O HOMEM DA PORTA DA GARNIER

Eneida Maria de Souza

Resumo

Este ensaio tem como objeto a leitura de três crônicas de Machado de Assis, levando-se em conta a relação entre os personagens de Antônio Conselheiro e do proprietário da livraria Garnier. Nessa relação inscreve-se a figura do cronista, que se manifesta atraído tanto pelo estilo de vida do herói de Canudos quanto pelo de Garnier. Com base na existência contraditória dessas personagens, o artigo reflete sobre as contradições do imaginário social do final do século XIX.

Resumé

Cet essai a pour objet la lecture de trois chroniques de Machado de Assis, en tenant compte le rapport entre les personnages d'Antonio Conselheiro et du propriétaire de la Librairie Gornier. Dans ce rapport s'inscrit I'imoge du chroniqueur. qui se montre attiré tant par le style de vie du héros de Canudos quat par celui de Ganier. À portir de I'existence contradictoire de ces deux personnages, l'article refléte sur les contradictions de l'imaginaire social de la fin du XIX siècle.

Graciliano Ramos, ao escrever sobre a Livraria José Olympio, considera ser esta "um lugar onde se encontra excelente e abundante material para um romance, que poderia ser editado ali mesmo". E mais adiante, completa: "Move-se diariamente em redor daquelas mesas uma boa parte da literatura nacional. Fervilham as discussões, enchem a casa, às vezes se prolongam até que se fecha a porta." .

O autor de *Vidas Secas* refere-se à idéia de romance surgida da vida literária dos anos 30 e protagonizada por escritores e artistas que freqüentam a livraria, lugar em que se discutia, se fazia e se editava Literatura. Utilizando-se do romance como metáfora para documentar a história de José Olympio e sua importância para a compreensão da Literatura Brasileira, Graciliano Ramos nos acena para esse outro lado da critica, a reconstituído dos lugares onde se produz um saber. A opção pelo termo romance explicita ainda o permanente trânsito entre a historicização da Literatura e a esteticizado do fato histórico, entendendo-se o romance, ora sob a perspectiva estrutural, a novelesca, cujo enredo seria construído pela relação amigável entre os freqüentadores da livraria, ora como narrativa que ultrapassasse o âmbito novelesco e contribuísse para a constituição de certa poética literária que ali se engendrava.

Machado de Assis, em 1893, na última crônica de *Páginas Recolhida,* fecha o volume com o texto sobre Garnier, dono da editora e livraria do mesmo nome, situada no número 71 da rua do Ouvidor. Da mesma forma que o Graciliano dos anos 30, Machado evoca o lugar onde se reunia a intelectualidade da segunda metade do século XIX, entre eles o próprio escritor, Alencar e Macedo. No entanto, ao lado dessa possibilidade da produção de um romance bem-humorado da José Olympio, tem-se a presença do entre-lugar de Machado, configurado pela morte de Garnier, que irá reforçar o clima melancólico e pessimista de final de século. Inserido na encruzilhada de duas épocas, o cronista lamenta o desaparecimento da maioria dos freqüentadores da livraria, o que, no momento, com a morte de .eu dono, simbolizava o apagar das luzes da um século.

A fervilhante rua do Ouvidor, agora descaracterizada e acabado o momento de euforia, representa um tempo intermediário, de passagem e mudanças, ao ceder lugar para o aparecimento de eloqüentes e modernas avenidas – diferente narrativa citadina e outros horizontes discursivos. A livraria Garnier, "uma das últimas casas da rua do Ouvido r", ia-se fechando como se fechavam os olhos de seu dono e do século.

Visitar Garnier, não mais como figura humana mas como inscrição na lápide da pedra e do papel (como antes o era na livraria), retoma a associação realizada Pelo autor entre a Imagem lapidar e o livro, entre Literatura e Arquitetura ou entre escrita e Inscrição mortuária. O olhar do

observador ou do leitor que percorre o livro e lê a cidade revitaliza o caráter imóvel da inscrição e a movimenta no espaço escritural. No cemitério, quando se despede do amigo, o cronista percebe que, aos olhos das crianças, as figuras sepulcrais são como "lindas bonecas de pedra", apontando ai a releitura pelo novo e a ressurreição, pelo olhar, do objeto.

Percebe-se ainda que a personagem de Garnier condensa um certo tipo de literatura e de prosa enredada na cidade, no espaço cosmopolita e turbulento, embora marcado por atividades rotineiras e hábitos de qualquer homem comum. A imagem emblemática do editor Garnier, evocado "ao pé de uma carteira de trabalho" e no meio de toda escrituração, consubstancializa esse perfil do intelectual, do sujeito que tece vagarosamente os fios da história, num ambiente, ao mesmo tempo público e privado, onde se engendram romances e se travam relações literárias as mais profundas.

