



ANONIMATO DA ESCRITA: sobrevivência de fórmulas multitemporais

Marília Rothier Cardoso¹

Propõe-se uma leitura do conto-homenagem incluído em *Anônimos* como fecho da coletânea. A partir de um arquivo (propositalmente constituído) de fragmentos literários e da tradição oral, experimenta-se a operacionalidade do conceito de “sobrevivência” e da noção de história intempestiva/multitemporal de A. Warburg, bem como a noção nietzschiana de perspectivas plurais para o conhecimento, visando evidenciar como a ficção artística impulsiona a constante reelaboração dos critérios da crítica e da historiografia lítero-artísticas.

multitemporalidade; perspectivismo; sobrevivência de fórmulas poéticas; Silvano Santiago; Guimarães Rosa

As datas e assinaturas, que identificam quadros e sonetos, teoremas e coreografias, conceitos e sonatas, não passam de etiquetas necessárias à economia e à legitimação das ciências, das artes e da filosofia, que circulam nos respectivos veículos. A rigor, os saberes, a utilidade e a beleza são invenções coletivas e, como tal, acumulam e transformam a contribuição de tempos e geografias diversos. A tarefa filosófica não prescinde de intercessores; a ciência resulta de trabalho em equipe e a arte é tanto mais viva quanto melhor rearticula forças do passado conservadas em soluções estéticas felizes. O estatuto impessoal e

¹ Marília Rothier Cardoso é professora da PUC-Rio.

necessariamente intempestivo das escritas – sejam elas teóricas, informativas ou estéticas, empreguem linguagem plástica, sonora, verbal ou performática – tem atiçado a curiosidade de pensadores e artistas. Os primeiros avaliam a trama heterogênea dos itens fundamentais do legado recebido, enquanto experimentam por em destaque a própria rede das noções que importam e transformam; os últimos exploram os jogos interdiscursivos de sua enunciação, querem-se ficções teóricas tematizando a cópia inovadora. Veja-se o valor emblemático do borgiano “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. Assim, a proliferação desses exercícios metacríticos intercambia expedientes da arte e do pensamento. Reconhece a presença inescapável dos corpos na aventura intelectual e capta a intervenção de fantasmas na atividade de pesquisa.

No campo da literatura auto-investigativa, uma amostra recente da eficácia crítica alcançada por construções polifônicas é o conjunto de contos de Silviano Santiago, com o título que define sua proposta – *Anônimos*. Na sequência do volume, as 10 narrativas (“nove contos” “e uma homenagem”) se assemelham pela banalidade da trajetória dos protagonistas, vários deles nunca nomeados, nem detentores de características que os identifiquem na multidão. Para acerrar-se do presente urbano, precisa-se abandonar o protagonismo dos heróis e deixar surgir, nos desdobramentos da trama cotidiana, modos de dizer e de fazer que, mesmo convencionais, indiquem um impulso tímido mas persistente de vida e conhecimento. No entanto, a realização dessa arte difícil de ressaltar diferenças sutis nas atitudes estereotipadas só se atinge pelo resgate de um acervo de expressões coloquiais e frases-feitas, recolhidas nas ruas e combinadas, aqui e ali, com algum termo inesperado ou verso de cantiga popular. Esta prática moderna do ‘estilo humilde’ corresponde ao estabelecimento refinado da autoria impessoal, aprendida tanto com a escrita de Mallarmé, onde o único sujeito é a linguagem, quanto com a tradição oral, que refabula, constantemente, as estórias da tribo.

Na estética discreta desse experimento de escrita anônima, a presença de itens de um arquivo do coloquial, reunido pela sagacidade do ouvido sintonizado, não dá margem a maiores desdobramentos metalinguísticos. O conto-homenagem, que fecha o volume – uma superposição de resultados (recentes e já canônicos) de pesquisas etnográficas e literárias – cumpre o papel de performar a conjuração dos fantasmas da herança épica e, assim, construir, com a sequência elaborada de seus parágrafos, uma teoria da narrativa e de sua lógica do sentido.

