

MÁRCIA DENSER POR FORA DA CRÍTICA

Igor de Albuquerque*

Resumo:

Os contos de Denser não se inserem na tradição de formas estanques, tais quais memória e autobiografia, de um lado, e de outro, não apresenta elementos que justifiquem a voz autobiográfica do ponto de vista da nação e da política. Em minha leitura, um processo bastante sutil está em jogo nesse estilo de composição: a criação de uma narradora que é uma versão da autora coloca em suspenso uma voz referencial que canta repetidamente o tema da vida real, como o baixo de uma passacaglia barroca.

Palavras-chave: Márcia Denser, Antonio Candido, Crítica

Em 1976, Antônio Candido apresenta na UFMG “Autobiografia e Poética Ficcional de Minas”, uma palestra dedicada a quatro livros recém-lançados: *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, *Menino Antigo* de Carlos Drummond de Andrade e os primeiros volumes da hexalogia de Pedro Nava, todos trabalhos (meio) autobiográficos. Não sem antes traçar uma genealogia que outorga aos mineiros acentuada inclinação à literatura em primeira pessoa – no arco saído da lírica árcade de Marília de Dirceu até o Ciro dos Anjos memorialista –, Cândido abordará detidamente a problemática tensão entre universal e particular presente nas obras dos três escritores.

... lembro duas circunstâncias que podem servir para ajustá-los ao ponto de vista proposto aqui: o fato da produção literária ter surgido em Minas, no século XVIII, com um acentuado cunho de universidade; e o fato dos mineiros gostarem de literatura em primeira pessoa, em particular a autobiografia, ou seja, algo à primeira vista eminentemente particularizador e, portanto, oposto à outra tendência. (CANDIDO, 2011 [1976]: 61)

Começando por Drummond, Antônio Cândido invoca a análise de José Guilherme Merquior para conduzir seu ponto: o poeta de *Alguma Poesia e Brejo das Almas* muda seu estilo mesclado e impuro, de verve modernista, e passa por um processo de depuração estilística para que assome uma elevação de tom, tema e vocabulário, vista em *A rosa do povo* e *Fazendeiro do ar*. Outra questão é o humor, polissêmico e equívoco no tom elevado, gaio e unívoco na voz impura. O Drummond em questão, *Menino antigo*, fala de uma Tabira real; o estilo é misto, transitando entre memória (gênero) – “a elaboração da forma não chega a dispensar o sentimento vivo do objeto” (Idem: 68) – e poesia, de onde “resulta um modo narrativo ou lírico mais particular, em relação à lírica anterior; porém mais geral, em relação ao ângulo específico de uma autobiografia.” (Idem: 68)

* Mestrando pela UnB. Bolsista CAPES. E-mail: dealbuquerqueigor@gmail.com

A idade do serrote de Murilo Mendes é uma autobiografia declarada, mas “o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira”(Idem: 68) não a escreve de maneira convencional. O poeta se vale da técnica que consiste na fixação de um tema (o jardim, a moça, o piano etc.) e desenvolvimentos dele em variações, atingindo a multiplicação de significados e a intemporalidade, valores claramente ligados à universalidade da ficção. Os eventos banais e corriqueiros são narrados qual cenas miraculosas, até mesmo feéricas, de modo que os acontecimentos transfiguram-se “quebrando a singularidade dos fatos e dando-lhes uma ampla possibilidade de significar.” (Idem: 69). Em seu afã laudatório depurativo, Cândido chega a afirmar que a incorporação de vocábulos italianos adaptados à língua portuguesa com naturalidade seja forte traço de aspiração ao universal, como em: “o espírito do amor *mobile* / eu sentia por teresa uma *voglia matta*”.

À diferença de *Menino antigo* e *A idade do serrote*, as narrativas de Pedro Nava não marcam exceção em suas investidas artísticas; Nava entra em cena na literatura com um papel definido, o de memorialista. Mas as memórias do médico, mesmo sendo ele escritor sem lastro assegurado por produção poética/ficcional anterior, também transcendem o mero relato particular e localizado, através de

“um tratamento ficcional em que a realidade é revista e e francamente completada pela imaginação... por isso o leitor se habitua a receber a verdade sob o aspecto da ficção, e quando chega à partes onde os acontecimentos já estão sob o controle da memória do Narrador, não nota qualquer mudança essencial entre as duas esferas. É que o narrador não muda de tom e adota um ângulo de tipo ficcional o tempo todo” (CANDIDO, 2011 [1976]: 74)

A fim de tornar clara a estilística da universalização, Cândido ressalta os seguintes aspectos na prosa de Nava: enumeração concatenada (confrontada com a enumeração caótica de Leo Spitzer), contaminação recíproca entre o real e o irreal, insólito, mítico, e por último a utilização de galicismos fundidos à sintaxe e ao léxico da língua portuguesa (como já vimos no italiano de Murilo Mendes).

