



tapete

J. B. Donadon-Leal
(Mariana-MG)

sobre chão
decorativo e belo
sob pés
incrédulo e submisso

eis o tapete
felpudo e macio
abrigo de pó e ácaros
em fino pano
em grosso capacho

eis o tapete
do terreno baldio
a erva daninha
do campo de futebol
o gramado
do sertão de Minas
o cerrado

eis o tapete

que protege o chão
do peso dos pés
ou os pés
do frio do chão

eis o tapete
do amparo
o amor
que se desenrola
para amaciar a caminhada

eis o tapete
do vermelho glamour dos astros
às lentes dos fãs

eis o tapete
amigo que se deixa pisar
para a glória dos outros
santificados
às custas do capacho



Pizzaria e Lanchonete Dom Silvério - Forno à Lenha

⇒ FECHADA TEMPORARIAMENTE PARA MELHORIAS /// Fone: (031)-3557-2475

Literariedade e intertextualidade no cânone aldravista

Andreia Aparecida Silva Donadon Leal

Mestranda em Literatura (cultura e sociedade) pela UFV

Orientador: Dr. Nilson Aduato G. Silva

Co-orientador: Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior

Palavras Chaves:

Literatura, Intertextualidade, Literariedade e Interdiscursividade.

Resumo:

Literariedade e intertextualidade são conceitos discutidos nos manifestos aldravistas de J. B. Donadon-Leal. Esta comunicação mostra como o aldravismo, movimento literário desenvolvido em Mariana, MG, a partir do ano 2000, nega a relevância da intertextualidade, que se dá como própria da textualização, ou fôrma, "envelope" para a discursivização. É na interdiscursividade que a polifonia possibilita a transposição livre dos discursos institucionais (de persuasão e de manipulação) para o discurso artístico (de sedução). Está nessa transposição a literariedade, que se dá na simulação de qualquer discurso jogado em textos próprios da literatura (romance, conto, crônica, ensaio, poesia). O sujeito da produção literária assume vozes discursivas de qualquer ordem, sem o compromisso institucional aos quais elas se vinculam.

Luiz Costa Lima, em seu texto "o comparatismo hoje", demonstra que há um impasse nos estudos literários, pela incapacidade que estes têm em pensar um objeto literário específico, poético ou ficcional. Destaco entre os tantos questionamentos levantados pelo autor, o de que ainda não se demonstrou homogeneidade interna no objeto literário capaz de torná-lo objeto *per se*.

Por outro lado, mas na trilha da mesma preocupação, Moisés (1978) em "crítica e intertextualidade", vê a possibilidade de se encontrar o "fenômeno" da intertextualidade em mais textos, além do romanesco, ou em outras artes. Cita a autora, como demonstrações desse "fenômeno", as vozes nas personagens de Dostoiévski, na leitura de Bakhtine, e nos heterônimos de Fernando Pessoa, entre outros, claros exemplos de polifonia.

É justamente nessa trilha tortuosa, de difícil caminhada, que apresento como a proposta aldravista opera com os conceitos de literariedade e intertextualidade, basilares na reflexão de meu projeto de pesquisa no Mestrado em Literatura, Cultura e Sociedade da UFV. Para tanto, farei a análise de como essas questões são postas nos manifestos aldravistas, para darem suporte teórico ao movimento literário que nasceu em Mariana em novembro de 2000.

O primeiro manifesto aldravista publicado no Jornal Aldrava Cultural em março de 2001, enuncia a dificuldade das escolhas temáticas, quando o texto que as comporta é literário:

Dizer, não dizer, ou escolher nem dizer nem não dizer são possibilidades de escolha possíveis, mas não permitidas integralmente pelas instituições. As instituições preferem conduzir algum dizer, preferem calar algo e conceder algo, pois não irão assumir abertamente que preferem calar todas outras possibilidades declaradas ameaçadoras. Quem se assume porta voz do não dizer? Bem o faz a malícia: onde colocou isso? Não diga, se não... Bem o faz o tabu: tem CA. Não dizer o nome da doença é não atraí-la. Morre daquilo... Se não dizer é dizer, então explorar o cesto vazio, a possibilidade do dizer, o fundo falso, o isolamento dos bastidores é conquistar o turbilhão de material significante, acessível ou não; disponível, mas indisponível: real, mas impedido. A porta? Não dizer. A chave? Dizer, não dizendo. Dizer, simplesmente, é matar a possibilidade da descoberta. A chave é revelar a existência do indizível, torná-lo realidade e colher os discursos de sua fecundidade. (Jornal Aldrava Cultural 05, Abr/2001:03)

A opção dos poetas aldravistas para apontar um rumo à sua produção literária é a de que a "literariedade" acha-se ancorada no discurso e não no texto. As formas poéticas são textos abertos dentro dos discursos, em sua heterogeneidade, podem encontrar abrigo. A condição traçada pelos aldravistas é a da expressão livre para todo discurso que se acha preso a uma fundação institucional, do científico, que é de persuasão, ao burocrático, que é de manipulação, passando pelo religioso, que é de sedução, segundo a classificação discursiva da semiótica greimasiana. Os discursos institucionais tornam-se, na Literatura, apenas referenciais. É o simulacro que confere a "literariedade" aos discursos - fingir-se cientista, jurista, político, religioso, burocrata - em envelopes textuais próprios da Literatura (romance, conto, crônica, ensaio, poesia).

Um ensaio, por exemplo, pode ser científico, jornalístico ou literário. O que o caracteriza como científico ou jornalístico é seu foco discursivo localizado nos discursos de persuasão, para os quais há a necessidade de apresentação de evidências ou comprovação (discursos, científico, tecnológico, jurídico, político e jornalístico). O que torna um ensaio literário é o foco discursivo predominante jogado para os discursos de sedução (religioso e artístico), para os quais não há necessidade de apresentação de provas, pois são vinculados à crença e ao simulacro.

O aldravismo buscou nessa trilha da fecundidade discursiva a chave para a produção literária. Mas houve por bem estabelecer como parâmetro a liberdade e não a comparação, a diversidade e não a avaliação qualitativa como critério de escolha textual ou temática. Por um lado, o senso comum compreende como critério qualitativo o "bom" e o "ruim", e a academia aquilo que representa uma aproximação a determinados parâmetros caracterizados como referenciais da "boa" literatura. Ambos:

Os critérios de avaliação por qualidade falham nesse aspecto, não dão conta do reconhecimento, pois descartam produtos socialmente relevantes, mas que não se encaixam em um modelo acadêmico anacrônico e arcaico. É o caso das hostes de estudiosos da literatura que insistem em buscar comparações ou características de Machado de Assis em Paulo Coelho. Ora, ambos são relevantes em seus lugares e em seus tempos. A virada do XIX para o XX operava com conceitos de arte que justificavam as incursões discursivas de experimentação dos fazeres de

uma república nova, ainda frouxa e aprendiz, com uma sociedade urbana pequena acostumada com os favores e saudosa de um reino que protegia seus preconceitos e representações sociais, enquanto a virada do XX para o XXI é marcada pelo abandono social, a frouxidão de tudo, de um Estado inadimplente, de uma academia inadimplente e preconceituosa que quer empurrar goela abaixo um modelo literário morto e enterrado na primeira metade do XX e que morre de inveja dos "best". Coitado, o Coelho virou saco de pancada desses cães de corrida que ainda operam com os imperialistas conceitos de qualidade, presos a modelos textuais (claro que nessas corridas os cães jamais alcançam o Coelho). Esquecem-se de que são os discursos os fundamentos das obras de arte. (Jornal Aldrava Cultural 31, Nov 2003: 03)

Por outro lado, na visão dos poetas aldravistas, o aldravismo encontrava resistências na visão da "literariedade" em leituras reducionistas da noção de intertextualidade Bakhtineana, em que todo texto seria a "absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos". Declaradamente, os manifestos aldravistas advogam a supremacia discursiva na produção literária, assim como ela se dá na produção linguageira de maneira geral.

