

# DJUNA BARNES E A ARTE DE *NO BOSQUE DA NOITE*

---

**Jair Ferreira dos Santos**

Universidade de São Paulo

E-mail: jairfs@uninet.com.br

Resumo: *A escritora norte-americana Djuna Barnes (1892-1982) é uma personalidade cult da famosa lost generation, o grupo de americanos que se expatriou em Paris nos anos 1920 para melhor cultivar o talento artístico, e entre suas obras o romance No bosque da noite ocupa um lugar de destaque pela temática audaciosa – estupro, lesbianismo, o amor como impossibilidade – e pela originalidade estilística de sua prosa intensa. Modernista, tem na transcendência vazia a ambiência ideológica que iria interpretar a seu modo em textos nos quais a intuição poética dá acesso a verdades tão luminosas quanto inquietantes.*

Palavras-chave: *Djuna Barnes; sexualidade; literatura.*

*Cult* já foi definido como “carisma oculto”. A expressão é perfeita mas insuficiente para caracterizar Djuna Barnes. A menos que o monossílabo inglês tenha também o dom de transformar a obscuridade em autocongratulação e ironia, permitindo à grande escritora americana dizer de si mesma, já velha, que era “a mais famosa desconhecida do mundo”.

A blague se deve basicamente à sua estranha obra-prima *No bosque da noite*, romance publicado em 1936 e desde então objeto de culto para um pequeno séquito de abnegados. Sem a inevitabilidade dos clássicos, mas sustentado pela audácia moral e inventiva a cada linha, o livro permanece até hoje envolto num halo de implausibilidade e excelência, o que pode significar um atalho para o *cult* em qualquer parte: foi exótico na forma o bastante para ser uma inovação, ostentando um estilo inclassificável ao tratar do lesbianismo e suas ramificações pela patologia sexual; despertou adesões algo inesperadas, pois ninguém menos que T. S. Eliot apadrinhou e prefaciou a primeira edição, na Faber&Faber londrina, para depois ser incensado por gente como Dylan Thomas e William Burroughs; e, incompreensão *oblige*, amargou por décadas a ausência nas reedições de *Exile's return*, de Malcolm Cowley, o texto-

-base sobre os artistas norte-americanos expatriados na Europa nos anos 1920, o grupo denominado *lost generation*, cuja lenda sua autora ajudou a construir.

## Anjos, bestas e imbecis divinos

“Como uma mão amputada não pode ser renegada, porque está vivendo uma futuridade, da qual a vítima é ancestral, Robin era uma amputação a que Nora não podia renunciar.” É nesse tônus verbal e intelectual que, em oito capítulos, o parco enredo de *No bosque da noite* relata a paixão, ou a sua mutilação, da patrona das artes Nora Flood, mulher com “o olhar irreflexivo dos metais polidos”, pela indomável Robin Vote, aventura vivida em Paris nos anos 20 e 30 do século passado, com estí-cadas a Berlim e Nova York. Paixão puro abismo, pois neste caso Eros não liga, antes separa e desencadeia conflitos de toda ordem que a lógica lírica do texto converte em paradoxos não menos cruéis ao interpretá-los. Não se trata aqui exclusivamente da preferência moderna pela infelicidade, mas sim da coragem como decisão moral para enfrentar sem máscaras os sentimentos em sua complexidade.

Visitando igrejas, lendo Sade, Robin é uma espécie de anjo movido a cinismo animal; deixa sem maiores explicações o falso barão Felix Volkbein, assim como trocará levemente Nora pela ricaça Jenny Peterbridge, a predadora. Todas essas relações foram comentadas ou discutidas pela protagonista, em algum momento, com o ginecologista Matthew O’Connor, o aborteiro que se autodenomina “charlatão”, o “divino imbecil”, e gostaria de ser uma menina, para o que dorme maquilado, usando uma peruca desfeita em cachos. Há muita sexualidade mas não sexo na história, noitadas degeneram invariavelmente em bebedeira e angústia, enquanto perseguições pelos bares dão em pancadaria por ciúmes. Relegados à solidão, e porque ao amar “estamos cheios até a garganta com nossos próprios nomes para a desgraça”, os personagens recorrem ao “Doutor” para aliviar sua “endogamia com a dor”.