No uso desses recursos de estilo Nava manifesta quase sempre uma intenção mais ou menos pitoresca e humorística ora amena, ora contundente, que é fundamental para a tonalidade dos seus livros... Daí a tensão fundamental, uma poética de choques e contrastes... graças à tensão básica que assegura a eficiência do discurso e consiste no senso particularizado do concreto, traduzido simultaneamente em termos universais de visão do homem e do mundo. (CANDIDO, 2011 [1976]: 83)

A tábua de valores não poderia ser mais clara (peço licença ao leitor tantas vezes conduzido ao capítulo nove da poética de Aristóteles): “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e

esta o particular.” (ARISTÓTELES, 2003: 115). A poesia, campo dos (im)possíveis elaboráveis em quaisquer circunstâncias ao alcance da imaginação, não desce aos planos da história, pois esta deve ater-se ao fato para particularizá-lo em relação a todos os outros eventos ocorridos no tempo-espaço. Aristóteles forja uma peneira metafísica na qual o grosso (história) fica sobre a grade, e o ralo (poesia) passa por ela – a grade seria o real (ou referente). A fim de extrair o fino da poesia e da prosa, Candido passa os livros dos autores mineiros pela peneira aristotélica para poder observar as impurezas.

Tão monolítico quanto o paralelo história/poesia da *Poética*, surge o elogio ao meio-termo da *Ética*. “Deve-se preferir o meio-termo e não o excesso ou a falta, e o meio-termo é determinado pelos ditames da reta razão.” (ARISTÓTELES, 2002: 128). A virtude encontra-se sempre a meio caminho de dois extremos: entre a coragem inconsequente e a covardia letárgica, entre a avareza e a prodigalidade, entre o deslumbramento e a insensibilidade. Na esteira desse raciocínio, seria também fundamental encontrar a medida certa para a fruição madura da obra de arte. Avançando alguns séculos, a leitura de Agamben sobre a importância do *homem de gosto* no século XVII ressalta uma constante do senso estético ocidental. Considerando que o gosto implica necessariamente o mau gosto – “le goût est fait de mille dégoûts”, dizia Valéry – o filósofo italiano afirma:

O homem de *mauvais goût*, como está implícito na definição de La Bruyère, não é simplesmente aquele que, por lhe faltar totalmente o órgão para recebê-la, é cego para a arte ou a despreza: tem *mauvais goût*, muito mais, quem ama “aquém ou além”, do ponto justo e não sabe, distinguindo o verdadeiro do falso, o *point de perfection* da obra de arte. (AGAMBEN, 2012 [1974]: 43)

Naturalmente, o léxico encontrado na palestra de Candido, sendo este um crítico moderno, não é o mesmo que sai da pena dos filósofos e moralistas do século XVII. No entanto, a sombra da busca pelo “ponto justo” não desaparece de todo: ao comparar os trabalhos estritamente de poéticos Murilo Mendes e Drummond àqueles de viés autobiográfico, fica evidente o esforço feito no sentido de retirar o que há de pertinente, em termos estéticos, nesses últimos textos para que tais empresas literárias tenham razão de ser, para que não se exagere ao amá-las. Vale ainda lembrar que no momento em que os poetas lançam esses livros eles já tem lugares estáveis e bastante confortáveis no campo literário. Visto que seus textos autobiográficos lançam luz sobre momentos da vida desses já grandes nomes das letras nacionais, eles automaticamente adquirem valor para a história literária, a despeito da sua eficiência enquanto poesia. E se Pedro Nava também entra no balaio apesar de não compartilhar o prestígio do poetas, temos uma hipótese. Desde a perspectiva histórica tradicional, o relato da formação de Nava apresenta *per se* certo valor

simbólico: a convivência precoce com figuras da elite literária do início do século XX, a infância e juventude nos principais colégios de Minas e do Rio de Janeiro, assim como a vivência em círculos literários que viriam a ter grande influência a posteriori (não é só do ponto de vista estilístico que Nava assemelha-se a Proust). Mas tudo isso tem de ser universal.