Outra personagem, contudo, irá fascinar Machado, no meio dessa contraditória imagem de fim-de-século: Antonio Conselheiro, o poeta descabelado que percorre o sertão da Bahia e com ele vai levando um bando de fanáticos. O escritor, ao encarnar a face oculta desse sujeito citadino que se vê prisioneiro de calendários, impostos e reverências, ou da “vida social e pacata", interpreta a ação do Conselheiro na crônica "Canção de piratas" como o "ralo do sol que, através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e a alma". *(P.R.,* p.652).

A utilização da metáfora literária que, em Machado, irá funcionar como leitura dos fatos sociais e históricos estabelece a relação entre a personagem de Canudos e Garnier, não só pelo fato de estarem as duas crônicas situadas uma após a outra nas *Páginas Recolhidas,* mas também pelo jogo criado entre as duas personagens. Nesse sentido, sério examinadas as diferenças apresentadas por Machado entre a prosa e a poesia, a prosa urbana e a poesia "romântica" do sertão, o livro e o jornal. Essas diferenças se processam através do convívio ambivalente entre o clima eufórico e disfórico de uma época: otimismo e crença nos novos valores ou a perda desse sentimento que se traduzia na atmosfera melancólica e cética de final de século.

O cronista, por intermédio da metáfora literária, promove sua dupla entrada na constituição do discurso: seja como aproveitamento temático - a prosa da cidade e a poesia do sertão - seja como operação retórica, ao processar analógica mente a transposição de sentidos de um campo semântico para outro, embaralhando os limites de significação e mantendo-se a ambigüidade da montagem.

Tematicamente, a prática narrativa da cidade – representativa da prosa de Machado, com seu tom mais baixo, suas cores mais tênues ou as "tiragens miúdas e pingadas da Garnier", na feliz expressão de Graciliano Ramos – distingue-se da poética eloqüente e épica do Conselheiro. Trata-se de uma poesia que se expande abertamente pelo sertão e em grandes tiragens do jornal, veiculo que se impõe como Literatura do quotidiano: "Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora", pede a mulher ao vendedor de jornais, interessada em saber notícias do Messias de Canudos.

Na qualidade de operador retórico, a metáfora atua enquanto procedimento associativo de relativização de oposições, construindo categorias que vão sendo feitas e desfeitas pelo traço discursivo. A ambigüidade da técnica de montagem permite a condensação e o deslocamento dos exemplos, restando ao leitor a astúcia em perceber que os termos de uma relação não formam categorias estanques, necessitando, pois, considerá-los relativamente. A afinidade de Machado com Garnier e a fascinação exercida pelo Conselheiro configuram a leitura distanciada e irônica do narrador diante dos fatos e o convívio sempre problemático do sujeito com a semelhança e a alteridade.

Piratas românticos da rua do ouvidor

Garnier e o Conselheiro trazem, de forma distinta, a marca de personagem literária: o primeiro, na condição de integrante da vida intelectual do Rio oitocentista; o segundo, personagem política, interpretada como ator épico e romântico, e encarnando os "piratas dos poetas" de 1870. No texto de 1894 sobre o Conselheiro, Machado acentua a força de ação e a dose de loucura desse homem de vasta cabeleira e chapéu alto, embaralhando a rotina e a "prosa chilra e dura deste fim de século". Define a arte-ação do herói de Canudos com a ajuda de metáforas orgânicas, reunindo os ideais de renovação artística e social com as transformações processadas na natureza. Pretende descrever a grande narrativa épica vivida pelo Conselheiro e seus fanáticos, comparando-a ao

aparecimento, na primavera, de folhas verdes e novas na árvore despida pelo outono.

> Para nós, artistas, é a renascença, é um raio de sol que, através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e alma. É a poesia que nos levanta do meio da prosa chilra e dura deste fim de século. Nos climas ásperos, a árvore que o inverno despiu é novamente enfolhada pela primavera, essa eterna florista que aprendeu não sei onde e não esquece o que lhe ensinaram. A arte é a árvore despida: eis que lhe rebentam folhas novas e verdes.

Nessa atmosfera de arrebatamento, que se iguala aos áureos tempos da poesia romântica (Hugo, Byron e Gonçalves Dias), o Conselheiro surge como personagem dos poemas, saldo das folhas ainda verdes desses cantos. Representa, no seu desvario e na sua poesia tardia, a concretização dos ideais românticos e de certa postura do sujeito que Irracionalmente Investe contra a ordem enfadonha das leis e das mudanças políticas. Piratas dos poetas de 1870, a personagem de Canudos e seu bando são estampados nas crônicas de Machado como personagens ficcionais e utópicas, por sugerirem o sentimento ambíguo de sedução e distanciamento.

