

Algum lugar deve ser melhor que aqui: literaturas de viagem e motores que provocam percursos

Sergio Mota

O meu amor me deixou
Levou minha identidade
Não sei mais bem onde estou
Nem onde a realidade.
Ah, se eu fosse marinheiro
Era eu quem tinha partido
Mas meu coração ligeiro
Não se teria partido
Ou se partisse colava
Com cola de maresia
Eu amava e desamava
Sem peso e com poesia.
Ah, se eu fosse marinheiro
Seria doce o meu lar
Não só o Rio de Janeiro
A imensidão e o mar
Leste oeste norte sul
Onde um homem se situa
Quando o sol sobre o azul
Ou quando no mar a lua
Não buscaria conforto
Nem juntaria dinheiro
Um amor em cada porto
Ah, se eu fosse marinheiro.¹

Maresia

Na voz de Adriana Calcanhoto, a canção de Antônio Cícero descrita como epígrafe revela procedimentos que aproximam a noção de identidade à de viagem. Em um primeiro momento, o sujeito poético lamenta a perda de seu objeto amoroso, parecendo querer discutir, à maneira clássica, a questão da saudade na superfície da memória afetiva. Como se esse objeto fosse a sua própria existência, a constatação da perda identitária, revelada na partida do amor antigo, exprime uma desorientação no sujeito, que passa a questionar o lugar que ocupa no mundo depois de uma ausência. Apesar disso, a canção inverte os procedimentos esperados e rompe possíveis mecanismos de idealização de um passado amoroso que não vai insistir no lamento clássico de uma saudade que não tem fim. Ao associar perda amorosa e crise identitária, o sujeito poético decide reverter a situação, a partir do momento em que procura substituir uma identidade em crise por uma possível identidade modalizante e hipotética, negando o percurso clássico e idealizado que a canção poderia referendar. “Ah, *se eu fosse marinheiro*/era eu quem tinha partido.”

O estado de “maresia”, sublinhado pelo título, é uma imagem bastante potente para descrever as conseqüências do coração partido do sujeito que não lamenta a ausência. Se maresia é resultado corrosivo de um estado de alteração do mar, essa ausência anunciada no título da canção vai se transformar em nova possibilidade de viagem, de organização de um percurso que liberte o sujeito de uma fracassada tentativa de fidelidade amorosa. Narrando o processo de perda e posterior retomada de uma identidade, o sujeito poético da canção de Antônio Cícero se transforma em possível marinheiro que assume o controle da partida na realização de uma anunciada vingança amorosa (o que é evidenciado no verso recorrente “Ah, se eu fosse marinheiro”). Na nova consciência que se instaura, a liberdade proporcionada pela viagem é consolo para qualquer “coração ligeiro partido”. Viagem estática que se dá pelo pensamento e pela possibilidade ficcional aventada pela hipótese.

Um segundo momento da canção vai aproximar a condição humana da condição de viajante, revelando as possibilidades que poderiam ser experimentadas pelo sujeito caso ele fosse marinheiro e assumisse o papel do objeto amado em uma inversão de atitudes. Deslocamento discursivo que é, essa experiência, portanto, sublinha a idéia de viagem como desejo de partir sem destino, como busca desorientada de novas possibilidades em um processo de anarquização do espaço (“não só o Rio de Janeiro”), do tempo (“quando o sol sobre o azul”) e do amor (“um amor em cada porto”). Nesse sentido, a viagem por todos os portos, proposta pelo sujeito poético da canção, vai organizar

uma cartografia específica que valoriza a inconstância e a surpresa do trajeto desorientado. Uma cartografia que suprime a chegada como elemento constitutivo da viagem e privilegia as constantes partidas, os diferentes pousos, em direção a um trânsito físico de possíveis aventuras e de novas descobertas.

É na confluência de todos os espaços, no cruzamento de diversas possibilidades, que se realiza a viagem como resposta ao abandono. Para o sujeito poético, atravessar novas dimensões é não se ocupar na decifração do sentido do trajeto nem se (pre) ocupar com a ocorrência dos acontecimentos. “Ou se partisse colava/com cola de maresia”. Acaso, improviso e desligamento emocional são os instrumentos dessa viagem que escreve sua crônica de eventos numa geografia particular. O equívoco amoroso resulta no deslocamento em direção a terras desconhecidas, a espaços singulares que possibilitem a experiência do novo em detrimento da segurança do que já é sabido. “Não só o Rio de Janeiro/A imensidão e o mar”. A procura de um trânsito para o desconhecido sublinha a necessidade imperiosa de ganhar o espaço e recompor a identidade perdida.