No final da comunicação, Candido diz que a tradução do concreto (vida real, memória individual) em termos universais só é possível graças aos recursos estilísticos presentes nos textos, que são (digamos pela última vez): enumeração concatenada, transfiguração do real através de alusões literárias (sic), lugar comum aplicado de modo jocoso e jogos de linguagem envolvendo amálgama entre as línguas portuguesa, italiana e francesa. Está assim explicado o processo que traduz estilisticamente, em prosa de bom gosto, a tensão entre biográfico e ficcional.

Da crítica empreendida por Antônio Candido resta sempre um *apesar de*. O volume de Drummond é poesia firme e irônica, apesar de mesclada e de centrar-se nas lembranças individuais do poeta; melhor que autobiografia, mas incomparável à lírica elevada. As memórias poéticas de Murilo Mendes funcionam extraordinariamente bem, apesar de não serem narradas em verso e contarem a história real de sua vida. E a prosa extraordinariamente elegante de Pedro Nava soa como se fosse ficção, apesar de, ao fim e ao cabo, ser memória. São essas, então, as produções denominadas autobiografias poéticas ou ficcionais, livros que devem ser lidos com um “apesar de” atrás da orelha.

Vejamos um segundo ponto de vista, agora com o texto “Prosa literária atual no Brasil”, publicado em 1984 por Silviano Santiago. Se na palestra de Candido o rumo é a abordagem detalhada de três casos específicos, a perspectiva explorada no ensaio de Santiago é outra: uma panorama, envolvendo considerações gerais acerca da prosa recente e uma mirada para o contexto editorial da época.

De acordo com Silviano Santiago, só nos anos 80 o mercado brasileiro começa a dar sinais de amadurecimento e oferece condições para que os autores possam deixar de encarar o labor literário como bico ou passatempo. Agora, eles podem se dedicar à literatura em regime *full-time*. Muda também, com o surgimento do agente literário, o status do cont(r)ato entre escritor e editor, visto que a profissionalização implica mudança de hábitos, uma objetificação dos arranjos antes tocados em clave de amizade. A despeito da relevância dos comentários tecidos nessa primeira parte – principalmente se se

considera a reserva crônica da crítica tradicional em relação ao extra-literário – guardo para o segundo capítulo desta dissertação espaço para discutir mais detalhadamente algumas das questões assinaladas.

Vamos ao que, por ora, nos interessa. Santiago decide começar com a insuficiência da categoria romance ao olhar para prosa de seus contemporâneos. A anarquia formal caracteriza as composições de Antônio Callado (*Sempre viva*), Ignácio Loyola Brandão (*Zero*), Autran Dourado (*Os sinos de agonia*), Márcio Souza (*Ordem do dia*), Nélide Piñon (*Tebas do meu coração*), Eliane Maciel (*Com licença, eu vou à luta*), Ivan Ângelo (*A festa*), Darcy Ribeiro (*Maíra*), Lya Luft (*As parceiras*), José Louzeiro (*Lúcio Flávio, passageiro da agonia*), Sérgio Sant'Anna (*As confissões de Ralfo*), Fernando Gabeira e Marcelo Paiva. Por considerar o romance um gênero bandido, Santiago vê na anarquia formal um sinal de vitalidade, um dado positivo dessa categoria mutante. Mas, ao lado dessas transformações e experimentalismos tão díspares, há uma constante: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor.” (SANTIAGO, 2000 [1984]: 35).