O romance é assim uma coletânea de discursos sedutores, eventualmente frívolos, nos quais a narradora se reveza com Nora e O’Connor numa conjuração do inconveniente de ter nascido. Robin por sinal tem um mantra: “Eu não queria estar aqui.” Instáveis em face da realidade, da identidade sexual, os personagens parecem forçados a escolher entre a neurastenia e a desintegração. São dramas a que o Doutor responde, não raro com humor, mediante rapsódias de especulação poético-filosófica sobre a noite, quando no sonho “hostes de bufões assumem o controle”, ou sobre o amor entre mulheres: “que insana paixão por angústia sem alívio e maternidade foi capaz de concebê-lo?” Entre um floreio e outro ele abre seu catálogo de perversões, citando aqui um exemplo literário de necrofilia, detalhando ali o episódio em que Jenny manipula a paixão, correspondida, de uma criança por Robin, para tê-la de volta após uma briga.

Atenuada pela poesia, a morbidez em Djuna Barnes evoca os fantasmas da insustentável leveza do ego na modernidade. Sua fragilidade, sua frustração designam ao amor, que é carne e espírito, uma tarefa irrealizável: preencher o vazio deixado por Deus (os personagens, por nostalgia ou esteticismo, são dados a passear por igrejas) e ao mesmo tempo aplacar a besta que o próprio amor desperta nos amantes (insistentemente, do cavalo à lesma, quase trinta animais são mencionados no romance). Nora afinal está consciente do fracasso em ser uma “santa” para Robin, ao passo que esta lhe lembra “um animal virando humano”. Não por acaso religião, amor e bestialismo, reunidos na última cena, conferem um impacto de tal modo profanatório ao desfecho que os editores franceses quiseram suprimi-la. Pretensão negada.

## Automitobiográfica

A fusão sem fissuras entre vida e arte faz que, em *No bosque da noite* como em outras obras, a autora não poupe material autobiográfico. Ela não teve aliás uma história menos trepidante ou bizarra que suas criaturas. Nascida em 1892 numa fazenda perto de Nova York, Djuna Barnes morreu nessa cidade em 1982. O pai, um aquarelista boêmio e, segundo a filha, um tarado também que trouxe a amante para morar com a família, iniciou-a no desenho; como nunca foi à escola, sua formação se deveu à mãe, uma violinista inglesa, e à avó Zadel, jornalista e feminista, defensora do amor livre. A casa era frequentada por Jack London, por Franz Litz, mas Djuna parecia interessar-se mais pelos cavalos, elemento recorrente nas imagens de bestialismo que se gravavam em sua memória. As relações familiares na fazenda seriam transpostas para o romance *Ryder* (1928), acusado de obscenidade, e para a estu-penda peça teatral em versos *A antífona* (1958), na qual incesto e estupro são temas dominantes. Em 1911 muda-se para Nova York e ajuda a sustentar quatro irmãos escrevendo matérias, que ela mesma ilustra com desenhos grotesco-beardsleianos, em jornais e revistas. A estreia literária se dá com um opúsculo de poemas bastante sutis sobre o amor maldito, *O livro das mulheres repulsivas* (1915); em seguida escreve peças de um só ato que a levam a trabalhar com o dramaturgo Eugene O’Neill. Por essa época, se casa sem convicção, separa-se rapidamente, depois faz, por horror à gravidez, um aborto.

Djuna Barnes era alta, angulosa, arredia, ousada, em suma, uma esquisita cujo rosto de traços finos e olhos cinza refletia, felizmente, uma beleza esquiva que não concorria com sua personalidade poderosa, síntese que descreve em parte Nora Flood, seu *alter ego*. Em 1921 viajou a Paris para entrevistar artistas exilados e trabalhar como correspondente da *Vanity Fair* e da *New Yorker*. Acolhida pelos escritores – James Joyce, cativado, a presenteou com os originais do *Ulisses*, e Samuel Beckett, Edmund Wilson, Ezra Pound lhe ofereceram amizades calorosas – seria clicada várias vezes por Man Ray, circularia com Mina Loy, mas sua tribo predileta eram os homossexuais,

os desesperados, os dissipadores, os poetas menores, em resumo, os *outsiders*. Assimilada a cidade, não demorou muito para o chá com absinto superar a *cannabis* entre os estimulantes que apreciava. Em 1928 publica *Ladies Almanack* – romance recheado de epigramas sobre o safismo nos salões parisienses. Mais tarde, num nível superior de ambição como de realização artística, *No bosque da noite* recupera seu tumultuado *affair* com a escultora Telma Wood, o modelo para Robin, enquanto o médico Daniel Mahoney, que lhe fez um segundo aborto, inspira o palhaço metafísico Matthew O'Connor.