Em “A invenção da ilha”, Ettore Finazzi-Agrò afirma que a história das grandes navegações reforça a idéia de um grande repertório onírico, de imagens que não possuem muito fundamento e, por isso mesmo, são projetadas em direção ao novo, à descoberta do desconhecido. A partir daí, o viajante europeu tenta reduzir esse desconhecido “a proporções habituais, para compreendê-lo à luz do que ele sabe por tê-lo lido ou ouvido.”²

No caso da canção de Antônio Cícero, não há essa projeção reducionista de que fala Ettore. Pelo contrário, é na incompreensão dessa viagem (inventada na sua realidade) que se dá a possibilidade do percurso, de sair do lugar sem projetar o que vem adiante. É a descoberta do espaço e não a descoberta da chegada. A desorientação do sentido da viagem é a própria possibilidade de orientação, na medida que o deslocamento do personagem é fruto de um desencantamento amoroso, motor que provoca o percurso. Se a chegada nunca é definitiva, ou é apenas mais uma passagem, os envoltimentos desse percurso não desorientam mais o coração, agora devidamente “colado com cola de maresia”. “Eu amava e desamava/sem peso e com poesia”. À possibilidade de ser marinheiro junta-se o desejo do sujeito poético de ser o agente da partida e não mais o clássico personagem que lamenta a ausência de outro que partiu. Invertidos os papéis, a canção confirma a necessidade de não dar um sentido para a viagem, ao mesmo tempo que desorganiza a noção de futuro, de projeção linear de um percurso físico, de construção de um lugar definitivo (“não buscaria conforto/nem juntaria dinheiro/um amor em cada porto”). Dessa

forma, viajar para esquecer ou esquecer para viajar significa obedecer a um trajeto com escalas incertas que privilegiem o acaso. Na aceleração de todos os deslocamentos, significa, também, anular a idéia de viagem como percurso definido para negar o mundo repetitivo das pulsões amorosas experimentadas antes da partida do objeto amado. A partir daí, submetem-se os mecanismos da viagem a um exercício que desvenda caminhos potencialmente desconhecidos, exteriorizando-os para além de todas as fronteiras. “Ah, seu eu fosse marinheiro”.

Silviano Santiago escreve *De cócoras* (1999), seu último romance, ainda bastante influenciado pela pesquisa realizada sobre Antonin Artaud, personagem de ficção em *Viagem ao México* (1995). Utilizando procedimentos que já estavam em *Uma história de família* (1992), o narrador de seu último romance encontra o personagem Antônio (Antonin?) diante da perspectiva de uma viagem através da memória, um acerto definitivo com o passado, procedimento recorrente na obra do escritor mineiro.

Na novela de 1992, não se vêem motivos para adiar o encontro com a memória familiar. Ciente de suas limitações físicas, o narrador passa a construir um caminho intuitivo para a organização da lembrança, posto que, na solidão de seu quarto de projeção, começa a refazer histórias com o material que vai acumulando para o encontro definitivo. Ao assumir a função de operador técnico de seu próprio passado, o narrador apodera-se do comando visual de sua memória, ao mesmo tempo que procura, à semelhança do princípio ótico do zoom, redefinir seu foco para refazer o caminho pela fotografia. Já não há como negar: o narrador é um fotógrafo que, sem sair do lugar, aprisionado na solidão retentiva do quarto, redefine registros, confirma suposições e inseguranças próprias de seu estado. A viagem através da memória vai alternando planos aproximados e planos de amplidão paisagística. “Leio o seu rosto coagulado pela imagem. Você sabia, tio Mário, que tenho uma fotografia não da sua Pains, mas da minha Formiga dos anos 30 na parede?”³

Equilibrando-se nesses reflexos de simulacro, o narrador possui o ambiente necessário e a primeira certeza de que a fotografia será o instrumento imprescindível com o qual a nitidez de suas imagens interiores ganhará, através de instantâneos dos membros da família, a possibilidade de revelar fragmentos de culpa introjetados pelo seu estado moribundo. Refazer o “caminho pela fotografia” é também aproximar-se de uma desejada nitidez para os seus negativos.