Ponto de acordo espinhoso, pois justamente daí surgirá no campo uma série interminável de problemas, ora visíveis em debates teóricos acalorados, ora igualmente visíveis em solenes desvios. Mas, assim como Cândido tenta trazer alguma dignidade aos livros da tendência memorialista (apesar dos *apesares*), Santiago também encara o amálgama biográfico-ficcional à sua maneira. Contrário à crítica que vê como mero narcisismo a forte presença do veio autobiográfico, ele diz o seguinte comparando o contexto nacional ao norte-americano:

não acreditamos que a questão [do aspecto narcisista] seja tão tranquila entre nós. A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvida de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisisticamente, mas as questões que levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo... A narrativa autobiográfica é o elemento que analisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela. (SANTIAGO, 2000 [1984]: 36-37)

(de ordem filosófica apenas duas questões são esboçadas: 1) crítica ao recalque do indivíduo no tecido social e político levantada pelo discurso autobiográfico 2) presença do corpo e força de vida afirmando o prazer e a liberdade em resposta ao gosto pelo martírio e pela dor do processo civilizatório)

O texto concentra-se em duas frentes: política e nação. No Brasil, o regime ditatorial e a conseqüente repressão das liberdades individuais tiveram como primeiras respostas o romance reportagem e a prosa fantástico-alegórica, mas é sobre a narrativa autobiográfica surgida com o retorno dos exilados políticos que se joga luz. Há uma confrontação de valores entre os textos dos ex-exilados (anos 70 e 80) e os de Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava (anos 60 e 70). Descendentes de clãs senhoriais, conservadores e tradicionais, os modernistas mostram-se saudosos dos enredos familiares ambientados na República Velha. São mais interessantes para a história literária que para a história no sentido amplo. Já os “jovens políticos”, em constante atrito com o discurso oficial, produzem relatos de grande valor para a compreensão mais apurada de seu período histórico. Neles, a narração do presente é marcada pelo retorno ao país e pela derrota da guerrilha, mas ao invés de predominar o tom tétrico do pessimismo, prega-se o hedonismo e a libertação sensual do indivíduo. Eles não voltam para casa com o rabo entre as pernas. Ademais, esses relatos são espaços de tematização e dramatização das minorias: “a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, da mulher na sociedade machista, ...dos homossexuais dos loucos e dos ecólogos.”(SANTIAGO, 2000 [1984]: 41).

Somente nas últimas páginas, o crítico olha diretamente para alguns romances surgidos após as duas novas ondas da prosa em primeira pessoa (moderna/memorialista, contemporânea/autobiográfica). Darcy Ribeiro usa a técnica modernista, mas fala de uma minoria, o índio, produzindo desse modo um deslocamento. Lya Luft se vale da primeira pessoa para explorar a perspectiva feminina, bem como Nélida Piñon e Lygia Fagundes Telles, desrecalcando vozes silenciadas na sociedade machista. Antônio Callado, com a autobiografia, narra a luta pela preservação do meio ambiente e a experiência guerrilheira. O questionamento da posição do intelectual em relação às minorias (saber X poder) fica com Paulo Francis, Ivan Ângelo e Autran Dourado. Por fim, é assinalado um saudável retorno do regionalismo, que discute os processos autoritários de centralização do poder no eixo Rio-São Paulo; Antônio Torres, João Ubaldo Ribeiro, Márcio Souza e Benedicto Monteiro. É essa a “boa safra” da época.

Após uma longa contextualização político-social a fim de investigar, entre outros aspectos, a presença da autobiografia na prosa brasileira recente, Silviano Santiago comenta muito ligeiramente os romances escolhidos. São pequenas notas que o autor acopla aos títulos, ligando-os de modo pouco firme a um dos argumentos centrais do texto. A respeito do processo formal envolvido na composição dos livros, quase não se fala. O crítico aponta alguns lugares, mas não nos leva a nenhum deles para ver de perto as

questões teóricas gerais de que fala, bem como não mostra quais foram de fato os ganhos narrativos abertos pelo imbricamento da autobiografia na ficção. É como se, no vôlei, a bola tivesse sido levantada na altura certa e a jogada fosse concluída por um corte fraco, anódino³⁸. Candido, embora leia com ressalvas a ficção impura dos modernos e acabe destacando aspectos que parecem não sustentar o processo de universalização do particular, problematiza a autobiografia na ficção e seus desdobramentos formais de modo mais vigoroso. O texto de Santiago diz muito sobre muita coisa, mas a questão que mais nos interessa é apenas esboçada.

Além disso, por “prosa literária atual no Brasil”, Santiago entende romance. Há sim uma menção à anarquia formal, mas em momento algum aparecem considerações acerca do conto ou da novela, gêneros menores. Esse apagamento deixa no borrado algumas perguntas: o conto não é parte boa safra? a narrativa curta também mescla autobiografia e ficção? os mais novos e relevantes rumos da prosa são observados somente nos romances?