Essa Imagem fictícia é também produzida pelo jornal, veículo que contribui para aumentar o caráter lendário e a celebridade da personagem, "além de manter, com ele, uma relação mimética. Exercendo o papel de uma personagem que encena um drama no alto sertão da Bahia, expondo-se publicamente e tendo sua Imagem reduplicada nos jornais da época, sua poesia traz a marca do meio de comunicação da modernidade que, ao informar sobre a literatura do dia-a-dia, constrói "cantorias de grande fôlego" e "romances inauditos" O jornal Irá possibilitar a exposição do sujeito de forma mais contundente, pela multiplicação dos fatos e nomes Impressos, que contribuem para a vasta proliferação de histórias, enredadas de boca em boca

A visão que Machado apresenta do jornal deve ser interpretada de forma cautelosa, pois, se em 1859, em texto intitulado "O Jornal e o Livro". o veiculo é aclamado como um dos grandes progressos do momento. "a epopéia do século XIX", é ele agora viste com a. devidas re.erva.. Vejamos o texto de 1859:

> O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todo o dia., levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.

A euforia e a crença no milagre trazido pelo jornal poderiam ser comparadas, num determinado ângulo, recepção da poesia do Conselheiro, voz ao mesmo tempo conservadora e libertária de final de século. Interpretados como símbolos, o jornal e o Conselheiro representariam ora o fascínio exercido em Machado pela região esquecida e recalcada da loucura e da transgressão, ora a exposição, em manchete, da privacidade individual. A personagem literária do homem da porta da Garnier, ao ser Indiretamente retratada na crônica dedicada a Garnier, distancia-se da eloqüência descabelada do Conselheiro. Por essa mesma razão é que a figura tanto atrai o escritor que timidamente passeia todas as tardes pela rua do Ouvidor.

Em crônica de 1897, intitulada "Miscelânea", Machado muda sua opinião sobre a personagem de Canudos, uma vez que a noticia sobre o Conselheiro não se apresenta com o entusiasmo manifestado anteriormente em relação ao mesmo fato. Segundo o cronista, o Conselheiro será lembrado no futuro pela cabeleireira ou pelo chapéu. Reforça-se, no entanto, a irônica comparação entre a notoriedade desta figura messiânica e sua importância para a baixa dos fundos no exterior e a insignificância do habitante da cidade, fervoroso cumpridor de seus compromissos sociais.

> Esta é a celebridade. Outra prova é o eco de Nova York e de Londres, onde o nome de Antônio Conselheiro fez baixar os nossos fundos. O efeito é triste, mas vê se tu, leitor sem fanatismo, vê se és capaz de fazer baixar o menor dos nossos títulos. Habitante da cidade, podes ser conhecido de toda rua do Ouvidor e seus arrabaldes, cansar os chapéus, as mãos, as bocas dos outros em saudações e elogios; com tudo isso, com o teu nome nas folhas ou nas esquinas de uma rua, não chegarás ao poder daquele homenzinho, que passeia pelo sertão, uma vila, uma pequena cidade, a que só falta uma folha, um teatro, um clube, uma polícia e sete ou oito roletas, para entrar nos almanaques.

A diferença do sertão do herói de Canudos. desliza a prosa miúda do escritor, habitante da cidade e freqüentador da livraria Garnier. na rua do Ouvidor. A personalidade pública de Machado

guarda, portanto, semelhanças com a sua postura diante da causa pública. como Presidente da Academia Brasileira d. letras. casa por ele fundada. Nas palavras de Dirce Riedel:

> O presidente dá o tom que julga dever caracterizar a atividade de uma Academia de Letras: uma atividade acima de tudo 'útil', 'despojada de brilhos e arruídos, logo um ofício que não será brilhante ou ruidoso,mas proveitoso – a 'utilidade é um título ainda na academias'. Fica bem claro, para os ouvintes de cem anos atrás, como para os leitores de hoje: para Machado de Assis as atividades dos imortais dispensam o aparato ostensivo mas não a tranqüilidade que torna o trabalho proveitoso.

O escritor mantém ainda um vinculo com a figura de Garnier, identificando-se com o livreiro e compondo com ele o retrato de uma época, por ambos pertencerem a um específico espaço literário e social. Descrever a livraria através da imagem de seu dono é. para Machado, reconhecer o lugar que J' se encontra predisposto a tornar-se um símbolo, um monumento literário representativo dos últimos anos do século XIX no Rio de Janeiro. Reativa dessa forma a nebulosa e dispersa memória dos discursos latentes que se encontram nesse espaço e de muitas vozes esquecidas, ao tecer uma narrativa que transforma o espaço em livro que será lido pelo leitor da cidade e de seus monumentos. Essa leitura irá captar fragmentos de passado que se recuperam pela maneira por que .e penetra nas frestas e símbolos da cidade soterrada pelo tempo. A espera do decifrador de textos. do restaurador da linguagem esquecida das ruas e de suas casas.