O procedimento narrativo – o confronto de dois tempos – também se encontra em *De cócoras*, romance de decadência familiar e, em outro diapasão,

no romance biográfico *Viagem ao México*. “A memória de Antônio revela – como se estivesse copiando em papel fotográfico um negativo perdido num canto obscuro de laboratório – um acontecimento de sessenta e cinco anos atrás. Na foto revelada se vê”.⁴ Em relação a *De cócoras*, a questão que reverbera no estudo sobre Artaud é o corpo do personagem Antônio que vai apodrecendo ao longo da narrativa, acompanhando a degeneração do tempo e do espaço do casarão que ocupa. De uma simplicidade extrema, a novela de Silviano pode ser lida na linha dos romances que se utilizam do Brasil ou da cidade do Rio de Janeiro como metáfora ou microcosmo. Narrativa sobre a morte, a novela é dividida em três pequenos capítulos que organizam o espaço em que se vai efetuar o processo de decadência do personagem: na cozinha, no alpendre e no quarto de dormir. “O mundo anda rejeitando as aparências. Desbotou para sempre. O mundo não seduz mais os olhos de Antônio. A cada nova manhã anda perdendo a capacidade de fabricar as velhas cores e seus matizes deslumbrantes”.⁵

Em cada um desses espaços determinados, o personagem procura, em uma viagem inútil, atar as duas pontas da memória. A morte do irmão caçula e da mãe, a doença e posterior morte da esposa, a esclerose do irmão lacerdista, a perda dos dentes, a própria aposentadoria, são elementos que vão reforçar a decadência física e espacial do personagem que habita um casarão no Catete. Interferindo mais no plano simbólico do que no narrativo, essa decadência progressiva do corpo e da memória se dá em uma perspectiva atemporalizada que mistura épocas diferentes e possibilita o encontro do personagem com a infância perdida. Compreendido o jogo narrativo, a novela confronta indiscriminadamente o corpo abandonado de Antônio com o corpo acorçado e borrado de fezes de Toninho, no dia do enterro de sua mãe. À medida que os encontros se tornam inevitáveis, a memória vai perdendo a progressividade e assumindo tons de ressentimento:

A cozinheira sabia que Toninho era o único que não gostava de bife de fígado e que escondia os pedaços numa fresta. Depois de tirar a mesa ela vinha com um pano de cozinha e limpava o esconderijo. Esta semana, ela não teve tempo para limpar os restos do bife da semana passada. Debaixo da mesa está fedendo a coisa podre. (...) É de manhã. Antônio está deitado debaixo da mesa, debaixo do caixão da mãe. Tia Teresa cochicha com a madrinha do Toninho. Já estão ambas incomodadas com o fedor que vem da mesa onde está o caixão com o corpo da falecida. Não há motivo aparente para o mau cheiro e já está na hora de fechar o

caixão. (...) A cozinheira acorda Toninho. Ele está com as calças sujas de merda.⁶

Ao expor o apodrecimento do personagem que viaja inutilmente através da memória e em direção à morte, o narrador amplia indicações corporais (fezes, carne podre, corpo borrado) que vão reforçar o ocaso progressivo experimentado no casarão do Catete. A descrição visceral do corpo de cócoras que se esconde na infância vai encontrar seu reflexo na velhice do personagem e no seu simultâneo apodrecimento corporal. Carregando traços de dilaceramento e angústia na descrição, o narrador vai apontar o estado do velho Antônio em seu derradeiro e inútil percurso diante da memória. Já no final do texto, segue-se o seguinte diálogo entre o personagem e um anjo que vem encaminhá-lo à morte:

O anjo tem nojo de Antônio.

- Você está com nojo de mim? Pergunta-lhe Antônio.

- Pensei que a cozinheira tivesse te dado banho.

- Deu banho no Toninho – responde. – Eu ainda estou todo borrado, com a roupa lambuzada de merda.

- O Toninho só existe no seu sonho. Ela deu banho foi em você.

O anjo não aprendeu a tirar a roupa de cadáver, a lavar o corpo que parte para a *última viagem*.⁷

Muitos outros momentos da novela de Silviano Santiago dialogam com a obra de Artaud na perspectiva da morte associada a excremento, a corpo que apodrece, que se oferece em sacrifício e “se suja de pavor”. A celebração do corpo que está em *De cócoras* reforça a idéia de uma nova linguagem repleta de impurezas, com ênfase na subjetividade das vísceras e na organização de uma cena realmente cruel, que já fazia parte de *O teatro e seu duplo*, base do programa de Artaud para uma existência poética e uma poética existencializada. “Onde cheira à merda/cheira a ser/O homem podia muito bem não cagar/não abrir a bolsa anal/mas preferiu cagar/assim como preferiu viver.”⁸

Em contrapartida, a aproximação vida/fezes reforça uma estética que não pode prescindir de uma linguagem atada ao sentimento do horror. Fazer uma leitura sob a ótica da simples escatologia significa ignorar o quanto há de criação e vida nessa aproximação.

Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus,

mas sem envolver a alma ou o coração. O ânus é sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por estar perdendo também a alma.⁹

Para Artaud, o projeto de colocar esse homem que apodrece porque tem um corpo imperfeito, de volta à mesa de autópsia “para refazer sua anatomia”, vai encontrar sustentação no que Gilles Deleuze vai chamar de “corpo sem órgãos”.¹⁰ Para o pensador francês, “criar para si um corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo. Já era esse o projeto de Nietzsche: definir o corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado, isso é, Vontade de potência.”¹¹

Para escapar ao juízo, ou como quer Artaud, “para acabar com o julgamento de Deus”, é necessário reinventar o homem (“O homem é enfermo e mal construído”), retirar de sua essência o que há de provisório e material. Dentro dessa perspectiva, “definir o corpo em intensidade” significa recuperar o que nele há de energia primordial e pré-mental, refazendo o caminho que reate com as fontes primitivas e as pulsões primordiais. A própria conotação inicial que se dá ao seu “Teatro da Crueldade” é uma conotação erroneamente sádica. Na perspectiva de Artaud, o sentido de “crueldade” está profundamente ligado a um tipo de ritual primitivo, cujo objetivo é deixar o corpo à deriva, é liberar o corpo para que ele se nutra de novas experiências. Portanto, é justamente aqui que começa a viagem de Artaud ao México e o desejo de reencontrar uma raça que pudesse coadunar com suas idéias, salvadora possibilidade de se colocar em prática o seu teatro. Entre muitos outros motivos, o motor desse deslocamento espacial é uma necessidade imperiosa de purificação, de mudança epidérmica, ou em um sentido mais amplo, uma libertação do corpo de todo um saber enciclopédico e científico. Redescobrir a América e suas possíveis redensões espirituais na busca da restauração de um passado mítico. Entrar em contato com o outro, por intermédio da viagem, é misturar substâncias para visar a um conhecimento imediato que se dá pela afetividade.

É exatamente neste momento que o narrador de *Viagem ao México* o surpreende na tela do computador, reforçando o fato de que é impossível para Artaud visar a um conhecimento do outro sem as mediações corporais (e, portanto, sensíveis). Dessa forma, não é só um conhecimento de “intuição intelectual” transposta para os afetos e o pensamento, mas, principalmente uma viagem de progressão espiritual em direção a um eixo. De início, o romance de Silviano Santiago deixa claro que, mais que uma especulação biográfica, aqui, a viagem vai exprimir um desejo profundo de mudança interior,

uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico, conforme estava na canção de Antônio Cícero. A partir do momento que busca compreender a riqueza da cultura asteca, deslindar a notável experiência de uma cultura requintada e ainda em pleno processo de desenvolvimento, o signo da viagem está inscrito em Artaud.

Em 1996, ao resenhar o livro de Silviano para a Folha de S. Paulo, Alberto Martins aponta imprevistas conexões na relação que se estabelece entre o narrador e o personagem biografado ficcionalmente. Segundo o resenhista, a intenção de Silviano em construir uma narrativa em tempo real (simultaneamente Paris-1935, Rio de Janeiro-1992) fracassa porque sobrecarrega o texto com enunciados que anunciam a armação estilística e ficcional que está sendo engendrada pelo narrador diante da tela do micro. Diz a resenha:

Tais procedimentos (a alternância estilística tela/vida de Artaud) em vez de gerarem uma tensão a mais, simplesmente afrouxam, fatigam o texto, tornando a narrativa pesada, morosa. Para se ter uma idéia – embora este dado isolado não signifique nada –, Artaud só chega ao México na página 245.¹²

Ao contrário do que diz o resenhista, o que sustenta a narrativa de *Viagem ao México* e dá caráter peculiar ao deslocamento descrito pelo narrador é justamente a tela do computador e os procedimentos estilísticos usados a reboque disso. Até um certo momento, quando o jogo ficcional ainda está por se fazer, aparecem no texto sintagmas que organizam as vozes dos personagens (narrador e Artaud): “escuto estas palavras e as digito; escrevi na tela do computador; digito no meu computador”. Compreendida a armação ficcional, o texto abandona esses índices e investe na alternância de vozes, fazendo da própria tessitura narrativa o tema principal do romance. Ainda: Artaud só chega ao México na página 245, como aponta meticulosamente o jornalista, porque o que mais interessa ao romance são os preparativos da viagem, até porque a relação com os índios já foi descrita em livro pelo próprio ator francês.

À viagem de Artaud ao México, que começa a se desenhar, junta-se a viagem do narrador na tela do micro, sempre em busca de um contato virtual preciso com o personagem em questão. De difícil conexão no início do texto, esse contato do narrador com o personagem biografado se assemelha a um jogo em CD-ROM, com imagens, sons e todos os recursos propiciados pela informática (tela de muitas polegadas, congelamento de imagem, corretor ortográfico, conexão automática, conversa em tempo real, webcam, recursos de

multimídia etc.). Em alguns momentos, o narrador se assemelha a um psicógrafo que tem a função de organizar o discurso artaudiano e se submeter aos caprichos narrativos engendrados pela verborragia insubordinada de seu texto. Outras vezes, o narrador se parece com um taquígrafo ou revisor de texto que funciona como interlocutor mudo, trabalhador braçal nas teclas do computador.