Dessa forma, o aldravismo nega o texto e o intertexto como algo a ser dado como foco de preocupação e elege o discurso como centro de suas atenções:

Embora sem pretender superar qualquer tendência, a superação desse autismo criado pelo endeuamento do sujeito pós-moderno, desinstitucionalizado para ser servido pelas instituições, é inevitável, e pode ser pensada na inconveniência de batidas insistentes das aldravas nas portas imperiais, que não se abrem para as cabeças interioranas, mas que, por não se abrirem, distanciam-se tanto do mundo em movimento, aldrávic, de batidas renitentes, de movimentos de corpos em rituais de acasalamento, que não há como dizer mais em revisitar o passado, como querem os umbertos, em parodiar ou ser interlocuções de minorias, ou ver somente o texto e o intertexto. O aldravismo é discursivo e interdiscursivo. O discurso da cartilha escolar dos anos 60, da insistência silábica da família "ra-ré-ri-ró-ru", toma o discurso da incerteza do futuro do pretérito, para construir o discurso das possibilidades ramificadas, próprias do reconhecimento das vozes polifônicas dos discursos: "ramaria / remaria / rimaria / romaria / rumaria", num conjunto de substantivos coletivos, ecos polifônicos das navegações dábilo-dábilo-dábilo. É a superação do texto. É a compreensão do mundo dos discursos como negação da pretensiosa ideia de interpretação. É o reconhecimento da precisão dos discursos heterogêneos: cabeça e bunda, Saramago e Coelho, Chico e Tcham, Nélida e Bianca, Jô e Carla, Rio e Ribeirão, urbes e sertão. (Jornal Aldrava Cultural 04, Mar/2001:03)

Em razão disso, o aldravismo toma a providência de negar a intertextualidade como foco, uma vez que texto é apenas envelope e compõe apenas a superfície de uma massa energizada, que é o conjunto de discursos composicionais dos textos. O intertexto é constitutivo, faz

CONTINUA NA PÁGINA 3...



Computadores, acessórios, manutenção e rede. Fone: 0-31-3832-1462
Av. Castelo Branco, 180-A - Centro - Santa Bárbara/MG.



TRANSAMÉRICA FM 92,5
(031) 3832-2300 ou (31) 3832-1082
SANTA BÁRBARA / MINAS GERAIS



CONTINUAÇÃO DA PÁGINA 2...

parte de toda produção textual, uma vez que à maneira de qualquer produção linguística, o texto se faz na retomada de trechos de textos anteriores, seja na sua reafirmação ou na sua reiteração. As vozes que Bakhtine vê em personagens de Dostoiévski é o que podemos ver nas personagens bíblicas do velho testamento. Essas vozes são discursivas e não textuais, afirma Donadon-Leal nos manifestos aldravistas e emergem de qualquer enunciação humana, independente de sua origem ou de sua filiação institucional ou literária.

Nesse aspecto, Donadon-Leal estabelece distinção entre texto e discurso. As vozes são heterogêneas e vinculadas à discursividade, que tomam forma pela linguagem em determinadas superestruturas textuais, ou envelopes, que são os textos, desde o bilhete até a tese, desde o micropoema até o romance.

E Donadon-Leal assim conceitua texto e discurso:

O texto é uma sepultura. Nele há abrigado um esquife. No esquife, um corpo. O texto, a sepultura, aparece, mostra-se, faz feição aos olhos dos leitores. O esquife como envólucro do corpo aparece até o sepultamento. É conduzido, apreciado, carregado, tocado, mas todos sabem que ele vai desaparecer na cova, será lacrado e aos poucos será atacado pelos vermes até se transformar em terra. O esquife, como envelope do corpo, com a forma do corpo, roupagem derradeira, é a superestrutura do texto, que o sustenta na forma, no sistema, na tipologia ou no gênero, conforme o olhar teórico. O corpo, por fim, matéria de rápida decomposição, água, terra, alimento, orgânico no stricto sensu, de parecer ser aquilo que o rodeia, de ser aquilo que o rodeia, de se transformar naquilo que o rodeia, é o discurso que recheia o esquife que recheia a sepultura. (Jornal Aldrava Cultural 09, Set/2001:03)

Dessa forma, a produção aldravista considera que a "literariedade" não está na intertextualidade, uma vez que esta é constitutiva da textualização e está em todo texto, independente de seu gênero. - A "literariedade" está na forma de apreensão dos discursos, na discursivização do mundo pela sedução, em que o simulacro, ou a mimese, é assumido pelo sujeito de sua produção em um dos gêneros textuais próprios para "envelopar" literatura.

Na arte, literária ou não, não é possível se pensar em inclusão ou filiação a modelos engessantes ou certificação de ISO ou daquilo. A arte é a expressão da liberdade, em que as diferenças todas emergem com a despreocupação plena, sabida de que a crítica não irá imputar-lhe uma tarja de qualidade ou compará-la com uma arte produzida cem anos atrás em outras condições políticas, sociais, morais, religiosas, éticas, estéticas; outros preconceitos, outras interdições, outras censuras. (Jornal Aldrava Cultural 31, Nov 2003: 03)

A literariedade estabelece-se a partir de elementos discursivos e não da mera colagem de um outro texto no texto que se constrói literariamente. O poema inaugural do aldravismo "Assalto" (Jornal Aldrava Cultural, março, 2001:04) bem demonstra esse caráter do discurso com ênfase na sedução:

ASSALTO

J. B. DONADON-LEAL



O texto "Rodovia controlada por radar" que habita as placas ao longo das rodovias por si só não faz sentido algum num texto poético. Mas, ao lado de um texto parelho que brinca com a eufonia resultante da leitura rápida, que provoca novo termo, numa espécie de cacofonia deliberada, o discurso burocrático do primeiro texto, caracterizado pela manipulação é substituído por um discurso político, vinculado à provocação discursiva do título "assalto", no qual se amarra a prerrogativa básica da arte conceitual - o deslocamento de um utensílio de seu lugar usual para um museu o torna um objeto de arte, uma vez que seu conceito utilitário se desfaz, para fazer nascer um novo conceito - o artístico. O texto da placa de trânsito não é mais texto da placa de trânsito, pois seus discursos fundamentais foram deslocados para outros discursos, tantos quantos os leitores puderem vincular às provocações do lugar poético em que ele se acha.