No espaço simbólico ela prosa e da vida literária de uma época é que a Livraria Garnier irá representar o lado tímido, recatado e público do escritor Machado. produtor de uma grande literatura que na época não havia sido devidamente lida, a não ser por um pequeno número de leitores, ao contrário do que se verifica cem anos depois. Literatura que conseguiu pela prosa paciente e irônica de mestre, penetrar lenta e profundamente nos pequenos focos de luz dos salões, dos casarios e da alma humana de seus personagens do século XIX.

As palavras de Graciliano Ramos na crônica intitulada "Os Amigos de Machado de Assis" traçam o perfil do escritor, visto sob o ângulo da gigantesca distAncia que separava o gênio dos simples mortais. A agudeza do autor de *Vida,* Seca, na captação desse perfil contribui grandemente para a efabulação do romance imaginário que ia sendo engendrado entre as quatro paredes da rua do Ouvidor:

> No serviço, Machado de Assis reduzido a seu Machado, provavelmente não viu homens: viu peças de máquina burocrática, formas animadas do protocolo, do livro de ponto, da informação, do parecer baseado em artigos e parágrafos. Cumpriu rigorosamente os seus deveres, os deveres que figuravam no regulamento - e, fechada a carteira, livre das maçadas necessárias escreveu *D. Casmurro, Brás Cubas, Quincas Borba, Várias Histórias* para um diminuto número de indivíduos, os construtores da Academia e alguns outros, entre os quais ressaltam os seus ouvintes da livraria do Ouvidor, onde o grande homem falava pouco e se encolhia, por ser gago e por não querer, prudente e modesto, apresentar-se em tamanho natural. Encurtando-se, poupando suscetibilidades, tentou igualar-se a outros, que lhe perdoaram a inteligência.

Narrar esse romance é ainda tarefa que necessita urgentemente ser colocada em prática. Afinal, não é Machado um dos maiores cronistas da cidade do Rio de Janeiro?

Referências Bibliográficas

RAMOS, Graciliano. A livraria José Olympio. In: *Linhas tortas.* Rio de Janeiro: Martins, 1962. p.124.

ASSIS, Machado de. Garnier. *Páginas recolhidas. Obra completa.* V.2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979. p.652.

ASSIS, Machado de. O jornal e o livro. *Miscelâneas. Obra Completa III*. Op. cit. p.945.

ASSIS, Machado de. Crônica 07 fev. *A Semana*, 1897. *Obra Completa III*. Op. cit. p.762.

RIEDEL, Dirce Cortes. Machado de Assis: a causa pública. *Letras* e *Artes.* Rio de Janeiro, março de 1989, p.12.

RAMOS, Graciliano. A livraria José Olympio. In: *Linhas tortas.* Rio de Janeiro: Martins. 1962. p.108.

Variações sobre o mesmo tema em "Missa do Galo"

Maria do Carmo Lanna Figueiredo

Resumo

O estudo analisa a leitura-escritura da coletânea "Missa do galo - variações sobre o mesmo tema", enfatizando o processo de interação promovido por seus autores com a tradição literária brasileira. no figuro do "mestre" Machado de Assis.

Abstract

Through the perspective- of the theory of reception this study aims at analysing the process of interaction promoted by the authors of the collection "Missa do galo variações sobre o mesmo tema", with the work of Machado de Assis. It searches to emphasize the importance of the role played by this reading-writing process in the universe of Brazilian literary tradition that points out to Machado as the master of Brazilian Literature'

O conto "Missa do Galo" de Machado de Assis vai-se transformar em uma obra coletiva. sob o titulo *Missa do Galo, variações sobre* o mesmo tema[1]. Com essa obra, seis autores brasileiros contemporâneos. Osman Lins, Julieta Godoy de ladeira, Nélida Piñon, Autran Dourado, Antônio Callado e Lygia Fagundes Telles, pretendem prestar uma homenagem a Machado de Assis e, através dele, à arte de ficção.

Proposta como exercício literário, a leitura do texto de Machado oferece aos seis escritores oportunidade de reagrupar, mediante citações e revisões do passado, o seu Instrumento artístico e o tempo presente. em recuperação dialética do já feito. sob novas coordenadas culturais e temporais. De acordo com as tendências teóricas da estética da recepção, a leitura criativa das obras literárias renova o sentido e o valor delas, porque estabelece entre o leitor e a obra uma relação de reflexividade que se torna produtiva. Essa opinião, principalmente defendida por Jauss, propõe a capacidade de diálogo da obra com o leitor e com os contextos nos quais é lida como o elemento que vai comandar a sua permanência no tempo[2].