De um lado, uma série de estórias da cidade acompanha a trajetória de aposentados, funcionários, empresários obscuros, biscateiros, pessoas comuns que narram sua vida, sem mencionar o próprio nome, pois este não tem peso social; de nada adianta saber quem está falando. O dicionário e a gramática, que serviram a esses enunciados, não homenageiam nenhum estilo em particular; remetem ao padrão neutro do jornalismo, ecoam a memória dos lugares comuns.

De outro lado, em contraponto, uma estória do sertão exacerba a diferença morfo-sintática, garantindo a sobrevida de falares, que o isolamento do interior manteve na forma arcaica e que foram resgatados, em arquivo pessoal, expressamente, para compor a singularidade de uma dicção poética. A matéria coletiva dessa proposta afasta-se de uma atualidade padronizadora e remonta à linhagem da epopeia oral, não para repeti-la mas para condensá-la aos experimentos da vanguarda. Assim se estabeleceu, nos anos cinquenta, o traço literário de Guimarães Rosa. Ao nomear, na epígrafe, tal assinatura inconfundível e dedicar o texto a “um rosiano de marca”, a coletânea de 2010 reforça o valor de seu anonimato indicando que, à maneira das cosmologias selvagens, reconhece as diversas espécies de fantasmas e só pode expor seus instrumentos artísticos invocando espectros em sua variedade – os que revivem o passado e os que prometem o futuro. A inclusão da “homenagem” nos exercícios narrativos do agora desdobra a escrita em ato crítico. A pluralidade de perspectivas – urbanas e sertanejas – e a heterogeneidade de tempos (presenças espectrais) expõe o que a chancela autoral tenta esconder: a agência múltipla da escrita artística.

Se *Anônimos*, ficção especulativa de Silviano Santiago, situa-se na linha do poeta-crítico francês para colocar a linguagem – convenção social, bem público – no centro produtor da escrita, seu gesto contrai dívida, também, com os inventores-teóricos alemães, Aby Warburg e Walter Benjamin, a sua maneira, revolucionários da historiografia, que vislumbraram, nas imagens plásticas e verbais, uma superposição de formas de diversos momentos do passado, guardando a mesma vitalidade inaugural. Na homenagem a Guimarães Rosa, Silviano, conjurador de fantasmas, está confirmando a arte como potência comunitária, trabalho cumulativo de muitos, presentes em corpo e espectro.

Quando incluiu Goethe entre seus mestres sertanejos, Rosa poderia ter-se referido, ainda, a Nietzsche, que estabeleceu as (possíveis) verdades na tensão entre perspectivas diferentes, ao citado Benjamin, defensor da história “constelar”, e a Warburg, especialista em arte do Renascimento. Cabe convocar este último

pois, insatisfeito com o esteticismo, foi na pesquisa antropológica que encontrou o caminho mais adequado ao rastreamento de ritos arcaicos, onde persiste a vida das formas responsáveis por instilar animação e movimento na estaticidade da pintura e da escultura. Quando inseriu “Ceição Ceicim”, personagem e estória, em seu livro, para oferecer uma fabulação teorizante, Silviano fazia-se etnógrafo e percorria, com todos os sentidos atilados, a obra e o arquivo de Rosa, o companheiro de viagem dos condutores de boiadas.