Quanto à negação aldravista do simples caráter de intertextualidade na transfiguração do texto burocrático (placa) em texto sedutor (poema), observe-se que o caráter discursivo é que possibilita a polifonia - o texto físico é o mesmo, não se altera. O que se modifica e assume caráter múltiplo, polifônico, heterogêneo é a discursivização possível desse texto, que permite leitura científica (conceitos de segurança de trânsito), tecnológica (estudos sobre velocidades seguras), política (convencimento da necessidade de controle de velocidade), jurídica (legislação do controle de velocidade), religioso (crença de que o controle de velocidade salva vidas), burocrático (obrigação de observar a velocidade indicada na sinalização). Essa autorização às leituras desses discursos e de todos os seus derivados é dada pelo discurso artístico, que simula tudo isso.

Por outro lado, "Rodovia controlada, porrada!" é a discursivização artística do autoritarismo do discurso burocrático da "Rodovia controlada por radar". O discurso artístico permite-se ilegal, inconstitucional ao propor o confronto, a brutalidade perante aquilo que o legal e o constitucional faz pela brutalidade - o controle. Como do controle há a resultante pecuniária, a multa, o discurso artístico a compara com a pecúnia resultante do assalto.

Em ambos os casos, no texto da placa e no texto pastiche, a polifonia reside na composição discursiva e não na textual. O texto é apenas o envólucro das múltiplas vozes, incontroláveis pelo produtor do texto, que estarão à disposição de cada leitor que se vir diante do poema.

Tanto a literariedade quanto a intertextualidade são discutidas nos manifestos aldravistas. Ao primeiro significativo, o conceito vincula-se à negação da relevância da intertextualidade, que se dá como própria da

textualização, ou fôrma, "envelope" para a discursivização. A literariedade se dá pela simulação de qualquer discurso. O sujeito da produção literária assume vozes discursivas de qualquer ordem, sem o compromisso institucional aos quais elas se vinculam. O simulacro transforma discursos da ordem da persuasão e da manipulação em discursos da ordem da sedução. Dos discursos de persuasão são retiradas as obrigações das apresentações das provas; dos discursos da manipulação são retiradas as obrigações burocráticas do fazer por imposição de um poder autoritário. Em todos os casos, as vozes, seja de personagens, seja de narradores, seja de reflexões filosóficas ou institucionais, são literárias quando deliberadas para um contexto literário, para um envelope textual literário e sabidamente destituído da obrigação de comprovação técnica ou científica. Dessa forma, o aldravismo estabelece relação direta entre o fazer literário e a liberdade, evocando os poetas árcades como patronos.

O poeta aldravista, incansável garimpeiro da liberdade, tem a memória das lutas de Minas. Ele não se contenta com as reproduções, com as cópias de modelos estrangeiros, de modelos acadêmicos, de modelos consolidados pelas mídias. A invenção da liberdade é permanente e persegue a produção aldravista em todos os seus toques de agrupamentos sintáticos na poesia ou de pinceladas na pintura ou de autonomia na nova crítica literária. (Jornal Aldrava Cultural 17, Jun/Jul 2002:03)

Referências bibliográficas:

- Donadon-Leal, J. B. "Manifesto aldravico (a caravela vazia de Gabriel Bicalho)." In: *Jornal Aldrava Cultural* 04, Mariana: Aldrava Letras e Artes, Mar/2001:03.
- Donadon-Leal, J. B. "segundo manifesto aldravista: a decadência das vanguardas." In: *Jornal Aldrava Cultural* 05, Mariana: Aldrava Letras e Artes, Abr/2001:03.
- Donadon-Leal, J. B. "Aldravismo, leitura e acervo." In: *Jornal Aldrava Cultural* 09, Mariana: Aldrava Letras e Artes, Set/2001:03.
- Donadon-Leal, J. B. "Memórias femininas de minas." In: *Jornal Aldrava Cultural* 17, Mariana: Aldrava Letras e Artes, Jun/Jul/2002:03.
- Donadon-Leal, J. B. "quarto manifesto aldravista." In: *Jornal Aldrava Cultural* 31, Mariana: Aldrava Letras e Artes, Nov/2003:03.
- GREIMAS, A.J. "História e Literatura". In: *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981 - 145-192
- LIMA, Luiz Costa. "O comparatismo hoje". In: *Cânon e Contextos*. Pág. 81-84.
- MOISÉS, Leila Perrone. "Crítica e intertextualidade" In: *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978: 59-76.

ALDRAVIA

aulavarij
Juiz de Fora-MG

colho
aldravias
gotas
mágicas
de
encantaria





Dra. ANA MÁRCIA M. S. ARAÚJO
CROMG 33939

Telefone:
(31) 3557-1415



Rua Frei Durão, nº 176 - Centro/Mariana-MG

Cidade Natal

Ângela Togeiro

[Belo Horizonte-MG]

Luzes e mais luzes
colorem a cidade,
clareiam corações,
esperançam sonhos.

Natal!
A vinda se faz em silêncio.
No presépio, a manjedoura
mostra Deus Menino,
braços abertos, humildes,
depositário das almas humanas.

Na chegada abraçará
nossos anseios,
e cheios desta certeza
começaremos novo caminhar.

As luzes da cidade se apagarão
porque dentro de cada um de nós
a Centelha Divina reavivou.
A Cidade terá agora
[o nosso brilho,
o brilho do Senhor,
do que veio vestido de Paz.

Trova de NATAL

Conceição Parreiras Abritta

[Belo Horizonte-MG]

Seguindo a estrela brilhante,
os Santos Reis do Oriente,
visitaram o nobre infante:
Deus-Menino onipotente.

Natal dos meus Avós na Infância

Gabriel Bicalho

[Mariana-MG]

I
Alguém instaurou a noite dos presépios
para o Natal dos meus Avós. Alguém
fabricou a árvore dos presentes
mais brilhantes
e fê-la de um verde carregado
a flocos brancos
para o Natal dos meus Avós. Alguém
tocou de leve os sete sinetes mágicos
da Felicidade
pela Harmonia Universal
dos meus Avós. Alguém,
que traz nos olhos o encanto
das madrugadas celestiais
e, nas mãos, o generoso gesto
daquele rotundo
Papai Noel da gente!

II
(No jejum dos corpos enfraquecidos,
Maria circunflexa o primeiro sorriso
sobre o pequenino
corpo forte do Menino-Deus,
cujos braços abertos
promovem a Fraternidade
entre os Homens e Animais
de Boa-Vontade.)

III
Alguém transsubstanciado
em minha carne de metamorfoses
instaurou a noite
dos presépios messiânicos
para o Natal dos meus Bisavós,
na infância!

(Natal de 1966 / Ponte Nova-MG)



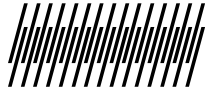
MC festas & eventos
Ofereça o que há de melhor para seus convidados / MARIANA/MG.