Acredito que, ao apresentar algumas considerações sobre o conto "Missa do Galo", de Machado de Assis em relação com a obra *Missa do Galo, variações sobre* o *mesmo* tema, estarei com os seis autores prestando também minha homenagem a Machado de Assis e. espero, contribuindo para o esclarecimento da posição do autor na literatura Brasileira. Dando conta de que Machado de Assis não é apenas o grande nome da nossa história literária, mas um autor presente e atual, cuja presença e atualidade o livro *Missa do Galo, variações sobre* o *mesmo* tema salienta de maneira irrecusável. .

O entusiasmo que cada um dos autores revela pela obra de Machado de Assis deixa perceber uma unanimidade de intenção: trata-se de uma leitura-homenagem em que estes autores, nas suas *variações.* revêem a posição de Machado na literatura Brasileira. Passo a relatar o depoimento deles. por ocasião do lançamento do livro.

Nélida Piñon confessa ter sido este "um momento muito feliz, um jogo de domínio da situação machadiana em que nos foi dado reforçar nosso amor pelo mestre" Declara também que lhe cabendo ser o Menezes, a quem Machado concede modesto espaço no conto, desenvolve-o de forma a deixá-lo comedido de Machado mais que seu, porque "Jamais se quis outra 'Missa do Galo'. Para todo o sempre da língua portuguesa a de Machado é a única e definitiva".

Osman Lins e Julieta de Godoy ladeira reiteram mesma intenção ao afirmar desejarem "trazer Machado de Assis à vida com unido e emocionado calor" e que "(..) vivendo o mesmo arrebato que envolveu Conceição e o jovem Nogueira naquela noite de Natal ( ) o mais Importante para nós é, sem dúvida, a homenagem que prestamos a Machado de Assis". (Osman Lins assume a mesma perspectiva machadiana - a do Nogueira, e Julieta a de Conceição).

Autran Dourado considera "um desafio fazer um conto machadiano que também fosse meu". Sua visão, Intitulada "Mote alheio e voltas", traz o ponto de vista do escrevente juramentado de Menezes, citado apenas no final do conto. O autor ressalva, "Eu não poderia, certamente, correr na mesma rala de Machado de Assis".

Antônio Callado, a quem coube desenvolver D. Inácia, a sogra, declara tê-la Imaginado "como uma heroína machadiana forte (...) porque as mulheres de Machado têm uma marca extraordinária".

Lygia Fagundes Telles, achando a idéia apaixonante, através da visão de quem tudo sabe, tudo vê, revela-se "perplexa diante da vontade de juntar as personagens para o amor e a certeza de que nada seria mudado em profundidade"[3].

O depoimento dos próprios autores nos revela que seu entusiasmo pela obra machadiana se alia ao desejo de serem inscritos, com Machado, na tradição literária brasileira, o que se verá confirmado pelo texto das *variações.*

A leitura-escritura do conto "Missa do Galo" faz-se em várias perspectivas, conduzidas pelos diferentes pontos de vista que vão Introduzir a visão especifica de cada um sobre o conto e sobre a obra machadiana. O titulo do livro - Missa *do Galo, variações sobre o mesmo tema* – como as variações na música – se refere à repetição, ou retomada, em outros tons ou vozes, ritmo, harmonização, arabescos, de um mesmo tema melódico, deixando-o permanecer, todavia, bem reconhecível.

O procedimento que rege a composição da obra vai-se pautar pelo comportamento musical, conectando pontos de vista aos tons e o ritmo, harmonização e arabescos, às diferentes modalidades estilísticas, próprias de cada diferente autor, deixando o tema melódico permanecer bem visível. Os autores, em seu texto, não abandonam as próprias características, já bem definidas - trata-se de autores amadurecidos no oficio e reconhecidos pelo público leitor e pela critica literária. Revelam, assim, que Machado vai ser encarado como mestre e como um companheiro a mais, ou seja, matriz que pode ser modificada enquanto participa do edifício que se constrói pelas várias narrativas. E seu conto-modelo, perdendo a profundidade de gerador de ramos, propaga-se em inumeráveis melodias nas "salas e corredores da ficção", como nos declara Osman Uns no prefácio do livro.

Nas *variações*, o problema da autoria torna-se difuso e contraditório, porque não se enquadra na transcrição, tradução, plágio ou adaptação. As variações, como o *intermezzo*, não começam nem terminam. Podem ser retomadas a partir de qualquer compasso, da forma escolhida por um autor que o modifica, fazendo dele novo ponto de conexão com diferentes ornatos, criados por ele, em cadela ininterrupta. Os autores seguem a especificidade da variação musical ao relativizarem a instância autoral, igualando a melodia - o conto de Machado - à nova leitura que se faz dela - os seis outros contos.