Os narradores “anônimos”, trazidos pelo escritor de agora, registram, ao longo da cadeia de episódios, resíduos de construções artísticas anteriores. Assim também Benjamin construía sua história do século XIX com fragmentos recolhidos de leituras na Biblioteca Nacional e de passeios curiosos pelas galerias ainda presentes na arquitetura de Paris. Com propósito equivalente, Warburg usou suas anotações e fotos de danças dos índios hopi, que evocavam, ao vivo, ritos dionisíacos, para desenvolver o projeto do *Atlas Mnemosyne*. Pelas vias do ensaio crítico e da ficção, a recorrência de formas artísticas, desencadeadoras de percepções e paixões, invade os fóruns de debate e vai agregando mudanças e acréscimos. Empenhado em formar um acervo bibliográfico e imagético para a análise dos emblemas da antiguidade, recorrentes na arte do renascimento, e, assim, cunhar o conceito de “sobrevivência”, o esforço teórico de Warburg retorna, hoje, à circulação através dos comentários de Agamben e das pesquisas de J. A. Michaud e, principalmente, de G. Didi-Huberman. Em movimento semelhante, a elaboração metanarrativa de uma mitologia híbrida do sertão, empreendida por Guimarães Rosa, volta à cena contemporânea pela fabulação de Silviano Santiago.

O conto “Ceição Ceicim”, composto através da intercessão da escrita rosiana, redobra a precisão com que produz sensações, pois elege esse efeito artístico como meio de engendrar o pensamento. Seu método é a bricolagem, característica do fazer mítico. Seleciona e articula provérbios e expressões interioranas, desenvolvendo o enredo narrativo na fronteira entre o senso comum e a fantasia; distancia-se da ordem cronológica e do raciocínio dialético. O emprego do gênero mítico, onde o raciocínio serve-se da magia, vem satisfazer a exigência dos demais intercessores, escolhidos entre os filósofos rebeldes: Derrida, com o conceito de “indecidibilidade”, Nietzsche, com o “eterno retorno”, e mais o estatuto paradoxal do sentido, fundador da “lógica” de Gilles Deleuze. A própria inclusão, no livro, desse texto-homenagem, tramado no confronto tenso do arcaico com o moderno (e até mesmo do “jamais” submisso à racionalidade

iluminista), perfaz um gesto análogo tanto ao da história warburgiana, construída para captar a potência insistente de fórmulas passadas, quanto ao da antropologia dita “simétrica”, que descreve as redes interligadas da sociedade atual conforme o modelo da etnografia das tribos selvagens. Lembre-se que Warburg só desenvolveu plenamente o conceito-chave de “sobrevivência” quando aproximou suas observações sobre os indígenas do Novo México dos resultados de pesquisa da arte renascentista enquanto herdeira das “fórmulas do *pathos*” cunhadas nos tempos da Grécia antiga.

O elenco complexo das escritas artísticas e teóricas, presente na construção do conto de Santiago, registro erudito e “anônimo” da “sabença” popular, é que desenha o perfil sedutoramente ambíguo de seu (anti)herói – e o faz apelando à sensibilidade dos olhos e ouvidos de seus receptores. Opera de muitos modos o jogo sonoro de alternar o agudo com o grave e diferir a nasalidade comum pelo contraste semântico entre afirmação e negação. “Ceição Ceicim” serve de “ritornelo” a essa espécie de cantiga. Em paralelo, a grafia do segundo nome, brincando com a identidade fonética do ‘s’ e do ‘c’, inscreve, na página do livro, o ponto indecível (a *différance*), que dissolve, num aquém e além da diferenciação, o binarismo afirmativo-negativo. Esse rigor sensível no tratamento do corpo das palavras – traços significantes independentes do plano semântico – concorre com a força das imagens verbais que, criando efeitos plásticos, delinea cenários, diante do leitor, para levá-lo a perceber, em conjunto, o intercâmbio momentâneos entre as personagens e o contexto amplo da vida sertaneja.

Assim, a relação familiar inusitada destaca-se no pano de fundo das ordens social e cosmológica, daí, no contraponto dos agentes da estória com os espectros de seu passado – escondido ou inacessível –, a narrativa dá a ler o fundamento dos saberes que a engendraram. Mais do que a trajetória casual do menino enjeitado, a escrita oferece um modo de construir o mundo e pensa-lo, desviante do bom senso instituidor das histórias da arte e da literatura.