TRABALHAMOS COM FESTAS EM GERAL

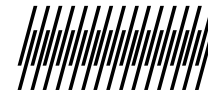
⇒ 3557-1883

⇒ FONES: 8841-1883

⇒ 8757-1883



30 ALDRAVIAS



<p>{ ANDREIA DONADON LEAL } [Mariana-MG]</p> <p>01 calado no céu o sol aquiesce</p> <p>02 cobertores de água encharcam esta manhã</p>	<p>{ GABRIEL BICALHO } [Mariana-MG]</p> <p>01 tece teu sonho o amor acontece!</p> <p>02 digo valsas comigo ou alças voo!</p>	<p>{ J. B. DONADON-LEAL } [Mariana-MG]</p> <p>01 inquieta luz solar amanhece anoitece infinitamente</p> <p>02 olhos felinos luzem nos rostos femininos</p>	<p>{ J.S.FERREIRA } [Mariana-MG]</p> <p>01 bando de pardais despertam meus ais</p> <p>02 imito sonho visito minha terra natal</p>	<p>{ LUIZ GONDIM } [Rio de Janeiro-RJ]</p> <p>01 orvalho sem licença pousa na flor</p> <p>02 ainda bem que nada é eterno</p>
<p>{ MESSODY BENOLIEL } [Rio de Janeiro-RJ]</p> <p>01 após nossos corpos entrelaçados anoiteceu silenciosamente</p> <p>02 saudade lembra passado quando presente ausências</p>	<p>{ MARIA BEATRIZ DEL PELOSO RAMOS } [Rio de Janeiro-RJ]</p> <p>01 mar arado pelos olhos colho saudade</p> <p>02 saudade amuleto líquido usado no peito</p>	<p>{ MARILIA SIQUEIRA LACERDA } [Itapiranga-MG]</p> <p>01 retratos pela casa digerir saudades ~~~~~</p> <p>02 sol acorda dia sabá canta ~~~~~</p>	<p>{ CECY BARBOSA CAMPOS } [Juiz de Fora-MG]</p> <p>01 cabelos molhados gingando faceiros ao vento</p> <p>02 aldravas anunciam visita ao meu coração</p>	<p>{ LUIZ POETA } [Rio de Janeiro-RJ]</p> <p>01 no inefável riso chaplino lírica tristeza</p> <p>02 mar amniótico feto respira sem aparelhos</p>
<p>{ DALADIER CARLOS } [Rio de Janeiro-RJ]</p> <p>01 sonolento sou apenas sombra pela manhã</p> <p>02 o que contar aos poetas românticos?</p>	<p>{ MARISA GODOY } [Ponte Nova-MG]</p> <p>01 casa gradeada portão trancado sou livre?</p> <p>02 aldravia tanta poesia em tão pouco</p>	<p>{ OLEGÁRIO ALFREDO } [Sabará-MG]</p> <p>01 aroma é de pé de amora</p> <p>02 anula a luz azul a aluna</p>	<p>{ MARCOLIVA } [Florianópolis-SC]</p> <p>01 doce céu nuvens sabor de algodão</p> <p>02 aldravias haikais não sei quero mais</p>	<p>{ VANISE BUARQUE } [Rio de Janeiro-RJ]</p> <p>01 areia escaldante corpo bronzado hábito salutar?</p> <p>02 família reunida estrela cintilante noite natalina</p>



Eletropolly Ltda.
Fone: (31) 3557-2787
Rua 16 de julho, 334 - Centro - Mariana/MG

ATELIER CACÁ DRUMMOND
FONES: (31) 3558-6767 OU 9967-6767
Rua Dom Silvério, 303-Centro-MARIANA - MG

Casa Drummond
Fones: (31) 3558-6767 OU 9967-6767
Rua Dom Silvério, 303-Centro-MARIANA - MG

CONTINUAÇÃO DO ARTIGO
(TÍTULO ABAIXO) PUBLICADO,
PARCIALMENTE, NO JORNAL
ALDRAVA CULTURAL DE Nº 93 ...

NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO: PARA UMA LEITURA DE A CONFISSÃO DE LÚCIO

José Luiz Foureaux de Souza Júnior
/// Ph.D. / UFOP ///

Novembro Instância signíca fundamental neste texto, a questão do foco narrativo impõe-se, apontando para uma superposição de espelhos e máscaras. O narrador explícito (Lúcio) subentende o autor implícito (Sá-Carneiro), numa clara insinuação já no título, da ideia de duplo. Nessa direção, o foco em primeira pessoa possibilita instaurar um processo de substituição e reflexo do sujeito real pelo sujeito fictício, como sugerem algumas situações do enunciado. O provável suicídio da personagem Ricardo, vale assinalar, desencadeia um curto circuito entre o suicídio do adolescente Tomás Cabreira, o amigo de Lúcio e o próprio suicídio de Sá-Carneiro. As cartas trocadas pelo autor da novela e o poeta-chave da modernidade lusitana é um testemunho cabal do "espírito" que marca a narrativa da novela.

O espelho poliédrico em que se projeta o narrador detona um processo de espelhamentos sucessivos (trata-se de uma novela), representados pelas personagens que funcionam como recortes e/ou aspirações de sua própria identidade, metáfora da condição humana como um todo. É sabido que, com a moderna filosofia e a superação do *coqito* cartesiano, o conceito de sujeito passou por uma reavaliação: o sujeito não é mais uno, inteiro, coerente, harmonioso, mas uma rede, um simulacro de identidades. Confissão é também "con-fissão", fissura do sujeito, separação, uma "fissão" simultânea entre as representações signícas que o sujeito erótico projeta sobre si mesmo, como representações de desejo.

O caminho percorrido pelo sujeito em busca do Outro supõe atravessar o fogo. E nesse sentido que se afirma tratar-se de uma novela signíca, em que o elemento igneo (de fogo) está presente numa das refrações do narrador, o poeta Ricardo de Loureiro, autor de *Brasas*. Não é demais observar como a metáfora do fogo está presente ao longo do relato (Ricardo chama a festa da americana de "A Orgia do Fogo", Lúcio escreve uma peça teatral intitulada "Chama", etc.), com a provável sugestão de liberação da sexualidade. O eu disperso multiplica-se em inúmeros espelhos Gervásio, Ricardo, Sérgio, Marta, sujeitos vários, construídos através da linguagem. Gervásio, o escultor criador de formas, servirá de eco às várias representações nas quais o narrador se projeta, como o eco de seu nome conota o vazio da sexualidade de Lúcio, porque ainda não tocado pelo grande enigma. O espelho é ainda a estratégia que possibilita o ingresso no maravilhoso, no fantástico, na morte. Gervásio, sempre vestido de negro, revela-se como sujeito em dolorosa modificação e o eco de seu nome indicia o vazio, a carência, a falha como sintoma, o enigma. Todos eles chamuscados pelo desejo erótico, que envolve em suas labaredas aquelas que seriam as mais contundentes das relações que o princípio da homosociabilidade explícita e dinamiza, e o discurso de um certo decadentismo suíco, recalca. Ricardo (autor de "Brasas") representa o poder das palavras que indiciam a purificação e/ou liberação pelo fogo. Seus traços físicos feminilizados pelo narrador, seu medo dos

arcs, sua identidade esgarçada apontam para o devirmulher, que terá em Marta sua melhor imagem. Ricardo exemplifica a energia sexual convertida em energia estética, a arte encarada como jogo, estratégia, sedução e ritual. Marta, parcela feminina de sua identidade, é essa mulher misteriosa que foge, desaparece, evade-se pelos cantos da sala, condensa-se no além, não é mais que um recurso lingüístico, um significante usado para nomear o jogo entre mulher e morte - Marta é um anagrama de matar. É nesse mesmo movimento que o triângulo erótico se desenha para um leitor mais atento que aquele que se consola com os embalos dos tormentos decadentistas, tão visualmente sensuais e sedutores.