De 76 a 84, os oito anos que separam os textos de Candido e Santiago, Márcia Denser lança seus primeiros trabalhos, estabelecendo-se como referência no conto contemporâneo. As donas das vozes que narram os contos de Denser são variações sobre a figura da autora ela mesma; jornalistas, escritoras escrevendo o conto que lemos etc, tipos que a crítica costuma batizar de alter-ego dando a questão por encerrada para então tratar de outros aspectos da sua prosa.

Em minha leitura, um processo bastante sutil está em jogo nesse estilo de composição: a criação de uma narradora que é uma versão da autora coloca em suspenso uma voz referencial que canta repetidamente o tema da vida real, como o baixo de uma passacaglia barroca. Uma ficção como se fosse fragmentos de autobiografia, um quiasma se pensarmos da leitura de Pedro Nava feita a pouco. E nesse sentido, caberia a consideração de Cândido? Boa ficção, apesar de autobiografia.

³⁸ A saída de Silviano Santiago para essa falha do texto é sagaz. O autor aponta para seu romance *Em liberdade*, ao invés de teorizar abertamente no ensaio: “Deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal, caímos numa espécie de neo-romantismo que é a tônica da época. Pode-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo vivo que está por detrás da escrita. Não nos cabe resolver esse impasse metodológico e crítico aqui; tentamo-lo em outro lugar [*Em liberdade*] abandonando o rigor da crítica e do gênero romance e exorbitando o poder da imaginação ficcional, numa tentativa de aclimatar o exercício do fingimento à experiência ficcional.” (SANTIAGO, 2000 [1984]: 36)

Diferente dos mineiros e dos autores analisados por Silviano Santiago, os contos de Denser não se inserem na tradição de formas estanques, tais quais memória e autobiografia, de um lado, e de outro, não apresenta elementos que justifiquem a voz autobiográfica do ponto de vista da nação e da política. A mescla de ficção e biografia na autora não é exaustivamente colocada em cena através de datas, situações solenes e inúmeros encontros com personalidades da alta cultura brasileira, nem na luta pela democracia em termos de repressão, pelo contrário: a impureza do discurso é apenas insinuada e nunca completamente verificável. Os fatos como ocorreram, ao mesmo tempo não fazem a menor importância e são vitais para o funcionamento do esquema.

Nesse sentido, seus últimos trabalhos trazem situações desconcertantes. Na década de 00, Denser publica ficções em que a narradora conta as consequências decorrentes da criação de Diana Marini, que possui metaforicamente a sua vida. A partir da própria obra, isto é, do seu percurso enquanto autora que cria um personagem, Denser compõe um discurso biográfico para a narradora que sofre com sua criação dos anos oitenta. E é, então, interessante assistir um movimento feito a posteriori balançar toda a prosa já escrita pela autora, como uma vaso caindo em determinado ponto de um tampo de vidro trincando toda a superfície de um lado a outro, sem quebrar.

Se ao invés de teorizar com a autoficção, o pacto romanesco e autobiográfico, romance autobiográfico e mais tantos outros conceitos úteis, escolhi ler com Candido os mineiros e os romances escolhidos por Santiago não é, de modo algum, por ignorar essa discussão. Acho importante, porém, ver como a aparição da impureza, da mescla e do próprio “como se”, tão caro à ficção, é um fator que intriga tão fortemente Candido, como um entrave impertinente para a fruição total, assim como a herança apontada por Silviano Santiago parece não ter lugar quando olhamos para Denser. Por isso, a empresa crítica no sentido de encontrar o *point de perfection*, a maneira exata de não gostar demais, afetadamente, daqueles livros.

É, portanto, proveitoso observar a insistência de Denser ao longo de toda a sua carreira nesse amálgama, encontrando saídas narrativas diferentes para atualizar o problema. Bem como, trabalhar o incômodo das similitudes e embolações de fato e ficção, que de toda sorte, me parecem muito mais instigantes do que galicismos, italianismos, enumerações e do que os experimentalismos que sempre pautam a questão política, sem surpreender.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio (2012). *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

ARISTÓTELES (2003). *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 7ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____. (2002). *Ética a Nicômaco*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret.

CANDIDO, Antonio (2011). *A Educação pela Noite*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

SANTIAGO, Silvano (2002). *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco.