não seria essa uma proposta mistificadora da literatura, tornando-a inalcançável enquanto objeto de estudo, já que a insere num não-lugar, ao mesmo tempo apartado e mergulhado no circunstancial?

Tudo indica que não. Hegel inaugura seu curso de Estética com uma frase audaciosa para a época: “A arte é, para nós, coisa do passado”. Vejamos o que o levou a isso. Blanchot sugere que o autor da *Fenomenologia do espírito* quisesse dizer que a arte não era mais capaz de portar a necessidade de absoluto, o que coincide com o que já foi dito a respeito da incapacidade dos escritores contemporâneos de alcançarem uma visada totalizante do real. Assim, a arte dita “pura”, “ideal”, dava lugar àquilo que passou de fato a contar: “a realização do mundo, a seriedade da ação e a tarefa da liberdade real”²⁰⁵.

A questão, no entanto, não fica presa apenas à problemática da abordagem do real. O problema do autor, a morte do autor, sua aparição ou seu desaparecimento também foram questões que figuraram constantemente no debate. Nas artes, a glorificação não está na obra. Quem é glorificado é seu autor, a “individualidade poderosa”, e, conforme Blanchot, cada vez que há essa glorificação do artista, cada vez que a obra é preterida em favor de seu autor, verifica-se a degradação da arte, o “recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores”²⁰⁶.

Essa entronização autoral será inquestionável, até que Mallarmé e Cézanne anunciam um novo movimento da arte moderna que rompe com aquela glorificação e insinua-se para aquela “busca obscura”, cuja preocupação essencial não está mais centrada no gênio, mas na obra, naquela que o fez o que é. Blanchot continua: “No

²⁰⁵ Idem, p. 285-286.

²⁰⁶ Ibid., p. 286.

poema, Mallarmé pressente uma obra que não remete a alguém que a tenha feito, pressente uma decisão que não depende da iniciativa de determinado indivíduo privilegiado”²⁰⁷.

Blanchot não configura a obra como trabalho semelhante à criação do mundo por um demiurgo, espécie de “transcendência orgulhosa”. Obra, ratificando sua etimologia, é antes de tudo *realização* de algo *no* mundo e *com* o mundo, lançando mão de técnicas para tal, mas exprime relações que precedem sua realização objetiva, que denotam a busca “obscura, difícil e atormentada” de que nos fala o autor de *La part du feu*.

O filósofo francês faz a pergunta que guiará nossa reflexão:

E não é notável (...) que essa mesma palavra “literatura”, (...) palavra sem honra que serve sobretudo aos manuais, (...) torne-se, (...) no momento em que (...) o que parece exprimir-se nas obras não são as verdades eternas, (...) a preocupação, cada vez mais presente, (...) daqueles que escrevem e, nessa preocupação, apresente-se a eles como aquilo que deve ser revelado em sua “essência”?²⁰⁸

A preocupação afirma que o que está em pauta é a própria literatura, não como realidade segura, mas como aquilo que não se descobre e não se justifica, uma aproximação mais viva nos desvios que nas asserções. A obra existe para conduzir à sua própria busca. Ela é o “movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem”²⁰⁹, o livro distante das classificações e da história, escapando a qualquer determinação ou afirmação que a (a obra, a arte) estabilize. Isso Blanchot afirma para concluir que, no limite, o livro, por caminhar para um lugar onde nem mesmo ele existe enquanto ato cristalizado, busca a não-literatura, sua irrealidade própria, a essência daquilo que continuamente toda obra literária busca: o confronto com seu ponto de finitude, de desaparecimento, sua passagem pelo tempo. O escritor, portanto, tem a vocação de responder à pergunta que todo aquele que escreve tenta responder, pois puxa o véu e espera desnudar o mistério. Mas a resposta não virá, pois a obra, a literatura e a arte

²⁰⁷ Ibid., p. 287.

²⁰⁸ Ibid., p. 292.

²⁰⁹ Ibid., p. 293.

subsistem por conta da ausência que lhes é nata. O mal-estar do artista se situa, portanto, naquela “fronteira infronteiriça” proposta por Blanchot, entre ainda existir perante o mundo, ao mesmo tempo em que se vê nele injustificado.