Paro de anotar na tela do computador as palavras proferidas por ele, não sei se por insubordinação ou por necessidade de diálogo. Definitivamente, não serei o seu Platão. Copiar começa a me cansar. Só ouvir, cansa mais ainda. Artaud interpreta o meu gesto como desinteresse por ele e me lança uma terrível careta de desdém. (...) Se Artaud me permitir, acho que vai me permitir – vejo que a boca ventríloqua dele se cala e que os nervosos olhos azuis, que emitiam centelhas, se tornam apagados e cismadores ao se voltarem para mim num gesto de simpatia compensadora –, se ele me permitir, vou começar a intrrometer palavras minhas no que ele está dizendo no verão de 1935 e que eu só agora, em 1992, depois de semanas e meses em incessantes tentativas de sintonia, estou ouvindo com nitidez e anotando neste computador.¹³

A partir daí, está armado o princípio organizador da prosa de Silviano. Dentro do diapasão proposto, a narrativa vai operar nos interstícios documentais, permitindo uma relação entre a poética de Artaud e as tensões político-culturais da década de 90. Um parêntesis: é interessante perceber que o jogo de inversões entre documento e liberdade ficcional que vai nortear o relato está, em outro diapasão, em *Terra papagalli*, romance de José Roberto Torero e Marcus Aurelis Pimenta. Ao utilizar procedimentos machadianos (filosofias, digressões, lições elevadas, advertências, mandamentos, folhetim), o narrador-personagem do romance de Torero e Pimenta constrói um relato híbrido de uma crônica de eventos. O texto, originalmente, uma carta, é também diário de viagem, memória, carta dentro da carta, dicionário e livro de catalogação das espécies naturais do novo mundo. “Tudo o que está aqui é tão verdadeiro quanto eu a chamar-me Cosme Fernandes e vós serdes quem sois”, diz o Bacharel, em um jogo de cordialidade narrativa que insiste em legitimar e justificar o relato dos fatos históricos e cotidianos a todo o momento. Basta lembrar a orelha do livro (psicografada por Pedro Álvares Cabral), que assume a estratégia utilizada pelo autor; as elevadas lições de Santo Ernulfo, sublinhadas em todo o texto; e a dedicatória de agradecimento “a meus dentes”.

Disfarçada de documento histórico, a carta-relato tem como necessidade principal a garantia da verdade, ao mesmo tempo que o picaresco narrador sabe que para resolver nossa necessidade de origem, não é possível recorrer apenas ao documento, pedra lavrada do historiador. Em certo sentido, a carta do Bacharel da Cananéia é uma recriação/extensão da Carta de Caminha, uma confirmação *in loco* do discurso do escrivão, uma tentativa de escrever pelo lado de dentro.¹⁴

Na primeira viagem que se estabelece na tela do micro, que contém a outra viagem em questão, o narrador, em estreita comunhão com o personagem biografado, começa a organizar sua imaginação criadora dentro da perspectiva da interatividade. A princípio apenas reativa, pois a atitude do narrador diante da tela não fazia senão escolher uma alternativa dentro de diversas opções, a relação com Artaud vai se estreitando e o personagem começa a estabelecer vínculos de confiança que possibilitem a descrição de seus preparativos para a ida ao México. Ou seja, vai se desenhando no texto a possibilidade de responder ao e de dialogar com o sistema de expressão, no caso Artaud/1935-Paris. O processo de escuta e transcrição desse preâmbulo imaginário da viagem de Artaud é designado pela metáfora bastante pertinente da navegação na tela do micro, pois se trata realmente de “navegar” ao longo de um imenso mar de textos transcritos que saem do discurso verborrágico do personagem e que se superpõem, tangenciando, ao discurso organizador e cartesiano do narrador.