Quando elege o “movimento” como noção básica para a retomada atualizadoraq do legado de Aby Warburg, Philippe-Allain Michaud põe em destaque o elo entre a antropologia e a história da arte praticada pelo pesquisador. O estudo cuidadoso da viagem do jovem Warburg às aldeias indígenas do Novo México mostra uma identificação “secreta”, que “faz do pensamento indígena não apenas o modelo experimental de uma formação histórica, mas também (...) o duplo do historiador que o reconstitui” (Michaud, 2013, p. 191). Na

“ambivalência” da vida dos índios, coexistiam a “magia fantasiosa” e a “atividade pragmática”, enquanto o historiador – inconformado com as metodologias vigentes – também passava, a todo momento, “da atividade pragmática para a interpretação simbólica”. Desconsiderando a hierarquia ocidental das ordens de pensamento, Warburg descobre que não se trata de resolver a contradição entre pragmatismo e simbolismo, mas, conforme a combinação de trabalho e danças rituais, entre os pueblos, o pesquisador que assume a ambivalência também abre novas possibilidades de conhecer seus objetos.

Pelas fotografias e anotações, deixadas por ele, percebe-se que o novo historiador da arte tomou como valiosas oportunidades de anamnese do passado greco-romano, sua experiência de percorrer os sítios arqueológicos dos anasazi e de assistir rituais como a dança dos antílopes e das katchina (cf. p. 204). Usando a ficção como operador do pensamento através do trânsito constante entre a análise avaliativa das coisas e das ações e a prática produtora de imagens simbólicas, Guimarães Rosa produziu sua arte apoiada no arquivo bibliográfico e de campo que reuniu laboriosamente, anotando e recopiando citações de livros e falas de sertanejos. Guardando a devida distância entre esse acervo pessoal de um autodidata e a ambição de estabelecer uma instituição de pesquisa para historiadores da arte, o trabalho de Rosa e o de Warburg guardam semelhança, com destaque para a comum heterogeneidade dos registros conservados e utilizados. A homenagem prestada pelo conto de Silviano Santiago vale como reconhecimento da justeza epistemológica da máquina de escrita inventada pelo autor do *Grande sertão: veredas*. Enquanto escritor e teórico perfeitamente sintonizado com os avanços descentralizadores e anticonvencionais da crítica, Silviano atesta a perspicácia daquele que conviveu com os fantasmas de comunidades atreladas à ordem sócio-econômica arcaica e instrumentalizou a sobrevivência dos mesmos visando a abertura de perspectivas alternativas para a crítica da cultura.

Alguns poucos exemplos do arquivo rosiano já dão conta de como ele soube tensionar, com vistas a uma escrita lucidamente questionadora, o efeito impactante da lida dos corpos no trabalho – trabalho que supõe sempre a concorrência do físico e do intelectual – e da força dos espectros que, invisíveis, acompanham essa lida, conduzindo-a ao sucesso ou ao fracasso, em desdobramentos aparentemente gratuitos. Provérbios, cantigas, frases-feitas, modos de distinguir e nomear a natureza, colhidos entre os vaqueiros, cartografam o mundo e conduzem a especulação através de narrativas. Observem-se as

amostras, escolhidas meio ao acaso, do conjunto nomeado “A boiada”, que reúne as anotações das cadernetas de viagem: “O Senhor sabe que pão ou pães é questão de opiniões?” (Rosa, 2011, p. 42), “Eu não tenho pai nem mãe / nem parente nem irmão / sou filho de uma saudade / cruzada com uma paixão” (p. 69), “Pai, ô minha mãe, ô / estou passado de amor! / Os olhos de D. Varão / é de mulher, de homem não.” (p. 79), “O mundo entre as estrelas e os grilos” (p. 87), “Meu repertório, eu tenho ele no cocóro...(Chico Barbosa)” (p. 97), “‘O Benedito’ – é o capeta.” (p. 146), “Lá é Cristo, e cá é isto... (Manoelzão)” (p. 185). Silviano retira, da memória de suas leituras, registros equivalentes a esses para compor o breve exercício épico que condensa sua própria teoria.

