

A LINGUAGEM E A ESTRUTURA DA NEGATIVIDADE EM *AFRICA ABUNDA LEJOS DE AQUI*, DE WALTER ROSENZWIT

THE LANGUAGE AND THE NEGATIVITY STRUCTURE IN WALTER ROSENZWIT'S *AFRICA ABUNDA LEJOS DE AQUI*

Henrique do Nascimento Gambi

Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

31

Resumo: Este trabalho tem como proposta analisar a peça *Africa abunda lejos de aquí*, de Walter Rosenzvit, a partir da teoria das poéticas comparadas de Jorge Dubatti. Nossa análise se aterá ao que o crítico denomina de abordagem imanente da obra. Como subsídio, empregaremos a teoria da negatividade de Agamben.

Palavras-chave: Dubatti; Agamben; poéticas comparadas.

Abstract: This paper has the purpose of analyzing the play *Africa abunda lejos de aquí*, by Walter Rosenzvit, having as starting point Jorge Dubatti's theory of comparative poetics. Our analysis will be attached to what he calls immanent approach of the play. To support that, we will also employ Agamben's theory of negativity.

Keywords: Dubatti; Agamben; comparative poetics.

1. Cartografia teórica

Para Dubatti, em seu livro *Cartografia teatral*, uma obra pode ser abordada sob diversos ângulos de acordo com o objetivo que se tem em mente, ou seja, desde a relação de uma peça com um universo constituído de outras peças similares ou diferentes, até a análise da menor partícula utilizada por um dramaturgo, uma característica fundamental que constituiria seu marco-limite.

De acordo com a teoria de Dubatti, a partir de um grau maior ou menor de

abstração, pode-se levar em conta quatro categorias ou tipos de poéticas: a micropoética, a macropoética, a arquipoética e as poéticas incluídas, estas últimas de maior interesse para nossa abordagem. Neste ponto, cabe destacar a definição de “poética” dada pelo crítico: “La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético” (DUBATTI, 2008, p. 78).

Ao reunir essas características particulares de um “indivíduo” poético, teremos um possível mapa de sua

micropoética. A micropoética aparece então como uma organização da complexidade e da multiplicidade internas, encerrando suas combinações e surpresas que contradizem os modelos lógicos ou esperados de uma determinada obra. Ao nos aproximarmos dessas organizações internas, ao “como” esses procedimentos específicos foram arranjados, teremos a definição de micropoética:

La **micropoética** es la poética de un ente poético particular, de un “individuo” poético. Suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían los modelos lógicos. (DUBATTI, 2008, p. 80)

Portanto, serão as poéticas incluídas, enquanto procedimentos específicos e originais, que permitirão a complexidade da micropoética, sendo esta, em última instância, o sistema composto por aquelas. Neste trabalho, destacaremos os artifícios utilizados por Rosenzweig para

compor a sua peça, tais como o complexo agenciamento do tempo, a linguagem como uma espécie de jogo, em que incluem deslocamentos de signos no discurso das personagens e uma deliberada transição de vozes que perpassa toda obra. Acreditamos que esses elementos gravitam em torno de um eixo comum, que pode ser estabelecido a partir da teoria da negatividade de Agamben, resultando na particularidade da micropoética da peça *Africa abunda lejos de aquí*.

Agamben, no texto *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*, estabelece a relação entre essas duas instâncias, ou seja, de que forma a possibilidade da morte para o homem e sua linguagem permitem uma relação diferenciada da experiência de sua mortalidade. Para o autor, seguindo o caminho aberto por Heidegger, o desdobramento deste nexos coloca em relevo o problema da estrutura da negatividade.

A negatividade aparece como próprio fundamento do *Dasein*, ou seja, uma condição inerente ao ser, que repousa em ter sido lançado nessa condição:

O abrir-se desta possibilidade, todavia, procede de par com o revelar-se de uma negatividade que atravessa e domina de alto a baixo o *Dasein*. Coerentemente com a estrutura puramente negativa da antecipação da

morte, a experiência da própria possibilidade mais autêntica coincide, na realidade, para o *Dasein*, com a experiência da mais extrema negatividade. (AGAMBEN, 2006, p. 14)

Podemos, portanto, estabelecer a relação entre essa possibilidade e a angústia desta consciência, ambiente no qual o tempo aparece deformado, na peça, em favor das virtualidades da linguagem, de sua potencialidade para gerar um espaço em que o irracional e a ficcionalização deliberada dos discursos aparecem como resposta a essa negatividade. A escrita de Rosenzvit, em grande medida, segue esse timbre.