Sá-Carneiro, nessa novela, esmera-se em desenvolver pequenas e breves confissões especulares, duplicadoras de sua confissão maior. Ao se referir ao círculo de amizades da americana, Gervásio confessa a sua ternura por eles. É Ricardo quem indicia a fragmentação do eu ao lhe revelar o seu drama afetivo: amar pessoas do mesmo sexo, seus medos e obsessões, a amizade como sentimento misto de ternura e posse: "Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo." Fica explicitada aqui a marca que o homoerotismo impõe ao discurso revelado pela narrativa da novela de Sá-Carneiro. A necessidade (quase condição *sine qua non*) de mudança de sexo, para a efetivação da relação afetiva (homoerótica) entre os dois amigos, que reclama uma realização definitiva, deixa entrever a já assinalada traça homofóbica, que a triangulação afetiva, já pronunciada, acaba por impor.

A sucessão de máscaras atende à urgência de mascarar o homoerotismo, alvo de milenar interdição cultural. A ambigüidade da morte de Marta é também a ambigüidade da morte de Ricardo. Símbolo central de permanência em si mesmo, como Narciso, Lúcio cria, a partir dessas confidências, sua pretensa e ambígua confissão, como estratégia para compreender-se como sujeito. Um sujeito em processo de fragmentação, um sujeito disperso que se abre para o encontro com o outro. Nessa obsessão, a própria paixão pela cidade de Paris possui um traço revelador de seu homoerotismo, na medida em que encobre sutil alusão a Páris, o homem que protege Helena no mito grego: "Quando depois regresssei à capital assombrosa, a minha ânsia foi logo de a percorrer em todas as avenidas em todos os bairros, para melhor a entrelaçar comigo, para melhor a delinear... O meu Paris! o meu Paris!!!". A confissão de Ricardo transporta a intriga para os domínios do interdito, do segredo, do mistério, da esfinge, maneira cifrada de nomear a necessidade de se criar uma justificativa social e moral para a relação homoerótica. Ricardo cria, então, Marta.

A linha que separa cada um de no/do mundo, que confere a cada um de nós a própria identidade, que torna cada um de nós semelhante a uma câmara escura, é a mesma que torna possível a existência dessa outra, que traça o contorno dos objetos no mundo visível, que faz dele um desenho. Se a fronteira que separa todas essas coisas no mundo se enfraquece, se se regressa à situação infantil e primitiva de indiferenciação e continuidade com o exterior, as representações tendem a se tornar pouco nítidas, seus limites se borram, os objetos tendem a se fundir umas às outras, e a totalidade das formas caminha para uma subordinação das partes ao todo e uma continuidade das formas umas nas outras. Assim é o universo ficcional de Sá-Carneiro: um mundo de brumas, em que todas as formas se esboçam e têm grandes extensões de território comum com outras formas. Seus personagens se superpõem, gestos de uns transformam-se em gestos de outros, ações de uns trocam-se em ações de outros, atributos de um tornam-se atributos de muitos. As diversas obras de Sá-Carneiro comunicam-se entre si e com a vida real do autor, que se estabelece entre elas uma rede complexa de relações, um tanto semelhante a um sistema de vasos comunicantes: uma cadeia de significantes.

A arte de Mário de Sá-Carneiro, em sua totalidade, incluídos aí os seus contos e novelas, a sua poesia, as cartas que escreveu a Fernando Pessoa, e as suas próprias

atitudes de artista completo, que não aceita distinguir a arte da vida, revelam-nos um modo particular de tratamento da linguagem que, embora presente em outros autores e obras, alcançou o paroxismo em sua obra. Mário de Sá-Carneiro lida com uma concepção de linguagem que desconhece a distinção entre o eu e o mundo, que faz com que a experiência própria seja vivida como se fosse de outro. Em outras palavras, a experiência do sujeito projeta-se como experiência do outro. A ausência de distinção entre a subjetividade e o mundo exterior resulta nisto: a possibilidade de um drama da consciência projetar-se como algo exterior, sob a forma de uma narrativa. A continuidade que se estabelece entre as várias obras do autor e a continuidade entre a arte e a vida transformam-se, na interioridade da obra, em outra forma de continuidade, a continuidade entre as diversas partes do todo.

A obra ficcional de Mário de Sá-Carneiro parece empenhada em refletir sobre o estatuto ficcional e o caráter de representação inerente a todo discurso literário. A finalização, leitura, representação ou exercício de obras de arte, na narrativa, coincidem com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre a obra concluída e o episódio narrado ou, mais ainda, a dívida quanto à verossimilhança dos fatos, vistos então apenas como retalhos anexados sem que se forme um todo coerente, ou demonstrações da artificialidade da obra concluída, que procura assim tornar claro o seu caráter de ficção. Nesse sentido, as narrativas que se encaixam em abismo em *A Confissão de Lúcio - Diadema, Brasas e A Chama* - , como já assinalado aqui, investem-se do caráter de representação da representação, na medida em que funcionam como signos duplicadores dos fatos na narrativa.

Um estudo etimológico dos nomes das personagens revela detalhes interessantes. Uma das marcas básicas de *A Confissão de Lúcio* parece ser a profusão de luminosidade, aliada às modulações do fogo e às metáforas relativas à luz. Estas parecem ser inversamente proporcionais ao principal distintivo de Lúcio: a identidade nebulosa, indecisa, penumbral. O nome Lúcio funciona como contraponto da personagem que não corresponde às propriedades características da luz, antes as contradiz, negando-as. Interessante é ainda notar que da raiz latina *lux lucis*, derivam ainda *lucidez* e *Lúcifer*, este o anjo da luz que se torna príncipe dos demônios. Lúcio e Lúcifer parecem assim entrecruzar-se, partícipes da mesma chama, parceiros do mesmo poder. O nome Ricardo origina-se do alemão e significa "poderoso, rico (*rich*) e forte (*hard*)". Nessa mesma acepção, destaca-se o sentido de príncipe, senhor de força, isto é, refere-se a características ligadas àquele que se torna forte pelo poder. Analogamente a Lúcifer, príncipe das trevas, Ricardo detém a mesma força, o mesmo poder. Gervásio, vocábulo que também deriva do alemão, indica aquele que é "potente, impetuoso (*was*) na lança (*gen*)". Também o nome Marta, derivado do arameu, significa "senhora". Tanto Lúcio (claramente associado a Lúcifer), quanto Ricardo, Gervásio e Marta carregam no nome a marca de um poderio, detentores que são de posições de mando. Pode-se constatar como através desses nomes que se espelham, vai se constituindo uma espécie de ciranda de duplos, encaixados uns nos outros.