O dinheiro curto – uma constante – a torna mais uma protegida da multimilionária Peggy Guggenheim, que durante décadas lhe enviou mensalmente cheques entre 100 e 300 dólares. De volta a Nova York após a Segunda Guerra, morando no Village, suas tendências esquizoides se acentuam. Passa fome, fica até seis meses reclusa, sem falar com ninguém. A romancista Carson McCullers uivou, literalmente, à sua porta sem ser atendida; igual tratamento recebeu Anaís Nin, quando já era uma celebridade. Asma, fortes depressões convencem a família a interná-la duas vezes. Nos anos 1950 ignora, estando certa, diagnósticos de câncer para continuar escrevendo *A antífona*. A eleição para o National Institute of Arts and Letters em 1961 não a tira da pobreza. Com a saúde minada pelo enfisema, ela morre aos 90 anos debilitada por semanas de subnutrição, a cremos no seu amigo e biógrafo Andrew Field.

Nenhum perfil, por mais sucinto que seja, da vida ou da obra de Djuna Barnes poderia omitir seu apego a certa mitologia pessoal. Dispersas por textos e depoimentos estão violências e abominações calcadas em fatos a maioria no todo ou em parte fantasiosos, como a informação de que teria sido seduzida por seu pai, episódio depois transformado na versão de que o aquarelista a teria oferecido a outro homem para ser deflorada, assistindo à operação. Na mesma linha está a sugestão, inserida em *A antífona*, de que teria levado adiante um envolvimento incestuoso com sua avó Zadel. Essa tendência à vitimização, à abjeção mistificadas por exageros, enxertos, deformações, atinge o mirabolante quando espalha que, em visita ao zoo a fim de “entrevistar” a gorila Dinah para uma revista nova-iorquina – um episódio real –, foi atacada ou abraçada efusivamente pelo animal ao término do encontro. Sem dúvida há nisso um misto de busca pela notoriedade com acerto de contas por meio da difamação, mas o essencial continua sendo a relevância desses semifatos, desses possíveis abusos para a economia da criação literária em Djuna Barnes, um aspecto ainda a ser explorado.

## Luxúria do verbo

*No bosque da noite* remete à face oculta da fuga para Paris que acometia os americanos que optavam pelo exílio, isto é, pelo “desenraizamento” para escapar

ao desajuste à sociedade em seu país. Ali eles buscam o contato com a cultura europeia, cujo requinte, supunham, estava isento do filistinismo propagado pela civilização industrial na América. Contra o puritanismo, entregarem-se ao álcool, ao sexo, às drogas nada tinha de dissoluto, era antes potencializar a liberdade. Quanto à diferença sexual, o assunto estava bastante vivo nos meios culturais da Europa. O livro de Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1896), trazendo para o território da ciência os comportamentos aberrantes, continuava um sucesso e uma referência canônica; discutiam-se ainda com interesse as teorias de Otto Weininger, em *Sexo e caráter* (1903), sobre a bissexualidade, seguindo agenda proposta ao longo daqueles anos pela psicanálise, que começava a quebrar resistências à aceitação como terapia e saber. Contexto favorável a incursões, em literatura, por áreas escamoteadas da subjetividade pelas quais passeiam monstros e horrores, o que Barnes assume ao explorar o grande emblema romântico da noite e do sono, do sonho, apoiado em Jung e sua psicologia da Sombra.

Se o clima intelectual não poderia ser mais propício ao livro, foi surpreendente descobrir que os burocratas da Faber previam um fiasco em termos comerciais para a edição, argumentando com a temática perturbadora e o ineditismo na linguagem. Não estavam errados, mas a recepção crítica na Inglaterra foi entusiástica, a começar pela resenha de Graham Greene, e a de outro literato, desconhecido, que ombreou a autora com Virginia Woolf. O trabalho editorial por trás desse resultado não foi desprezível. Podadas por Eliot, as 160 mil palavras do original ficaram reduzidas a 65 mil, e o poeta insistiu em novos cortes; passagens envolvendo estupro foram eliminadas. Ainda assim moralistas acusaram Djuna de se comprazer no horror gótico, na blasfêmia, diletantes falaram em *art déco* na literatura, quando na verdade o passionalismo, as traições, os excessos, além do *wit* inclinado ao aforístico, a rigor filiam a narrativa ao drama elizabetano.