Portanto, é por ter a consciência da possibilidade de sua morte, de um fim virtual, possível em qualquer instante do tempo, que o homem é obrigado a carregar esse fardo de sua perenidade, essa negatividade que é expressa de modo mais apropriado pela linguagem da culpa e da expressão da voz da consciência. Será esse aspecto que abordaremos em nossa análise da peça *Africa abunda lejos de aquí*.

2. Cartografia de uma peça

A peça *Africa abunda lejos de aquí*, escrita em 1962 por Walter Rosenzvit, é composta por três personagens: Hacia Simple, Alcestes Solorza e Prospero Mineo. A peça gira em torno de um acontecimento, sobre o qual não é possível ter absoluta certeza de quando ou como verdadeiramente ocorreu, uma vez que a peça é conduzida de forma a diluir as fronteiras entre o imaginado e o vivido, o simbólico e o real. O acontecimento é descrito já nas primeiras linhas da peça: Prospero Mineo tenta se desfazer de uma caixa na qual teria colocado uma mulher. Parado por policiais, que falam uma língua que ele, Prospero, não compreende, demonstram surpresa ao descobrir um enorme rato que foge da caixa. O narrador descreve esse acontecimento durante um período de insônia. Com o desenrolar da narrativa, descobrimos que na verdade se trata da mulher de Prospero, Alcestes Solorza, serrada dentro de uma caixa e que, por essa razão, não possui pernas. Por outro lado, Hacia Simple é uma personagem que respondeu a um aviso de jornal que buscava alguém que tivesse belas pernas. Será esse contraponto uma das estruturas narrativas a compor a peça. A personagem irá aparecer como possibilidade de fuga do espaço criado pela narrativa.

Após descrever o acontecimento com a caixa, Prospero Mineo se apresenta

como ilusionista, e avisa que a narrativa que irá empreender está baseada em mentiras:

Aquella noche. No. No. Aún es muy temprano para que comience a hablar de aquella noche. Mi nombre es Próspero Mineo. No sé si antes dije que soy o creí ser prestidigitador, o ilusionista, o...Tengo cuarenta años y todo desde ahora (hasta mi propio nombre) es falsa mentira...Falta...Falta que diga mi última verdad. Ya mismo. (ROSENZWIT, 1962)¹

Não apenas a narrativa de Prospero Mineo será recoberta por esses elementos que apontam na direção de uma ficcionalização do relato, mas a própria estrutura da peça é construída neste sentido. Dessa forma, o jogo de cartas, o deslocamento de signos, que ora significam uma coisa, ora outra, o discurso de uma personagem que em momento posterior é tomado por outra, criam na peça um ambiente de irracionalidade e ruptura, que desvincula a voz e o tempo de suas estruturas convencionais. Nesse sentido, não se pode falar de uma conscientização do ser da concretude da linguagem como forma de uma relação com a morte, mas, ao contrário, de uma linguagem que parece

¹ As citações referentes à peça *Africa abunda lejos de aquí* foram retiradas da peça disponível no seguinte site:

<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?cat=apeautor&mod=asc&ver=todas&ini=280> - sem paginação. Acesso em 15/07/2011.

fazer o movimento inverso, ou seja, se afastar da verdadeira experiência cotidiana.

3. O tempo e a estrutura da negatividade

Da mesma forma que em Agamben, esse espaço criado por essa linguagem também aparece como angustiante e permeada pela possibilidade da morte. Essa angústia tem relação, em grande medida, pela forma como o tempo é vivido pelas personagens durante o desenrolar da peça.

Agamben descreve algumas experiências que o homem teve em relação ao tempo. Três desses sistemas se destacam de seu ensaio *Tempo e História – crítica do instante e do tempo contínuo*, como sendo de grande importância para o que se discute aqui. Em um primeiro momento, havia o tempo circular dos gregos. Comentando sobre essa representação, afirma Agamben:

A primeira consequência dessa concepção é a de o tempo, sendo essencialmente circular, não tem direção. Em sentido próprio, não tem início, nem centro, nem fim, ou melhor, ele os tem somente na medida em que, em seu movimento circular, retorna incessantemente sobre si mesmo. (AGAMBEN, 2005, p. 112)

O segundo sistema de tempo seria o cristão, em que a representação do tempo aparece como uma linha reta. Essa geometria temporal apresenta algumas implicações teóricas: a primeira delas é a de que o tempo apresenta uma origem, descrita pelo Gênesis, e um fim, que será marcado pelo Juízo Final. A implicação moral é a que aproxima essa representação da *via recta* de Cristo, um aperfeiçoamento da alma na medida em que o tempo avança.