Não se trata de uma operação narcísica, em que os autores, nas suas variações, se assimilam ta Imagem refletida de Machado. A execução individualizada dos contos reforça a condição de alteridade das variações: a melodia, sendo a mesma, toca-se em tom, harmonia e ritmo diferentes. A escolha de Machado recai, pois, nessa aceitação da alteridade que ele Impõe, na literatura Brasileira, em relação a seus pares e a escritores da literatura Universal. Criticando o monismo, o positivismo, o apego ao real enquanto mimese da realidade mesma, a obra de Machado presta-se à Ilustração da dialética *tema-variações* que os seis autores aprofundam em seus contos. Ao fazer da homenagem a Machado uma Incursão na problemática do texto dominante - a melodia de "Missa do galo" -, respondem a essa representação no nível da fabulação - as variações como jogo diferencial em que exercitam a sua Individualidade no espaço maior da literatura Brasileira. Operam, desse modo, a literalização da figura do modelo que, assim, , homenageado juntamente com a arte de ficção, acentuando que o aspecto literário da experiência das *variações* reflete um panorama mais amplo, em que Machado não aparece como arquétipo único.

A homenagem não se vincula à Idéia de imitação - forma de aprimoramento de uma obra segunda em relação a um modelo, mas comporta a idéia de reconhecimento do valor literário do modelo, que não se quer ver esquecido. E, nesse contexto, ocorre um deslocamento, como nas variações melódicas: Machado de Assis deixa de ser o lugar de referência que estabelece hierarquias e a "Missa do galo", "obra-prima incontestável da literatura Brasileira", segundo o depoimento dos autores, pode ser concelebrada com o entusiasmo da participação coletiva.

A concelebração da missa do galo acaba por descentralizar a figura de Machado naquilo que imobilizaria seu valor literário, invalidando suas conexões com a mutação do mundo e do contexto social. *As variações* não tentam reconstruir o vivido - o *corpus* literário e passado da literatura Brasileira - e sim, articulá-lo, no presente literário, com autores que o vivem e constroem.

Procuram, assim, expressar algo que deve ser conservado, ou seja, a arte de ficção que o autor, em seu trabalho literário soube tão bem cultivar.

Interessa-me acentuar que a leitura das seis variações, atualizando o conto "Missa do galo", o modifica, fazendo-o proliferar na horizontalidade. Depois delas, "Missa do galo" nunca mais será o mesmo, contradizendo o depoimento de Nélida Piñon: "Jamais se quis uma outra 'Missa do galo', Para todo o sempre da língua portuguesa, a de Machado é a única e definitiva". O leitor das *variações* se furtará de contrastar os sete textos. No contraste, poderá perceber que Machado, chamado postumamente a fazer parte da coletânea, passa a participar dela como uma variação a mais do mesmo tema.

A leitura que Machado faz da tradição, em "Missa do galo", conserva-a pela modificação. A condensação dos códigos sagrado e sexual, no episódio narrativo, transporta o leitor para o interior das duas instâncias que, apresentadas como diversas pela tradição, mas interagindo no conto, produzem o magnífico efeito ficcional que se pode ler. Um dos grandes recursos ficcionais de Machado será exatamente este: propor a seus leitores a face de homens e mulheres comuns da classe média brasileira, com seus problemas e paixões vulgares, através de uma elaborada articulação pessoal da arte de escrever, aprendida no convívio dos grandes escritores nacionais e estrangeiros.

Por não apresentar, em situações estanques, a vida e a literatura, universal e nacional, pode ele estabelecer uma linguagem pessoal e única que seus contemporâneos e pósteros apreendem. O diálogo respeitoso que trava com o já estabelecido não o impede de modificá-lo, de apontar-lhe as mazelas com ironia, de deslocá-lo de sua falsa posição hierárquica e de promover a continuidade pelo descontinuo. Não é gratuitamente que a metonímia e a memória se destacam, na preferência de Machado, como recursos ficcionais.

Essa capacidade de transcender situações particulares a partir delas próprias explica a causa da posição privilegiada desse escritor no contexto da Literatura Brasileira. Conforme a nomenclatura da estética de recepção, sua obra apresenta um enfoque diacrônico e sincrônico que lhe possibilita continua capacidade de diálogo com o leitor, medida de sua durabilidade.

As v*ariações sobre* o *mesmo tema,* ao repetir o processo machadiano sem se opor a ele ou contrariá-lo, reforçam o fazer literário de Machado e passam a pertencer a seu grupo, levando-o além, na transtextualidade em que todos os autores formam o uno-múltiplo do livro. Tal posição já se acha assegurada pelo texto-modelo.