O enredo de “Ceição Ceicim” trata de um motivo de escândalo para as sociedades modernas – as relações familiares que descartam a filiação para fixar-se na aliança. Os episódios e debates se desencadeiam porque um “bebezinho nu e solerte” (Santiago, 2010, p. 179) foi “largado na porta da fazenda de Nhô Ignácio” (p. 178). Tomando-o para criar, o fazendeiro, “solteirão”, não se achando na “condição de ser marido”, passou a autodenominar-se “tutor”, termo desconhecido de vizinhos e empregados que indagavam: “Tu-torto? Tu-torvo? Tu-torpe?”. Recorrendo ao latim, ele traduzia o significado: “guarda, defensor e protetor” (p.180). As estruturas do parentesco, nas sociedades selvagens, estão no horizonte de referências de Guimarães Rosa, sempre pronto a recorrer à alteridade para deslocar noções institucionalizadas. Por seu lado, Silviano Santiago, professor universitário à época de prestígio de Lévi-Strauss e, na última década, das investigações de Viveiros de Castro – um deleuziano adepto da “antropologia simétrica” – não foi por mera coincidência que desconstruiu a família padrão, quando tematizou um caso de “aliança” (possivelmente “demoníaca”).

A tomada de empréstimo do motivo do “escuro nascimento”, presente no *Grande sertão*, marca a perspectiva alternativa àquela do triângulo familiar, responsável pela domesticação da própria leitura psicanalítica. No entanto, descarta-se a mera inversão de posições; se, para alguns, Nhô Ignácio é tido como “Mulo”, para outros, compara-se ao “galo galhardo que gostava de ciscar e de melodiar notas de piano no terreiro das moças prendadas” (p. 180). A dubiedade dos elos de ligação entre as personagens, bem como a atração curiosa pelo corpo do outro, o parceiro proibido, contribuem para desmanchar as garantias do sujeito que se supõe humano e superior, idêntico a si mesmo e consciente de suas atitudes. Na borda do suposto padrão normal, homens e meninos, animais e

entidades divinas – ora sim, ora não – encarnam espectros lembrados na mitologia e nos rituais.

“Órfão de ninguém com sertaneja qualquer” (p. 178), o menino, em sua função narrativa, recebe nomeação perspectivista – é Ceição, para “aqueles que não gostavam dele, emburrados com a sua teimosia de pirralho adulto e opinativo”, e é Ceicim, como “o chamavam aqueles que gostavam dele, de precedente carinho”, “admiravam no menino a franqueza testuda no *não* e no *sim*” (p. 177). Mas os apelidos contrários tornam-se duplamente ambíguos porque o menino é também Guinacim (p. 186), ecoando a alcunha do tutor e, embora tenham-no considerado “dádiva de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo” (p. 182), aprende, com astúcia, a “aritmética do Beijudo” (p. 186), porque grava, nos olhos, a contagem dos bois, como gravará também as letras do alfabeto. Futuro rapaz, que será mandado para a escola, o pequeno tem, como “único companheiro de folgança” (p. 186), o cão Monstrenginho. Mesmo porque, de origem desconhecida, “veio à luz no abençoado e fértil primeiro dia da criação”, como “nasceram homens, animais e árvores” (p. 181). Bem alimentado pelo leite e pelas rezas feiticeiras de Nega Alva, cresce e vai para a escola na cidade, onde é perfilhado com o nome de Ignácio de Loyola Porroque da Silva Melado (cf. p. 191). Mas este desfecho legal não finaliza a estória. A cada aniversário de Nhô Ignácio, “o passado voltaria de chofre” com o “bebê em folha” (p. 191), chorando esfomeado. Semeada de provérbios populares, arranjos morfo-sintáticos rosianos, marcas discretas da etnografia ameríndia e do desvio filosófico neonietzschiano, a narrativa retorna em espiral, adotada pelo autor que a assina, mas sempre “anônima” com seu corpo verbal que abriga a multidão dos falantes e da voz enigmática dos espectros.