Ambos os sistemas, tanto o grego quanto o cristão, apresentam de maneira aproximada a forma de abordar o instante como algo em fuga, um ponto de sucessão instantâneo entre passado e futuro. Nesse sentido, apenas o terceiro sistema se diferenciaria de forma radical dessas concepções. Trata-se do tempo da Gnose, em que “ao círculo da experiência grega e à linha reta do cristianismo, ela contrapõe uma concepção cujo modelo espacial pode ser representado pela linha partida” (AGAMBEN, 2005, p.122). Com essa concepção do tempo, os gnósticos recusam a homogeneidade do tempo e o seu vazio, valorizando o instante como forma de uma maior consciência do indivíduo em relação ao tempo em que está inserido. Era essa também a abordagem dos estóicos: “Defronte a ela o estóico coloca a experiência liberadora de um tempo que não é algo de objetivo e subtraído ao nosso

controle, mas brota da ação e da decisão do homem” (AGAMBEN, 2005, p. 123).

Como consequência desses sistemas fraturados, Agamben irá apontar a maior capacidade de fruição do instante pelo indivíduo, da busca pela permanência em um instante de prazer.

Na peça *Africa abunda lejos de aquí*, podemos acompanhar esses três sistemas fundidos em diversos momentos da narrativa. Cada um deles com uma implicação teórica diferenciada, já que aqui a experiência temporal é subjetivada ao extremo.

Do modelo cristão apontado por Agamben, a peça se desenrola para um término em que há uma intervenção de uma personagem sobrenatural, que irá permitir uma espécie de renascimento de Prospero Mineo e de Alcestes Solorza, que irá ter sua perna reconstituída, metáfora de um novo começo para as personagens.

Neste sistema temporal, poderíamos apontar, como exemplo, a intervenção da personagem Hacia Simple no desenlace da peça. Tal personagem atua como uma possibilidade de uma nova vida para Prospero Mineo e Alcestes Solorza. Hacia Simple afirma:

Y él durmió inducido por estas palabras que se depositaban en mi boca. Estas “otras” palabras...Sorpresa. Me invade. Me invade algo. Algo. Algo hasta comprender. Comprender algo em mí. Mí.. veo como su abdomen se expande. Es algo. Algo me hace tener este don. Y yo estoy aquí...lejos. En mí. Caliente aire. Caliente irradia sobre la piel. Em la piel. Aquí nuevamente oigo: “levántate...levántate”. (ROSENZWIT, 1962)²

As últimas palavras são dirigidas a Prospero Mineo, no momento em que ele pensava em suicídio, no último episódio da peça, intitulado justamente “Nacimiento”. Assim, a linha temporal, ao menos sob essa perspectiva, aparece semelhante ao tempo cristão, ou seja, em progressão linear em direção a uma purificação e posterior redenção. Se no início da peça temos Prospero Mineo atormentado por uma obsessão e por uma culpa, a peça se apresenta, sob essa perspectiva como uma *via recta* moral, após todas as provações pelas quais a personagem passa durante a história.

O segundo modelo, circular, terá implicações na própria estrutura da narrativa, através dos deslocamentos de determinados signos narrativos, como comentamos no início desta discussão. É o caso, por exemplo, da recorrência da cor azul durante diversos momentos da peça. De início, a cor é aproximada do

significante “borboleta”, criando um campo de significados relacionados à vida, à liberdade e até mesmo ao paraíso, como nestas palavras de Hacia Simple:

Recuerdo que en una primavera gasté todo mi dinero en comprarle a un vendedor callejero...una Mariposa. Una Mariposa Azul. Luego. Luego vi su color...Y su vida una Mariposa que me llevara al paraíso. Azul. Paraíso. Sabía usted, se cree que el Paraíso descrito en la Biblia existió...aquí...existió aquí...Africa Azul...Y la Mariposa atrapada bajo el pequeño cristal. (ROSENZWIT, 1962).