A ficção praticamente sem enredo de Djuna Barnes, privilegiando mais a cena do que a sequência ou o encadeamento, depende fundamentalmente da intensidade verbal. Nisso ela, com James Joyce, sua maior influência ao lado do dramaturgo John Synge, é criadora de um gênero híbrido, até agora sem nome. "Prosa intensa" talvez seja um rótulo próximo do acerto para uma forma-gênero na qual a palavra age e alterna modulações que vão da concisão iluminadora, como em "Vida, permissão para conhecer a morte", a visões somente aceitáveis num estilo heteróclito, de alto risco: "um órix descendo uma alameda, guirlandado com flores de laranjeira e um véu de noiva, o casco erguido na economia do pavor, pisando em uma trepidação de sua carne que será mito; como o unicórnio não é homem nem besta destituída, mas a fome humana empurrando seu peito contra a presa...", passando por grandes extensões do nosso poema existencial onde a astúcia, a finura são primordiais no acesso ao conhecimento: "Um homem está completo apenas quando leva em con-

sideração sua sombra, além de si mesmo – e que é a sombra de um homem senão seu espanto posto de pé?”

Luxúria do verbo sem parentesco com a prosa poética: há no texto energia sem eloquência, relevo sem *grandeur*, movimentos marcados pela incongruência e metáforas à primeira vista disparatadas avançando com guinadas imprevisíveis próprias à intuição poética na prosa, simplesmente. A emoção pensa pelo leitor, com o que, na citação sobre o órix, por exemplo, o animal induz o visceral. A imaginação e a verve fraudulentas de O’Connor, por sua vez, não têm o discurso desenhado apenas por nexos lógicos ou factuais, mas sobretudo por uma espécie de esfoliação veloz, casual, em que ideias e imagens saem umas das outras em quase *nonsense* para atingir uma verdade, uma provocação irredutíveis à razão.

Linguagem tão radical não deixaria de causar problemas para a tradução em qualquer língua. Na edição brasileira, de 2004, nota-se que a estratégia adotada pelo tradutor, o poeta e professor de linguística Caetano Galindo, foi o respeito à sintaxe original ao nível da frase, em especial, solução destinada a reproduzir em boa medida a força e a convicção do texto em inglês. Como as perdas são inevitáveis, sente-se muito mais densidade, maior exatidão no volume e na tonalidade dramáticas no idioma de partida, mas o resultado, salvo uma ou outra linha ininteligível, um ou outro preciosismo para se mostrar fiel, é a ampla legibilidade.

Algumas decisões ao nível vocabular, no entanto, entram pela impropriedade. Lemos “À roda de uma mesa” (p. 34), quando “Em volta” seria mais urbano. Adiante, “bag of tricks” vira inexplicavelmente “caixa de maldades” (p. 46) em vez de “saco de maldades”, expressão corrente no Brasil. Jenny, a “squatter”, é chamada de “grileira” (p. 87); o conceito está correto, mas o termo é sofrível por sua conotação roceiro-fundiária, se estamos em Paris nos loucos anos 1920. Não se pode omitir ainda “old days” (p. 112) vertido para “velhos dias”, um não enunciado em português. Por fim, cremos, somente a desatenção teria levado o tradutor a cometer um incrível “alimentado-os” (p. 183), detonando a eufonia junto com regra elementar do participio.

## Incompleto e inesgotável

Originalidade e estilo por vezes herméticos fazem de *No bosque da noite* uma obra em certa medida “aberta” e a pergunta pelo seu significado pode provocar múltiplas respostas. Todo seu esforço parece concentrado em desidealizar o amor, extirpar dele qualquer traço de demagogia para melhor expor sua grandeza e precariedade – como pode Eros, que é vida, culminar em doença e dor. Por aí são indisfarçáveis o pessimismo, o decadentismo com que o romance, ao captar a crise espiritual de uma época, promove um individualismo feroz e sua imolação, sem esperança, na relação amorosa. Esse *mal de vivre* instigou Freud, em 1930, a escrever *Mal-estar na civilização*, ensaio em que a insatisfação, a

ansiedade do homem moderno, em função do recalque das pulsões libidinais e agressivas para desenvolver a cultura, são creditadas a um sentimento de culpa inconsciente pelo qual Eros só existe entrelaçado a Tânetos, ao impulso de morte. Ora, podem-se atribuir dano, desamparo, amoralismo, escatologia aos personagens de Djuna Barnes, mas não culpa, nem mesmo inconsciente. Desconfortáveis na sua diferença, eles no entanto rejeitam o retorno à norma, às instituições, e nas asas do desejo parecem não querer obstáculos a seu surto desrepressivo, pouco importa o custo dessa atitude. Goste ou não a sociedade, para a qual se lixam, não anseiam pela absolvição religiosa, pois envolve renúncia, nem por uma cura a lhes roubar a ambígua singularidade.