A relação de Lúcio com o fogo parece constituir-se na principal cadeia signíca da narrativa. Ricardo possui voz de "fios de ouro e lume", capaz de arrebatar e seduzir Lúcio. A imagem do artista na narrativa é a de um ser "luminoso, luzente" que carrega o fogo dentro de si. Dai a peça teatral escrita por Lúcio denominada-se *A Chama*. Gervásio Vila-Nova caracteriza-se por ser "todo fogo! todo fogo!". Ao final da narrativa, Lúcio lança a peça *A Chama* às chamas, numa tentativa de pôr fim ao processo de representação desencadeado pela escrita. Lançando-a ao fogo, ele parece ter a ilusão de estancar o processo

CONTINUA NA PÁGINA 7...



CONSULTÓRIO ODONTOLÓGICO → FONE: 3557-1130 → → →

Dras. ELIANE e REJANE BRANDÃO /// RUA ZIZINHA CAMELO, 06 // Sala - 04 = MARIANA/MG.

CONTINUAÇÃO DA PÁGINA 6...

de significância. Marta também tem um rosto "alhado em ouro" e ao morrer ela se extingue como uma chama. E Ricardo morre atingido por uma arma de fogo. Assim, o artista é o veiculador de um discurso em chamas, por possuir voz esbraseada e idéias afogeadas, e por fazê-las existir em letras de fogo ou brasa. Aliás, *Brasas* é o nome do livro que Ricardo de Loureiro escreve no curso da narrativa, atestando a relação especular contida no binômio brasas/chamas. Uma duplicação do par Lúcio/Ricardo? Geralmente, o fogo é associado às forças. Prisioneiro, foragido do mundo, Lúcio não vive, apenas vegeta. Morto-vivo, é como uma sombra ambulante que o narrador caracteriza-se a si próprio, ao concluir a narrativa: "Permaneci, mas já não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real - apenas em sono mais denso...". Quem sabe não viria daí a insistência nos signos tradutores de vitalidade, capazes de afirmar a luz na tentativa de afastar as sombras do passado? A presença marcante da luz afirma, destaca e recorta Lúcio sob um pano de fundo obscuro, ambíguo e indefinido. Essa moldura parece constituir-se em signo da própria narrativa, que flutua num campo de incertezas e indecidibilidades. Ao desdobrar-se em uma série de identidades, compondo uma verdadeira teia de duplos, Lúcio/Gervásio/Ricardo/Marta não seriam signos do próprio deslocamento do discurso, ao apontar para o sem lugar do sentido? Com efeito, pode-se ler a história encenada em *A confissão de Lúcio* como a narrativa do deslocamento de um sujeito que se irradia e se multiplica em várias identidades, movido pelo encantamento com a produção do discurso. Com isso, revela-se o grau de consciência, artifício e intencionalidade que preside a chama da escrita em Sá-Carneiro.

Um dos possíveis efeitos dessa escrita flamejante é a indecidibilidade, ou seja, a realização de uma narrativa tecida de forma ambígua cuja construção do sentido se afigura como tarefa impossível ao leitor. Pode-se considerar tal efeito como um dos atentados a favor da ruptura com o pressuposto pacto com o leitor. *A confissão de Lúcio* pode ser vista como um exemplo desse procedimento narrativo. Em suas páginas, assiste-se a um conluio de vozes nos níveis do enunciado e da enunciação, trabalhando abertamente pela indecidibilidade. No enunciado, descobre-se a ação de uma voz que busca fazer um relato autobiográfico documental, em que certas incongruências acabam por incidir contra sua pretensão de ser copia fiel da realidade. Na enunciação, considera-se a presença de sinais que se caracterizam enquanto piscadelas do autor implícito em busca de uma possível ênfase no caráter ficcional do que é enunciado ao leitor.

Em *A confissão de Lúcio*, admite-se ao leitor fixar-se numa posição privilegiada, se se atentar, inicialmente, para as palavras na voz enunciadora do narrador Lúcio. Este procura afirmar (ou insinuar) que suas lembranças, a partir das quais nasce o seu relato, estão sempre envolvidas por um "denso véu de bruma cinzenta". Em seu "penoso" trabalho de recordar e narrar os fatos que constituem a sua "confissão", Lúcio é perturbado (ou se diz perturbado) por providenciais lapsos de memória, por luzes e espelhos (diante dos quais "perfis se modificam"), entre outras coisas, por um obsessivo mistério ("armadura, chama e rastro de ouro da minha vida"). Seu primeiro encontro com Marta, um dos pontos culminantes da obra, é narrado de forma intencionalmente bizarra e duvidosa, considerando-se as expressões modalizantes "sem saber como", "ainda hoje me é impossível dizer", "creio que", e os seus parênteses, onde confessa dizer a verdade "ainda quando ela não fosse verossímil". Tal procedimento narrativo se repete na cena culminante final, onde tudo se torna incoerente, em meio a "vertigens" e frases "impossíveis". O que mais perturbou o narrador Lúcio seria o seu relacionamento com Ricardo e Marta: "Não era com efeito o mistério que

encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo.. mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade? Todo eu agora era dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a retirar enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos...". A utilização de tais métodos de relativização conduzem o leitor a várias interpretações possíveis: Lúcio pode ser um narrador louco, um criador de supra-realidades, pode ser alguém que busca ocultar um relacionamento homoerótico, estabelecendo assim uma narrativa alegórica; ou, da mesma forma, alguém em busca de uma história descompromissada com verdades ou certezas absolutas onde o mistério e a extravagância dariam o tom maior. O que se pode concluir a partir do enunciado, independente de semelhantes definições, é que esse texto não permite decisões ou afirmações: o leitor, instância que se (a)firma na procura de certezas e sentidos, é ludibriado nessa perspectiva, pois estará sempre em estado de dúvida.

Em *A confissão de Lúcio*, a voz enunciadora do narrador Lúcio, aparentemente, não está sozinha. Se a ela cabe o enunciado com que estabelecerá jogos de engano com vistas à elaboração de uma estranha e duvidosa confissão, a enunciação da qual poderá partir a revelação de todo o trabalho do narrador, fica a cargo de uma outra voz, a voz do pressuposto autor implícito. A identificação desta voz torna-se possível a partir do momento em que o leitor consegue se desvincular da poeticamente bem estruturada retórica da voz narrativa, e atenta para determinados sinais presentes no texto. O leitor se depara com um código linguístico manipulado de maneira insólita; observa-se uma utilização exagerada de recursos não-verbais; nota-se a busca por uma figuração inusitada, em perspectiva diferente e, até mesmo, irrealista; descobre-se ainda a utilização da *mise en abyme*, quando há referências a construções de outros textos literários, no caso, *Diadema* e *A chama*, obras que os autores, respectivamente Ricardo de Loureiro e Lúcio Vaz, escreveram no desenvolvimento da narrativa. Outro sinal considerável é o clima absurdo e caracteristicamente fantástico, em que personagens surgem para, logo depois, desaparecerem sem vestígios.

Entretanto, onde estaria a voz reveladora responsável pelo possível desvelamento da trama indecível tecida pelo narrador? A resposta a tal questão é a exposição do que faz por completar o caráter de modernidade apresentado pela obra. Se há um trabalho ilusionista no enunciado, há da mesma forma um trabalho anti-ilusionista na enunciação, lugar por excelência da possível voz reveladora. O código diferentemente manipulado, a figuração inusitada, como também a percepção da *mise en abyme*, aliada ao clima fantástico podem ser vistas como estratégias que se contrapõem ao ideal mimético clássico assim enquanto apresentando-se manifestações da modernidade estética. Essa voz, no plano da enunciação, considerada como a do autor implícito, buscaria com tais estratégias retratar não a realidade exterior, mas a realidade da obra, ou seja, a realidade dos mecanismos que compõem uma obra de arte. Com a utilização dessas estratégias, o autor implícito afirmaria o desejo de demonstrar ao leitor a existência de algo além de toda artimanha indecível levada a cabo pelo voz do enunciado. Mais do que isso, buscaria chamar atenção desse leitor para a concepção da obra enquanto exemplo de exercício literário, de virtuosismo sensacionista, em que a obsessão por sentidos ou por resoluções estaria em plano secundário.

A leitura de *A confissão de Lúcio* apresenta a possibilidade de defrontação com o prazer da escrita experimentado pelo autor implícito e que é estendido ao leitor em sua recepção do texto. No episódio do desaparecimento e aparecimento de Marta, pode-se observar o descompromisso com a realidade, a expressão da autonomia do autor enquanto artista e manipulador de linguagens, que adquire, com a modernidade, a possibilida-

de lúdica, ou seja, a de poder brincar com a realidade, e não obrigatoriamente representá-la segundo os moldes clássicos tradicionais. Com a utilização do itálico que permeia o trecho, atrai-se a atenção do leitor para o absurdo, fundador de um *non-sense* paradoxalmente polissêmico, enquanto que as reticências demarcariam o campo para a ideação e imaginação do leitor. Observa-se a figuração insólita em grande parte da narrativa, patenteadando um exercício de fazer poético e demonstrando, como as outras características, ser a obra o resultado de um trabalho de elaboração estética. Da mesma forma, a *mise en abyme* é o instrumento da enunciação que revela ser a obra o resultado de uma "construção". Todas essas características parecem trabalhar em conjunto pela auto-referencição, através da qual o autor implícito, senhor da voz na enunciação, afirmaria ser a obra um projeto ficcional comprometido não exatamente com a realidade exterior, mas primordialmente com a realidade interna da obra de arte.

Em *A confissão de Lúcio*, soma-se um realce à insidi-osa indecidibilidade moderna: podem-se buscar interpretações à elaboração feita pelo autor nos níveis do enunciado e da enunciação, mas não há como afirmar algo com certeza. Na confrontação existente entre autor e leitor, este sai invariavelmente derrotado se partir sempre em busca de verdades, certezas ou sentidos. Uma via alternativa possível é esquecer tais propósitos e se comprazer na percepção da indecidibilidade do texto. Percebe-se assim que a obra traz para si a função de expor o poder e a dimensão da produção literária, através da qual retrata a arte enquanto geradora de prazer, ainda que esse prazer apareça metaforicamente doloroso, na superfície do texto.

Todo ato de "confissão" deixa transparecer uma vontade de prestar contas, que pode representar, em maior ou menor grau, uma "culpa", uma responsabilidade civil ou criminal que se quer expiar diante do outro. Geralmente, esse outro é constituído pela representação social a que o confessando, por via diversas, integra-se, realizando um ato de *mea culpa*, às vezes travestido sob o rótulo de responsabilidade social. A primeira vista, assim se poderia ler *A confissão de Lúcio*. Se o título já é altamente indicial dessa vontade de auto-expiação, inúmeros outros índices recortam a obra, pela voz do narrador-protagonista, dando-lhe a conformação de "documental", como se pode ler já na primeira página: "A minha confissão é um mero documento". Assim, abre-se o palco no qual se vai encenar o drama de Lúcio: no início, a tentativa e a vontade, entre frustrada e vitoriosa, de confessar um delito; no final, o fracasso e o desencanto face a um crime deliberadamente arquitetado, confesso, mas que resulta inverossímil. Não estivéssemos nós no lugar de leitores, lendo uma "ficção", não nos envolveríamos nessa trama bem urdida, que nos coloca no lugar de júri, lugar de comprometimento pelo destino que não é mais o do narrador-protagonista, mas o de qualquer sujeito que, diante de um episódio, vê-se no exercício da sua condição de interventor, construindo, reconstruindo, configurando um espaço de representação.

Nesse sentido, é relevante apontar a questão da representação em *A confissão de Lúcio*, salientando que a "realidade inquietante" que permeia toda a narrativa, a partir da dubiedade com que o narrador-protagonista focaliza e analisa o drama é o operador que desorienta a visão do leitor, obrigando-o a confrontar sua ilusão de referencialidade - seu campo de representações - que se tinha estereotipado nas relações entre os diversos significantes eróticos articulados. A obra de Mário de Sá-Carneiro, ao problematizar uma "realidade inquietante", aprofunda o questionamento acerca da representação muito além de uma simples dicotomia que separa o mundo da representação em pólos tão extremos como "real" e "imaginário". Também os próprios seres e coisas são apreendidos para além de sua constituição estabelecida medi-

CONTINUA NA PÁGINA 8...



TORNEAMENTOS MARIANA LTDA
Rodovia dos Inconfidentes, KM 108 - Bairro São José - MARIANA-MG

Telefones:
(31) 3557-2126
(31) 3557-1783



**CONTINUAÇÃO
DA PÁGINA 7...**

ante o código social, fugindo a uma gramática da realidade, enclausurando-a em sua própria tela, sacudindo-a em suas malhas.

Esse questionamento aflora na prosa de Sá-Carneiro mediante um agenciamento discursivo que interage num mesmo processo uma noção de sujeito que parece estar reiteradamente buscando sua constituição a partir de e na linguagem que vai selecionando objetos, que refletem em sua natureza, ou em sua característica singular, uma forma composta de argamassa, de ligamento, que toma fulgurante, evanescente, sua natureza, pois que essa não chega a constituir-se como algo dado e preexistente à sua construção, quer como natureza/objeto, quer como signo já previsto no código da representação. O narrador-protagonista da "confissão" parece tentar construir o que, em si, é desconstrução. Esses sintagmas de ligamento perpassam toda a obra. Como acentuado por "fios de ouro e lume" o narrador-protagonista arrasta consigo o leitor, e ambos compartilham do sentimento errático por entre fios brilhantes, ofuscantes e pelo reconhecimento de "caudrais", "clausuros" e "mastros" quebrados em rumas... Chega a ser provocante o desafio de penetrar na simultaneidade desses significantes que, se tendem à construção, resultam no escombros da própria representação que não chega a se construir como permanência e continuidade mas como coisas estilhadas, dispersas no tempo e no espaço. Na ânsia de tomar possível a captação do real, que se traveste em significantes do irreal, o narrador lança mão de sintagmas/significantes que se entre-ofuscam; como o "globo", as "transparências" e o "metéorico" que subvertem o espaço da representação, apoteosizando-o.