No fim da peça, já próxima de seu fechamento, a mesma cor é agora associada à morte:

Pero un día ambos vieron entre las hojas negras y puntiagudas de la zarza...una flor pálida y azul. De pie, en silencio el hombre y la mujer se deleitaban con el perfume de la flor, y sin tener nada que decirse...sólo pensaban:Ahora la Muerte florece. Desde esa mañana todo cambió en el Mundo. (ROSENZWIT,1962)

Africa abunda lejos de aquí aparece, portanto, como um texto para ser lido dentro desta codificação dos deslocamentos, com uma forte presença do onírico e do irracional no discurso.

O terceiro tempo, que se aproxima de um prolongamento dos instantes,

² Idem.

predominante na narrativa, cria, ao invés de uma oportunidade de extensão de um momento prazeroso, como indicado por Agamben, cria uma tensão suspensa e angustiante na peça. Esse tempo está intimamente associado ao espaço ou à sua percepção. Durante toda a peça, um telefone toca, sem obter resposta. Este fato parece aumentar o isolamento do local onde as personagens estão inseridas. O mundo exterior parece não existir, não havendo um ponto de referência que não seja apenas o discurso das personagens. Outro fato marcante no que diz respeito a esse prolongamento dos instantes é a resistência da narrativa à sua passagem, através de histórias que devem ser contadas, mas nunca finalizadas, e da própria linguagem como meio de se opor à morte, em uma tentativa de esquecer sua negatividade.

No trecho intitulado “La Mirilla”, Prospero Mineo afirma um desses propósitos em suas mentiras: “Soy conciente...Miento, me miento, te miento para matar...el tiempo...BUM-BUM...”, o para atraparlo aquí” (ROSENZWIT, 1962). Em outro trecho, as duas outras personagens utilizam o mesmo artifício:

- Hacia, cuénteme una historia.
- Cuál historia es esa?

- Alguna historia...es para hablar de algo, en espera de que algo ocurra. Dado que algo debe pasar, suceder, aquí...flota en todos los rincones. (ROSENZWIT, 1962)³

A criação dessas histórias artificiais, como se fossem uma espécie de resistência ao tempo, levanta um outro problema em relação às personagens que compõem a peça: seria possível estabelecer uma identidade ou uma memória comum, capazes de fornecer uma unidade, ou ao menos um esboço de unidade, a esses seres? Esta é uma questão fundamental quando se trata de investigar o problema da negatividade. De forma a se aproximar dessa investigação é que Agamben aponta como etapas necessárias à pesquisa da negatividade a passagem pela definição do ser e da voz:

A resposta a essa questão [sobre o lugar e a estrutura da negatividade] conduz o seminário – passando pela definição da esfera de significado da palavra *ser* e dos indicadores da enunciação que dela são parte integrante – a uma reivindicação do problema da voz e da sua “gramática” como problema metafísico fundamental. (AGAMBEN, 2006, p. 11)

³ Ibidem.

Portanto, uma das maneiras de abordar esse problema seria através da memória. Investigando os eventos e experiências que dizem respeito a um ser pode-se tentar encontrar uma coerência entre passado e presente, fatos que contribuiriam para, em geral, formar uma identidade, ou seja, para se buscar algum tipo de semelhança e coerência entre o ser e sua voz. Na peça, a disjunção entre essas duas instâncias não poderia ser mais marcante. Ao comentar sobre suas recordações, as falas das personagens criam um abismo entre passado e presente, abismo sempre preenchido pelo recurso do artifício. É neste ponto que aparece uma das características fundamentais da obra de Walter Rosenzvit. Todos os recursos que as poéticas incluídas fornecem à peça, incluindo o agenciamento do tempo, parecem indicar o sentido inverso a essa possibilidade de definição do ser, possibilidade preterida em favor das potencialidades da linguagem. Esta parece permitir às personagens a criação de uma espécie de resistência à passagem do tempo, impedindo as lembranças, e, com isso, a constituição de uma memória. Esta é criada no momento mesmo do discurso, sem que haja uma referência verídica em relação ao vivido. Com isso, o tempo aparece como subjetivado ao extremo, tendo, como consequência a presença dos três sistemas temporais, tais como definidos em Agamben.