Permaneço ao lado de Artaud na calçada da rua Pigalle. Não quer me ver nem conversar comigo. Prefere ter os mínimos gestos descritos e os pensamentos adivinhados. Acato a tarefa que me impõe pela distância e o silêncio, e a ela me entrego obediente, *redigindo por conta própria esta passagem do romance*.¹⁵

Em texto sobre a utilização cada vez mais intensiva de computadores na produção artística e intelectual, Arlindo Machado ensina que a hipermídia é a organização combinatória, permutacional e interativa de multimídia. Tal tecnologia permite que textos, sons e imagens estejam ligados entre si por elos probabilísticos e móveis, podendo “ser configurados pelos receptores de diferentes maneiras, de modo a compor obras instáveis em quantidades infinitas.”¹⁶ Mesmo resguardando a autonomia de seus domínios, a relação virtual que se estabelece no texto permite que se reforcem e se confundam as fronteiras espaciais e temporais propostas pelo narrador do romance. Dessa maneira,

os preparativos para a viagem ao México legitimam as fronteiras entre razão e imaginação, história e ficção, documento e liberdade ficcional, pois, como lembra o próprio Silviano, em entrevista à Folha de S. Paulo, “o período compreendido por *Viagem ao México* é um dos menos documentados da vida de Artaud”.¹⁷

Narrativa-hipermídia e experiência audiovisual, o romance de Silviano Santiago questiona o leitor. Este é um terceiro personagem que se constrói pelas digressões do texto, ao mesmo tempo que sua percepção de espaço e tempo vê desenhar os deslocamentos além-tela e além-Paris que desterritorializam as formas de perceber o “próximo” e o “distante”. Ao falar sobre essas categorias, Marc Augé reconhece o não-lugar como um espaço despersonalizado, representado pelos espaços públicos somente de circulação. Na verdade, o questionamento se a tela do micro diante do narrador seria um não-lugar acaba se revelando incipiente, pois, conforme ensina o estudioso francês, “na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja”¹⁸. Portanto, o duplo espaço da tela (a realidade empírica e a história que se desenvolve no monitor) é o lugar por excelência para um exercício de *bricolage*, interpenetrando diversos gêneros que vão anarquizar os limites de diferentes formas de representação (narrativa de viagem, cinema, cartão-postal, teatro, teoria, ensaio, astrologia, textos do próprio Artaud etc.).

Ao retomar o ensaio “Por que e para que viaja o europeu?”¹⁹, o romance de Silviano inscreve o personagem biografado não como um antropólogo “que descobre e presta contas ao Ocidente da destruição do Outro operada em nome da conquista etnocêntrica”²⁰, mas sobretudo como o viajante que se auto-exila para operar transformações na busca do diálogo com a cultura asteca. Esse processo migratório em direção ao outro, busca constante de construção de uma identidade por hora estéril, vai revelando um personagem desesperançado no convívio com o povo mexicano.²¹

Ali está ele, marinheiro francês na Terra Vermelha do México, em busca da força solar asteca enterrada por lavas vulcânicas e vibrante no sangue índio, e quem encontra ele? Pseudo-astecas, melhor dizendo gachupines, chupins, protegidos do sol com bonés de marinheiro gaulês. Em lugar da Terra Vermelha nos pés, o pompom grená no alto da cabeça: uma absurda inversão de valores que requer a câmara escura da imaginação para ser devidamente desconstruída.²²

Em “A questão do outro”, Homi Bhabha reconhece que as fronteiras conceituais do Ocidente foram “reinscritas no clamor de contratextos – transgressivos, semi-analíticos, desconstrutivistas –, nenhum deles empurrou estas fronteiras para a sua periferia colonial, para este limite onde o Ocidente deve encontrar-se com uma imagem peculiarmente deslocada e descentrada de si mesmo”²³. Dentro desse raciocínio, no estranhamento diante da visão “deslocada” de valores invertidos, Artaud reconhece que o México vai se apresentando como uma cópia mal arregimentada da Europa, uma ampliação elevada à enésima potência do estereótipo colonial. “Talvez parta dentro de um mês e só espero que minha viagem ao México não tenha sido em vão.”²⁴ Esse “troca-troca trágico, esperançoso e nostálgico” (a expressão é de Silviano) vai resultar no fracasso iminente da viagem, substantivando a perda de uma busca utópica no retorno a Paris²⁵.

Em reflexão definitiva, que possivelmente poderia fazer parte do acúmulo ensaístico que é o romance, Silviano Santiago dá a medida da constatação de Artaud:

Não falta a Artaud o interesse de conhecer aquilo do México que escapa à influência européia. A almejada e desesperada viagem que fará, ao final de sua estada, ao país dos Tarahumaras confirma o seu interesse. (...) Falta a Cardoza y Aragon, sobra a Artaud o interesse em intervir na realidade mexicana. Ele quer transformá-la segundo uma direção utópica que reanimaria de vida o glorioso passado indígena numa espécie de redenção da grande destruição feita pelos colonizadores europeus.²⁶