Ao assumir uma função predominantemente representativa, não predicada ou interpretativa, a narrativa da "confissão" representa um mundo como a imagem mais completa do caos e do que não se pode explicar. Construído sobre restos de materiais sólidos, esse mundo configura uma realidade da ordem do simulacro, na qual tanto o material humano, quanto os materiais sólidos mostram-se como estíle e estilhões de uma realidade – o drama do narrador, a sua morte – que não aconteceu, que é negado, mas que uma vez confessada, torna-se verossímil. A grande questão tematizada, ou dramatizada, na escrita de Sá-Carneiro é precisamente a do sujeito na linguagem. Por conseguinte, é relevante observar o quanto a escrita da "confissão" é assinalada por um egotismo estetizante ou pequeno-narcísico, sob o qual o sujeito, dilacerado, vai se desenhando por entre objetos fragmentados e quebradiços, ao mesmo tempo que revela um novo modo de perceber e representar a "realidade".

Não é demais retomar aqui o vetor do homoerotismo como um operador a mais nessa rede de representações. Como estamos considerando que a novela explícita, nesses encontros e desencontros interpretativos, uma retórica discursiva marcada pela censura finissecular, o erotismo se constrói aqui, não apenas como associação imagética de uma sensualidade temática; tampouco, no movimento constitutivo de um sujeito-narrador que se confessa culpado de um crime que não chega a cometer, porque inverossímil. Esse erotismo, módulo da "aproximação" homosocialmente aceita, de Lúcio e Ricardo, queda-se quase inerte diante da triangulação imposta, de natureza homofóbica. A incompletude explicitada pelo advérbio "quase" abre espaço para essa tentativa de construir o caminho que aqui se delineou. Caminho que não quer chegar a lugar algum, mas que deseja marcar o próprio percurso com seu olhar diferenciado.

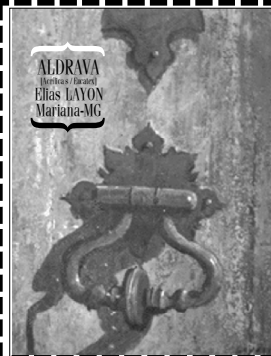
O entrecruzamento de aspectos operacionais para uma leitura da novela de Mário de Sá-Carneiro, como a que aqui se apresentou, trata, em última instância de um primeiro passo na direção do estabelecimento de um "regime" do homoerotismo, enquanto um sistema operacional possível para a construção de um sentido outro para a narrativa. Em outras palavras, trata-se de um sistema coerente de organização de toda uma série de critérios, a partir dos quais se constroem, se realizam e se interpretam as relações afetivas – ficionalmente representada, como no caso presente – entre pessoas do mesmo sexo, e a partir dos quais se estabelecem suas implicações em todos os "ordens" da vida social. Esse "campo" minado que é constituído a partir da leitura que se faz da ficção, está delineado por discursos e práticas que emanam de instâncias de poder, o que o faz emergir como tal, em sociedades e momentos históricos determinados pela mesma leitura.

Referências bibliográficas:

Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, 32a. ed.
Annamarie Jagose, *Queer theory: na introduction*, New York, New York University Press, 1996.
Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, 3a. ed.
Eve Kosofsky Sedgwick, *Between men: english literature and male homosexual desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the closet*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990.
Hans Robert Jauss, *A História da Literatura como provocação à Teoria literária*, Tradução de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Ática, 1994.
Hayden White, *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, Tradução de Alípio Correia de Franca Neto, São Paulo, Edusp, 1994.
Heidrun Krieger Olinto (org.), *Histórias da literatura: as novas teorias alemãs*,

São Paulo, Ática, 1996.

José Horta Nunes, *Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil colonial*, Campinas, Ed. Unicamp, 1994.
Lélia Parreira Duarte (org.), *Anais da Semana de estudos - Mário de Sá-Carneiro*, Belo Horizonte, Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994.
Luís Costa Lima (org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
Mário Carelli, *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, Tradução de Julio Castagnon Guimarães, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
Mário de Sá-Carneiro, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1995.
Octavio Paz, *A dupla chama: amor e erotismo*, Tradução de Waldyr Dupont, São Paulo, Siciliano, 1994.
Paul Ricoeur, *Interpretação e ideologias*, Tradução de Hilton Japiassu, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2a. ed.
Regina Zilberman, *Estética da recepção e História da Literatura*, São Paulo, Ática, 1989.
Roger Chartier (org.), *Práticas da leitura*, Tradução de Cristiane Nascimento, São Paulo, Estação Liberdade, 1996.



Leia:

Ponto de Destaque do Jornal Aldrava Cultural: Escritório de Advocacia Roque Camello Rua Guajajaras, 43 Conjunto 104 - Centro Belo Horizonte - MG Fone: 3273-9080 (Das 12 horas às 18 horas)

Jornal Aldrava Cultural [Contatos]

GABRIEL BICALHO
gabicvalho@terra.com.br
ANDREIA DONADON LEAL
deidonadon@yahoo.com.br
J. B. DONADON-LEAL
jbdonadon@hotmail.com
J.S.FERREIRA
jsferreira@bol.com.br



EM CIRCULAÇÃO DESDE NOVEMBRO DE 2000
E-mail: jornalaldrava@bol.com.br
Site: www.jornalaldrava.com.br

Editado por:
ALDRAVA LETRAS E ARTES
CNPJ 04.937.265/0001-71

Presidente:
GABRIEL BICALHO
Vice-Presidente:
J.S.FERREIRA
Secretária:
HEBE ROLA
Diretor de Arte:
CAMELEÃO
Diretora de Projetos:
ANDREIA DONADON LEAL
Conselho Editorial e Fiscal:
J. B. DONADON-LEAL // (Presidente) // ANDREIA DONADON LEAL GABRIEL BICALHO GERALDO REIS HEBE ROLA J.S.FERREIRA JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JR.
Tesoureiro:
J.S.FERREIRA
Jornalista Responsável:
THIAGO CALDEIRADA SILVA
Reg. Profis. DRT-MG - 13894/MG
Assessor Jurídico:
GERALDO REIS
Assistência Contábil:
SERVICOIN - Serviços Contábeis
Webmasters:
RODRIGO MAGNO CAMELO REIS MÁRCIO JOSÉ BARROS
Endereço do Jornal:
CAIXA POSTAL Nº 36
CEP-35420-000 = MARIANA (MG)
Desenho / Igrejas:
LÉLIO
Revisões e conceitos emitidos em artigos, poemas e colaborações diversas são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Desenho: ALDRAVA - José Wash Rodrigues
Impressão: Editora Dom Vigiado - 3557-1233

Aldravias
Wilma Maria Quintiliano
{ PONTE NOVA / MG }

01	madrugada espia o sapateado dos lirios	02	flores noturnas dançam valsas ao vento
03	inquietação da noite composição de Poesia	04	olhos da lua vigiam os versos
05	desenhei o cenário: fuga do pássaro	06	pássaro caído bico aberto oh dó!
07	cinto apertado sinto marcas do tempo	08	aldravia percorre de veia em veia