Este é o caso, por exemplo, de *Hacia Simple* e sua nostalgia criada pela visão do mar, nostalgia de uma vida possível, mas não realmente vivida:

Nunca me gustó el mar. Me gustan las ciudades, el desierto, los ríos. Pero cuando veo el mar, cuando veo un barco, me emociono y...siento una nostalgia casi dolorosa...como de una vida vivida hace tiempo y muy lejos...y...por un momento creo...creo que esa emoción se debe a la belleza del mar que estoy mirando...al deseo de subirme al barco. Y, de pronto recuerdo que no me gusta el mar...Que ni siquiera me interesa. Y, sin embargo, ahí me quedo, envuelta, conmovida en la fascinación del abismo [...] Siempre presinto que estoy donde no debo estar...Tal vez, por este motivo, la magia, el desaparecer, el diluir mi carne sea una buena solución momentánea a mi problema. (ROSENZWIT, 1962)⁴

Este trecho parece ilustrar bem a passagem em que Agamben, comentando sobre alguns conceitos de Hegel em relação ao ser, diz que “o homem é o ser negativo que ‘é o que não é, e não é o que é’, ou seja, o lugar tenente do nada” (AGAMBEN, 2006, p.12). Assim, as personagens, ao procederem a esse exercício de esquecimento, a esse abandono de suas memórias ou, em último caso, à sua reconstrução através do artifício da linguagem, parecem reafirmar essa condição do ser, ou seja, de um lugar-

⁴ Ibidem.

tenente do nada. Por outro lado, essa perspectiva abre infinitas possibilidades para a manifestação da linguagem, de sua total liberdade. Desse ponto de vista, a linguagem presente na peça, na fala de suas personagens, se torna um jogo, uma das possibilidades de se lidar com o vislumbre da negatividade da morte. É nesse sentido que Prospero Mineo irá dizer em resposta à pergunta de Hacia Simple (“qual é o truque?”): “Não. Não são truques. É a vida.” (ROSENZWIT, 1962).

Mas apesar de todos esses artifícios narrativos, a presença da morte persiste. E será essa tensão que irá culminar em uma parábola final sobre a própria morte, prelúdio do desenlace da peça, que aponta para um renascimento simbólico das personagens Alcestes Solorza e Prospero Mineo. Portanto, como resultado de uma tensão impossível de ser contornada de outra maneira, já que se trata de uma negatividade associada à certeza da morte, o autor da peça, Walter Rosenzvit, opta pelo renascimento simbólico de suas personagens, ilustrado pelo leite derramado durante toda a peça e que se cobre de chamas ao final.

A presença das chamas como símbolo final do renascimento das personagens é bastante representativo para caracterizar a micropoética de *Africa*

abunda lejos de aquí. O elemento é caracterizado por estar associado ao sentido de mudança, seja ela espiritual ou de transformação física de outros materiais, além de carregar sentidos complexos e por vezes contraditórios. É o que afirma Bachelard em seu livro *A psicanálise do fogo*:

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. (BACHELARD, 2008, p.11)

Rosenzvit, portanto, antes de colocar em cena a presença deste elemento, o antecede por uma parábola sobre a morte. Se seguirmos o raciocínio de Bachelard, segundo o qual o fogo está associado a lembranças simples e imperecíveis, temos as personagens de Prospero Mineo e Alcestes Solorza forçadas a se lembrarem diante da experiência da morte e, portanto, tendo consciência da estrutura da negatividade, para, em seguida, através do fogo, terem acesso a uma espécie de renascimento.

3. Conclusão

Acreditamos ser essa tensão que se resolve de maneira positiva a principal característica poética que irá ligar as poéticas incluídas à micropoética da peça, tendo o efeito de alterar toda a perspectiva que vinha sendo criada pelas poéticas incluídas. Se, ao longo dessa exposição, destacamos alguns procedimentos destas poéticas incluídas, tais como a repetição, a presença constante do jogo, dos deslocamentos de signos, essas poéticas se organizavam em torno de um eixo comum, ou seja, o da linguagem frente à estrutura da negatividade. Todas as incertezas, as angústias da peça e, ainda, as reconstruções das memórias, estavam associados à voz da culpa e, em última instância, à recusa da aceitação da própria morte. Frente à incontornabilidade desta, ainda que com todos os recursos da linguagem, o autor escolhe como alternativa para suas personagens a via do renascimento, mesmo que simbólico. Este renascimento só é possível através da tomada de consciência por parte das personagens da negatividade, por meio da experiência da morte.

Artigo recebido em 20/10/2011

Aprovado em 18/12/2011

Referências bibliográficas

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

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DUBATTI, Jorge. *Cartografia teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

Websites:

ROSENZWIT, Walter. *Africa abunda lejos de aquí*. In: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?cat=apeautor&mod=asc&ver=todas&ini=280>. Ativo em 15/07/2011.