O “fim do século XX” é o fim do romance, como se ao fracasso de Artaud diante do México correspondesse uma abrupta interrupção temporal na linha cronológica dos acontecimentos. O retorno de Artaud a Paris, a volta ao cá, refuta o desejo de experiências da alteridade, ao mesmo tempo que não preenche os entre-lugares entre a Europa e a América Latina. No “Epílogo” do romance, narrador e personagem se distanciam. O narrador já não mais transcreve as vivências de seu personagem, que assume de próprio punho o registro de suas últimas experiências. “O final da viagem é feito a pé. Artaud atira nas águas de um riacho a porção de ópio que restou do que trazia consigo. Anota: “Ao fim de seis dias, o meu corpo não era mais recoberto de carne, era puro osso, corpo sedento da multidão dos litros de excrementos líquidos que tinha perdido.” A descrição da chegada de Artaud é profundamente econômica, assemelhando-se, pela primeira vez, ao texto realista de um diário de

viagem. Fim da viagem e preparação para a morte “suicidada”. “O século XX chegava aos seus últimos dias.”²⁷

Sergio Mota é Professor da PUC-Rio

Notas

1. CALCANHOTO. *Público*. BMG-Ariola, 2000. A canção, reunida em disco ao vivo, inscreve-se, conceitualmente, no trabalho anterior de Adriana Calcanhoto – *Marítimo*. No disco de estúdio, a compositora reúne diversas canções sobre a questão do “mar”, associada a outras sobre “ritmo”. A inusitada associação resulta no título do trabalho: MARITIMO.
2. FINAZZI-AGRÓ. “A invenção da ilha – tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil”, p. 2.
3. SANTIAGO. *Uma história de família*, p. 15. Para um maior aprofundamento sobre o livro de Silviano, ver: MOTA, Sergio. *Folhear o álbum, engendrar fotografamas* (1995, Dissertação de mestrado, mimeo).
4. SANTIAGO. *De cócoras*, p. 86-87.
5. SANTIAGO. Idem, ibidem, p. 57.
6. SANTIAGO. Idem, p. 98.
7. SANTIAGO. Idem, ibidem, p. 116. O grifo é meu.
8. Citado em: LINS, Daniel. *Antonin Artaud – o artesão do corpo sem órgãos*, p. 10.
9. ARTAUD. *Cartas de Rodez*. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*, p. 116.
10. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*.
11. DELEUZE. Op. cit., p. 148-149.
12. MARTINS. “Artaud, personagem de ficção”. Folha de S. Paulo, março de 1996. Continua a resenha: “Se o narrador, por exemplo, se destacasse de seu personagem e o marcasse à distância, secamente, como um lúcido zagueiro adversário, deste confronto poderia emergir a tensão necessária para uma narrativa desse porte. Mas o que ocorre na relação narrador-Artaud, neste ‘pseudo jogo de pergunta e resposta’, é de uma intimidade falsa, falaciosa”.
13. SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 32-33.
14. Perseguindo essa análise, seria interessante, em outra oportunidade, discutir em *Terra papagallí*: a) a função restauradora de todo um imaginário brasileiro para cobrir as lacunas do discurso histórico de seu mito fundacional, vinculando essa discussão às reflexões de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* acerca do evolucionismo social, da ênfase nas origens, da invenção da tradição, “da história que localiza a origem da nação, do povo”; b) a importância, nesse contexto, do episódio “Do primeiro rei daquelas terras” (onde os degredados se desvinculam de Portugal, assumindo um poder coercitivo, representam a tomada da ilha com o discurso de

posse e nominalizam o poder imaginário da *terra papagalli*, para saber quem é quem nos novos domínios); c) o pastiche com os sinais trocados de Jácome Roiz e sua nova Canção do Exílio (observar a oposição sabiá/Portugá e o verso “Não permita Deus que eu morra/em outra terra que não cá”); d) o episódio “Que conclui tudo”, última parte do texto, onde o narrador revela que seu interlocutor – o Conde de Ourique – é, na verdade, seu primeiro filho: “é esta, senhor, a história que quero que leia e faça chegar às mãos de meu filho Vasco Brandão, que não são outras que não as tuas, caro conde, pois como já deves ter percebido, és aquele filho gerado entre doces e compotas da casa de teus avós”; e) a questão do “breve e sumaríssimo dicionário da língua que falam os tupiniquins”, anexado ao relato histórico, e de como esse olhar etnólogo e o levantamento dos fonemas e palavras que não conseguem ser ditas ironizam a idéia de posse no poder organizador da ilha.

15. SANTIAGO. Op. cit., p. 56. O grifo é meu. Outra passagem no mesmo sentido, que reforça o estado de cumplicidade que se vai estabelecendo: “Artaud pisca o olho esquerdo para mim. Não sei como interpretar o gesto, se como expressão de ironia, se como pedido de cumplicidade; ou simplesmente como tique nervoso por onde se manifesta, metamorfoseada, a antiga gagueira. Continua a falar e eu a transcrever.” (p. 67).