"Missa do galo" prevê, em seu enunciado, um destino Interpretativo múltiplo, na criação de seus vazios e ambigüidades por um narrador não-onisciente e, mesmo, Impotente diante da interpretação do episódio de seu passado. O narrador introduz-se na história pelo desejo de assistir à missa do galo na Corte – posição do leitor que deseja ler o conto, posição dos seis autores que desejam ler a literatura através de Machado. "Nunca pude entender (...)" e "(...) há muitos anos (.. .)" são passagens que colocam a narrativa iA mercê da interpretação do leitor, porque expõem as lacunas de um narrador reticente que se confessa Incapaz de interpretar o que narra: "Há impressões dessa noite que me parecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me". Essa é a situação de um leitor que necessita de juntar as coordenadas da história para compreendê-la. Um leitor adulto, tentando analisar fatos que lhe ocorreram "há muitos anos" e, portanto, bem próximos do esquecimento.

A narrativa constrói-se numa rede de hipóteses, todas igualmente prováveis ou improváveis. Por esse artifício, apela para a colaboração do leitor, deixando disponível sua entrada na história. A disponibilidade da. Interpretação contrastante ou múltipla obtém-se, paradoxalmente, através do ponto de vista em primeira pessoa, tradicionalmente ligado à visão unilateral do fato narrado, ou seja, a de um narrador que, tendo vivido ou presenciado o fato que narra, fala do que sabe. O modo como esse ponto de vista é elaborado no conto Inverte essa perspectiva e solicita ao destinatário, pela curiosidade e pelo desejo, resolver com o narrador o problema que este explicitamente deixou não-resolvido. "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta" são os dizeres iniciais do conto. A narrativa constrói-se, pois, numa situação de leitura.

O processo narrativo machadiano acha-se exposto às leituras que seus companheiros articulam, personificando cada um em suas *variações,* leitor implícito que Machado chama a

cooperar com ele. "Missa do galo", texto aberto, a almejar um sem-número de interpretações não-excludentes, acha resposta nos seis pontos de vista que se inserem nas possibilidades interpretativas propiciadas por cada autor[4]. Pela fratura da linha narrativa machadiana, adentram-se as seis outras narrativas, como que ajudando a lembrança do primeiro, que se torna, assim, mais capaz de traduzir o vivido e de continuar o relato. Os outros seis autores contam com a memória da literatura, da transtextualidade, do texto, para alterar as funções tradicionais: leitor-autor, fonte-Influência, obra maior-obra menor. Por deslizamento, o fenômeno de deslocamento que se encontra na matriz da obra machadiana aparece estabelecido como eixo da coletânea e recebe um novo aval na recepção criativa das *variações.*

O metaliterário, além de explicar a possibilidade da leitura-escritura das *variações,* permite perceber a eleição do conto como Imagem simbólica de uma época definida - "Era pelos anos de 1881 ou 1882" -, e como signo de atualidade. Atualidade que se confirma no registro contemporâneo da queda das barreiras tradicionais que aprisionam o texto, o autor e, em maior escala, a leitura em esferas compartimentalizadas do processo narrativo. Principalmente a última, na maior parte das vezes esquecida pelos estudiosos, que tendiam a considerar a cadeia da comunicação problema a .ser resolvido entre autor e texto. Se agora, inaugura-se "a época do leitor" para os estudos literários, Machado preconizava em sua ficção, quando incluía a colaboração do leitor na engrenagem do texto.

A atitude do modelo machadiano, através da apresentação critica das contradições de suas personagens e de seu tempo, constitui o ponto de partida para acolher essa operação, distinta daquela codificada por ele. De sua ficção, da tradição dos oitocentos, surgem possibilidades de renovação que absorvem o passado na linguagem e na problemática da atualidade. Machado percebe a fragilidade do descritivismo e da cor local, que bane de seus livros em beneficio da consciência aguda do ficcional. Exemplifica, assim, um importante aspecto de fundação criadora da dependência, modo peculiar em nosso país de ser original. Reverte a imitação em assimilação recíproca, em participação igualitária nos recursos que se tornam bens comuns e dos qual. se participa como variedade cultural e não, como cópias secundárias e reflexas.

Antonio Candido considera que obras não Influenciadas por modelos estrangeiros Imediatos, mas por modelos nacionais internos representam um estágio fundamental na superação da dependência e na capacidade de produzir obras de primeira ordem. Nesse contexto inserem-se as *variações,* onde muitas vozes individualizadas compõem o texto final, que se propõe como leitura revificadora da "obra-prima" e do "clássico" da Literatura Brasileira. Tal leitura atualiza o contexto desejado pelo modelo, ao enfatizar a multiplicidade da palavra literária pela recepção. O valor da obra lida e revisitada se verá acrescido e justificado pelas muitas e variadas leituras a que se presta. As *variações* induzem a uma recuperação mais profunda do autor Machado e do seu tempo, do texto e contexto de origem, concretizado pela presença de outros modelos e questionamentos da realidade, quando imergem o conto no seu próprio estilo. Propõem, desse modo, um comércio ativo entre os contextos passado e presente da Literatura Brasileira.