De autoria múltipla, porque garante a sobrevivência das formas de alta potência, a arte narrativa, como foi performada, em suas características fundamentais, pela escrita do conto “Ceição Ceicim”, só encontra espaço adequado numa “história constelar” que superpõe referências cronológicas, condensa traços culturais e abre, no horizonte paradoxal do sentido, perspectivas plurais de leitura. Para insinuar possibilidades de contraponto esclarecedor, propõe-se, antes de fechar esta sequência de comentários, um instante de atenção sobre dois outros experimentos cuja assinatura encaminha a montagem de valores estéticos resgatados ao anonimato: uma das invenções artísticas de Haroldo de Campos, compostas à semelhança das “galáxias” celestes – aquela em que o poeta gravou, em letra, a voz do cantador – e uma das fotomontagens de Jorge de Lima,

resultado de sua convivência com uma coleção aleatória de reproduções de pintura acadêmica, desenhos técnico-científicos e retratos de revistas. Enquanto articulação de resíduos de procedência diversa, exibem, cada uma em seu suporte, os gestos que os constituem como escrita. Em sua intempestividade, assaltam os arquivos subvertendo sua ordem e inviabilizando as leituras lineares convencionais.

O atlas a que Warburg dedicou os últimos anos de sua pesquisa constituiu-se de reproduções de pinturas, desenhos e outras obras plásticas, que captam o instante do gesto e, assim, inserem na imagem a dimensão de tempo. Por procedimento homólogo, a figura estática da página do livro das *Galáxias*, encadeando palavras sem pontuação – algumas até sem espaçamento –, sem maiúsculas, com nexos sintáticos eventuais, numa cadeia sem princípio e como que subitamente interrompida, cria o efeito de movimentação vertiginosa. Acresce que os versos transcritos, apropriados do cancionero popular, tematizam um artefato giratório – o “circulado de fulô” – que propicia dança veloz e alegre, divertimento coletivo para dias de fartura ou de miséria.

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não
posso guia eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me

dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um
cabo e

uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para

outros não existia aquela música não podia porque não podia popular
(Campos, 1984, s/p)

Simulando o ritmo do canto e da dança, a série verbal estende-se através da repetição de sons em sequência de duas ou três variantes, com efeitos de aliteração ou rima. É o jogo associativo que conduz o *moto continuum* desse fragmento estendido de frase, equilibrada entre discurso e melodia. A exemplo do “circuladô” – “Feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino” (s/p) – o artesanato poético se agencia pela duplicação do corpo verbal em imagens sugeridas – fantasmas – que, como define Agamben, resultam de “uma afecção, um *pathos* do pensamento” (Agamben, 2012, p. 24).

Por seu turno, a cena fantástica, que Jorge de Lima produziu com recortes quase aleatórios de figuras, resulta num corpo claro-escuro, onde ganha destaque o mulher/manequim sem rosto – ou cuja fisionomia se esconde, anônima, atrás de

máscara ou espelho invertidos. Num contraste de proporções, a forma feminina é sustentada por enorme mão, nem natural, nem mecânica, a que se superpõe uma espera achuriada (possível resto de mecanismo obsoleto). Esse conjunto insólito como que se agiganta em contraste com a luminosidade do fundo e com o solo formado de “linhas em fuga para o infinito, lembrando De Chirico”, onde se situa uma “figura minúscula” (Paulino, p. 47) com sua sombra projetada. O impacto da foto propõe-se por “a pintura em pânico” para salvá-la do esteticismo. Nos dois exemplos – o burburinho harmônico da “festafeira” e o misto de arte, figurino e experimento técnico-científico –, a apresentação desconcertante e gloriosa de corpos fragmentados vale como retorno diferido ao ritual dionisíaco, onde as fórmulas estereotipadas se desintegram para ganhar nova vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: ex Libris, 1984.

MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PAULINO, Ana Maria (org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB-USP, 1987.

ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Anônimos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.