16. MACHADO. “Hipermissão: o labirinto como metáfora”, p. 144. In: *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. O interessante texto de Arlindo relaciona a hipermissão com a estética do labirinto, utilizando, com conclusões bastante prováveis, o conceito de texto definitivo que está em Jorge Luis Borges.

17. SANTIAGO. “Viagem onírica ao México”. In: *Folha de S. Paulo*, outubro de 1995.

18. AUGÉ. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, p. 98.

19. SANTIAGO. In: *Nas malhas da letra*.

20. SANTIAGO. Op. cit., p. 200.

21. Em texto que aproxima a figura de Colombo à de Artaud, Vera Follain reflete: “Artaud vai ao encontro dos indígenas, critica o governo mexicano que pretende modernizar o país, porque considera que a razão, exaltada pela mentalidade européia, é um simulacro da morte. A atitude, aparentemente, oposta a dos primeiros colonizadores – Artaud não pretende transmitir a religião, língua e cultura de seu país aos índios, mas, ao contrário, considera que a verdadeira sabedoria está com eles – acaba se revelando idêntica, só que com os sinais trocados. Porque é a Europa que, de novo, vai salvar a América, desta vez, livrando-a da Razão”. In: FIGUEIREDO. “Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil”, p. 8.

22. SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 354.

23. BHABHA. “A questão do ‘outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo”, p. 177. In: HOLLANDA (org.) *Pós-modernismo e política*.

24. SANTIAGO. Idem, p. 373.

25. É sintomático, no romance, que a experiência singular e fracassada de Artaud na América se junte à chegada ao México dos órfãos da Guerra Civil Espanhola. No jogo intertextual de Silviano, ambos retornam no mesmo navio.

26. SANTIAGO. “Os astros ditam o futuro. A História impõe o Presente (Artaud x Cárdenas)”, p. 106.
27. SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 383.

Referências bibliográficas

- AGRÒ-FINAZZI, Ettore. “O duplo e a falta: construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, Niterói:1991 – v.
- _____. “A invenção da Ilha; tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil.” In: *Cadernos de História da PUC-Rio*. Rio de Janeiro: 1993.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares; introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COELHO, Teixeira. *Artaud; a posição da carne*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Col. Encanto Radical.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil”. In: *Cadernos Plurais*. Série Ponta de Lança IV. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 1999.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: 1991.
- GOMES, Renato Cordeiro. “A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema”. In: *Ipotesi – revista de estudos literários*. Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 3, nº 2. Juiz de Fora: EDUFJF, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARTINS, Alberto. “Artaud, personagem de ficção”. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Especial, 8 mar. 1996.
- NEVES, Luiz Felipe Baêta. “O conceito de identidade”. In: *LOGOS; comunicação e universidade*. Rio de Janeiro: UERJ/Faculdade de Comunicação Social, Ano 5, nº 8, 1º semestre/1998.
- NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade; Wálder Benjamim e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- TORERO, José Roberto e PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra papagalli*. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. "A literatura é cada vez menos literária". Entrevista, *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 24 abr. 1999.
- _____. "Oswald de Andrade ou: Elogio da Tolerância Étnica". In: *Anais*, vol. 1., 2º Congresso ABRALIC: Literatura e memória cultural. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.
- _____. (org.). *Introdução a intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- _____. "Os astros ditam o futuro. A história impõe o presente (Artaud x Cárdenas)." In: *Estudos históricos*. Vol. 10, nº 19, 1997.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Cheiro forte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SOUZA, Eneida Maria de & MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver; escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora da UFMG / Salvador: EDUFBA / Niterói: EDUFF, 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2ª ed.. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

Resumo

Partindo da temática da viagem, o ensaio pretende investigar, principalmente, em *Viagem ao México*, de Silviano Santiago, o caráter peculiar do deslocamento na tela do computador e os procedimentos estilísticos usados a reboque disso. À viagem de Artaud ao México, junta-se a viagem do narrador na tela do micro, sempre em busca de um contato virtual preciso com o personagem em questão.

Palavras-chaves

Viagem, Artaud, Silviano Santiago, comunicação, literatura brasileira.

Abstract

Regarding the journey's issue, the essay intends to investigate, specially on Silviano Santiago's, *Viagem ao México*, the dislocation's peculiar character on the computer screen and regarding that, the stylistics procedures used. The Artaud's journey to Mexico joins the narrator's journey on the computer screen, always looking for a precise virtual contact with the mentioned character.

Key-words

Journey, Artaud, Silviano Santiago, communication, brazilian literature.