O profundo interesse de Adonias Filho pela forma e pela história do romance no século XX, de modo crítico e também criativo, deixa marcas em sua narrativa, dividida entre a contingência e o ingresso no lugar de risco, entre a tradição de um nascido em berço cacauero privilegiado e o olhar aberto de crítico atento aos novos movimentos tendenciais narrativos. Isso faz sua obra existir numa temporalidade acronológica, num mesmo movimento promovendo o resgate do arcaico e da tradição, e associando sua literatura à sombra daquela escrita que busca luzes, sabedora de que nunca as alcançará.

A literatura não prescinde, pois, de sua contingência para existir, ao mesmo tempo em que se lança a uma busca que não se delimita no tempo e nos códigos estritos do literário: fronteira e infinitude (que é o contrário do lugar eterno, autopositivo da essência literária). O livro e a literatura indicam apenas um lugar de passagem e abertura ao risco – desde Homero – de escrever, à criação (exigência da obra) e ao enfrentamento com a dimensão finita, paradoxal das forças em conjunção irresolúvel.

Nesse sentido, resgate-se Agamben e o caráter sombrio da presença na atualidade. *Memórias de Lázaro*, com sua busca de origem, encontra na morte um ponto de ligação com o espaço literário e com o que há de sombrio e intangível na compreensão da contemporaneidade. Ainda que seu autor tenha vivido tudo da glória e da história nos limites da vida nacional em certa época, um livro como *Memórias de Lázaro* mostra a compreensão do lugar de morte e não-fronteira que o retira do obscurecimento e do esquecimento, forjados por sua ligação com a oficialidade de um Estado de exceção, ou seja, pelas circunstâncias dos pactos eventualmente feitos com o poder e a cultura da época.

Os traços de morte e contingência relacionam sua narrativa com o livro por vir –

formulado por Blanchot ao longo de sua ensaística – imerso na obscuridade daquilo que se comunga com a presentidade, numa busca das origens paradoxalmente entranhada dos elementos de mortalidade e ingresso na dimensão desértica, vazia, apontada por Blanchot no ensaio “O canto das sereias”. Assim como a compreensão dos múltiplos Ulisses lança a narrativa homérica para o não-lugar (outros possíveis nomes: vazio, implatitude, fora, ausência), o Alexandre adonisiano se posta inscrito no mesmo espaço de fissura acronológica. Acaba assumindo suas faces – Lázaro antes e depois da mortificação, esta entendida como operação do literário na atualidade. A narrativa de Adonias Filho, no que tem provocadora ao pensamento sobre literatura na contemporaneidade, une as premissas desta investigação, fundada por morte e narrativa, finitude e invenção.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De voos e ilhas: Literatura e Comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADONIAS Filho. **Memórias de Lázaro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Empresa gráfica O Cruzeiro, 1958.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. **Subjetividade e o escrever, um ensaio sobre a experiência literária**. IN: Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada – v.1, n.1. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2008.

ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso: antologia**. São Paulo, Publifolha, 2006.

ARIÈS, Philippe. **Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média**. Trad. Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989.

ARIEL, Marcelo. **Tratado dos anjos afogados**. Caraguatatuba: Letra Selvagem, 2008.

AZEVEDO, Carlos. **Do modernismo em William Faulkner: As I lay Dying**. Porto: Universidade de Porto, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4219.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; Vol. I)

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. Tomo I. 5ª Ed. Campinas: Pontes, 2008.

BERARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o romance e outros ensaios**. Org. Lucia Wataghin. Trad. Doris N. Cavallari, Francisco Degani e Patrícia de Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

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

_____. **A conversa infinita: a palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

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

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42ª Ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª Ed. Campinas: Unicamp, 2006.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **Adonias Filho**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CARVALHO, Bernardo. **O mundo fora dos eixos**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CORRÊA, José de Anchieta. **Morte**. SP: Globo, 2008.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

COWLEY, Malcolm. **Escritores em ação**. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs V.1: Capitalismo e Esquizofrenia**. 5ª Reimpr. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª. Ed. Trad. Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DÜRRENMATT, Friedrich. **A pane**. Trad. Marcelo Rondinelli. São Paulo: Códex, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª. Ed. Trad. Pola Civelli. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2004.