Um caminho menos batido quem sabe contorne a hipótese da culpa, que não é irreal mas soa insatisfatória, e venha a indicar uma alternativa em face da enfermidade universal freudiana. Num desenho, censurado, para o romance *Ryder*, Barnes reuniu animais oníricos que velam o sono de uma mulher nua sobre a terra, sem rosto, com cinco pares de tetas e cascos de cavalo, conjunto encimado por um coração refulgente onde está escrito: "A BESTA". No símbolo do coração acham-se reunidos o amor divino, o amor humano e a irracionalidade bestial. Percebe-se uma deliberada ironia com a divindade (o resplendor é caricato) embutida na mensagem aos homens: a besta, que é, a exemplo do Apocalipse, o animal ou o homem exponencializado em sua violência, sua degeneração, habita nossos mais íntimos sentimentos, nosso órgão mais vital. Como os animais fornecem a base simbólica de *No bosque da noite* (o sono é "o touro branco morto", uma leoa ajoelha-se diante de Robin etc.), seu texto nos reenvia reiteradamente à nossa animalidade, de que a besta – ainda a exemplo do Apocalipse – é o horizonte onde se exterminam a cultura, a humanidade. Em resumo, é preciso aceitar sem exasperar a besta que dorme em nós.

Na última cena do romance, como anunciamos, o divino, o humano e o bestial se encontram em condições peculiares: sem a plenitude do sagrado, visto que Deus partiu, portanto sem o sacrifício, resta apenas a encenação do sacrilégio. Próximo a Nova York, numa capela decrépita na propriedade de Nora, que a tudo assiste da porta, Robin, pés e mãos no chão, roda, salta, late, atija e excita sexualmente um cachorro. À primeira leitura pensa-se numa alegoria da "queda", em que a blasfêmia contra a divindade pela perda amorosa vem com uma sugestão erótica para significar o fim, a dissolução do humano no bestial. Mas se não há culpabilidade, ou se aqui essa hipótese é fraca, o sacrilégio adquire um outro sentido, promete um suplemento semântico. É evidente o protesto humano ao insultar um trono vazio, como exigem o *pathos* e a negatividade modernistas, mas escuta-se também, mediante uma alegoria hiperbólica, a proposta da supremacia de Eros sobre a dor e as impossibilidades que o próprio amor inclui. Poetizada, elíptica, a tentação bestial dramatiza a perenização ou a indestrutibilidade de Eros, cujas vicissitudes são as da nossa animalidade. Pois Barnes diz a certa altura: "Fomos criados para que a terra pudesse tomar consciência de seu gosto desumano; e amamos para que o corpo possa ser tão precioso que mesmo a terra deva rugir em torno dele." Eros é assim incompleto e inesgotável.

Aposta extravagante, mas basta olharmos para o culto ao corpo na atualidade para vermos como as intuições do texto não eram um devaneio. E se compararmos a integridade que no sofrimento e na arte demonstrou Djuna Barnes, autora aparentemente “maldita”, com a banalidade a que estão reduzidas as religiões, será fácil constatar o quanto estamos entrando numa nova era em relação ao corpo, ao outro, às demais espécies, e o quanto a santidade como a teologia parecem hoje capítulos do cômico.

Abstract: *The american writer Djuna Barnes (1892-1982) is one of the cult personalities of the famous lost generation, the group of young americans who run to Paris, in the twenties of the last century, to better cultivate their artistic talents. Among her works, the novel Nightwood has an pivotal place because of its courageous themes – rape, lesbianism, love as impossibility – and because of the stylistic originality of her intense prose. Modernist, she interprets the absence of transcendence, once the ideological climate, in her own terms in texts in which poetic intuition makes available truths so luminous as disquieting.*

Keywords: *Djuna Barnes; sexualidade; literature.*

Recebido em março de 2009 e aceito para publicação em abril de 2009

## Referências

- BARNES, Djuna. Antiphon. In: \_\_\_\_\_. *Selected works of Djuna Barnes*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nightwood*. In: \_\_\_\_\_. *Selected works of Djuna Barnes*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1962.
- \_\_\_\_\_. *No bosque da noite*. São Paulo: Códex, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Spillway*. In: \_\_\_\_\_. *Selected works of Djuna Barnes*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1962.
- BRADBURY, Malcolm. *The modern american novel*. New York: Oxford University Press, 1992.
- BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. *From puritanism to postmodernism*. New York: Penguin Books, 1991.
- CHÉNETIER, Marc. *Au delà du soupçon*. Paris: Seuil, 1989.
- COWLEY, Malcolm. *Exile's return*. New York: The Viking Press, 1975.
- FIELD, Andrew. *Djuna*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1983.