FAULKNER, William. **Enquanto agonizo**. Trad. Vládir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura, pintura, música e cinema**. MOTTA, Manoel Barros da. (org.) 2ª. Ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GIROTTO, N. L. . **Blanchot, Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do fora e o impensável**. In: II Colóquio Leitura e Cognição, 2005, Santa Cruz do Sul. Anais do II Colóquio Leitura e Cognição. p. 1-8.

GLISSANT, Édouard. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora-MG: Editora UFJF, 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Marcia de S. Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A girafa, 2006.

HILL, Leslie. **Blanchot: extreme contemporary**. London: Routledge, 1997.

HOBBSAWN, Eric J. **A era dos extremos**. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Relume Dumará / Copesul / Telos, 2007.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin**. São Paulo: EDUC, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Questões da ficção brasileira do século XXI**. Grumo 6.2, dez/2007.

ROBBE-GRILLET, Allain. **Por um novo romance**. Mafra: Publicações Europa-América, 1965.

RÓNAI, Paulo. **A arte de contar em Sagarana**. In: ROSA, João Guimarães. Sagarana. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SAN-PAYO, Patrícia. **Blanchot: a possibilidade da literatura**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÊNECA. **As relações humanas: a amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte**. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2002.

VASCONCELOS, Mauricio Salles de. Blanchot, paradoxo plural. In: **Caligrama. Revista de Estudos Românicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Rimbaud da América e outras iluminações**. São Paulo / Belo Horizonte: Estação Liberdade / Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Faculdade de Letras/UFMG), 2000.

VICENTINI, Albertina. **O sertão e a literatura**. IN: Sociedade e cultura, jan/jun 1998.

Bibliografia consultada

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

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

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

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2001.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **Faulkner e a técnica do romance**. Rio de Janeiro: Leitura, 1964.

CARVALHO, Bernardo. **O mundo fora dos eixos**. São Paulo: Publifolha, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Morada. Maurice Blanchot**. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Viseu: Vendaval, 2004.

DUTRA, Antônio. **Dias de Faulkner**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRY, Peter. **A persistência da raça**: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

HAASE, Ullrich & LARGE, William. **Maurice Blanchot**. New York: Routledge, 2001.

JATOBÁ, Vinicius. **Enquanto Agonizo, William Faulkner**. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em <http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,O13584796-E112510,00.html>. Acessado em 29/04/2009.

LEITE, Ligia Chiappini M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

LOPES, Silvana Rodrigues. **A íntima interioridade**. In: SELDMAYER, Sabrina ET alli. O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Cosmos, 1994.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MARÍAS, J. **Antropologia metafísica: a estrutura empírica da vida humana**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Da criouldade à criouldização: os ensaios autobiográficos de Patrick Chamoiseau**. Revista Ipotesi, v. 8, no. 1 e 2, pp. 91-103. Juiz de Fora-MG: Editora da UFJF, 2004.

OLIVEIRA, Marcos Fleury de & CALLIA, Marcos H.P. (org.). **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo: Paulus, 2005.

PINTO, Divino José. Memórias de Lázaro, de Adonias Filho: uma escrita romanesca de devaneios líricos. In: **Revista de literatura, história e memória**. Vol. 5, no. 6. Cascavel-PR: EDUNIOESTE, 2009.

ROCHA, Enilce Albergaria. A noção de criouldização e estética barroca em Édouard Glissant.

ROMARIZ, Vera. **Palavra de deuses, memória de homens: diálogo de Culturas na ficção de Adonias Filho**. Maceió: EDUFAL, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAFATLE, Vladimir. **Linguagem e Negação: sobre as relações entre Ontologia e Pragmática em Hegel**. Revista Dois Pontos, São Carlos-Curitiba, v. 3, n. 1, 2006.

SAN-PAYO, Patrícia. **Blanchot: a possibilidade da literatura**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**. São Paulo: Cortez, 1996.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Maurice Blanchot: A literatura e/é o direito à morte?** In: NASCIMENTO, Evando, OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (orgs.). **Literatura e Filosofia: diálogos**. Juiz de Fora-MG: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ZIÉGLER, Jean. **Os vivos e a morte:** uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais. Trad. Aurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

____. **O poder africano.** São Paulo: DIFEL, 1970.