Através do todo-coletivo, distingue-se a individualidade, problematizada no confronto como contexto literário nacional e universal. Indica assim a medida pela qual se insere na literatura contemporânea que se volta para a multiplicidade e para a ausência de hierarquias entre gêneros e instâncias literárias.

Referências Bibliográficas

1. ASSIS, Machado et al. *Missa do galo, variações sobre* o mesmo *tema.* São Paulo: Summus, 1977.

2. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétJque de /*a *réception* Paris: Gallimard, 1978.

3. Os depoimentos acham-se em o *Globo.* Rio, 23.11.1977; *Luta Democrática.* Rio, 30.11.1977; *Jornal do Brasil.* Rio, 24.12.1977; *Folha de São Paulo.* São Paulo, 24.12.1977.

4. A situação de leitura desenvolvida nas *variações* remete a obras teóricas sobre a estética da

recepção tais como: ISER, Wolfgang. *The implied reader.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1974.; *The act* of *reading.* London: Rouledge & Kegan Paul, 1978. e ECO, Umberto. Lector in fabula, a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Attilio Canclan, Slo Paut'o: Perspectiva, 1986.

5. CANDIOO, Antonio et aI. Literatura e subdesenvolvimento. *América Latina* em *sua literatura.* S. Paulo: Perspectiva, 1972. p.354-5. A posição do ensaísta brasileiro apresenta pontos de contato com a de T. S. Eliot. Tradition and The Individual Talent. *Selected* Essays. 2. ed., London: Faber and Faber Limited, 1934, p 13-22., por enfatizar o discurso da tradição,

Medalhão à brasileira

Maria Zilda Ferreira Cury

Resumo

No texto "Teoria do Medalhão", de Machado de Assis, constrói- se, através do diálogo entre pai e filho, toda uma teoria de formação da classe dominante, com vistas à manutenção do poder. Simultaneamente, faz-se a crítica ao universo do favor que caracteriza as possibilidades de ascensão num quadro autoritário como o que define a sociedade brasileira de finais do século XIX.

Abstract

On the text "Teoria do Medalhão", by Machado de Assis, it is built, through a dialogue between father and son, o theory of formation of the ruling class, with o view to maintaining the power simultaneously, o criticism is mode the universe of favor that characterizes the possibilities of social climbing in an authoritarian frame such as the one that defines the Brazilian society at the closing of the XIX Century.

Em "Teoria do Medalhão", Machado de Assis constrói diálogo entre pai e filho. por ocasião da entrada do último na maioridade. edificando ironicamente uma teoria do poder através do detalhamento dos passos para o alcance do domínio de classe. Com o diálogo, expõe-se a retórica que, osso a osso. recobre o poder:

> Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino[1].

É retórica a entrada na maioridade: a letra, o diploma. a apólice. O pai aconselha o jovem a abraçar o oficio de medalhão, o único apropriado àquele que almeja ascender socialmente. Ao oficio de medalhão servem todas as profissões. desde que no espectro das apropriadas às camadas dominantes. ai incluídas a política e a magistratura. a Indústria e as letras. O medalhão é o exterior a que o estofo é indiferente. já que se vive no interior de uma cultura política alimentada de aparências:

> Mas qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo ~ que te faça, grande e Ilustre. ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscurIdade comum. (p. 101-102)

Teoria do Medalhão faz parte dos *Papéis Avulsos,* coletânea de textos datada de 1882. Está-se, portanto, nos finais do Império, no interior de uma estruturação social baseada no domínio das elites agrárias e às portas da República, forma de governo que pouco alterou a configuração social do país.

Em mais de um momento, Machado denunciaria em seus textos a manutenção da velha ordem social na República nascente. Por exemplo, em *Esaú* e *Jacó,* banaliza a permuta das posições políticas entre os gêmeos Pedro e Paulo. indicando a indiferença da escolha no interior da vida partidária brasileira. quando, ironicamente, restringe a passagem para a República como mero problema de troca de tabuleta em casa comercial. Também aí Machado analisa a impossibilidade de mudança social. limitando-a a uma questão exterior, de rótulo, de aparência apenas. Ainda que já apresentando certos remanejamentos no interior das próprias elites em função da crise do tráfico de escravos - sustentáculos do Império -,e da cada vez. maior implementação da cafeicultura - alicerce do Partido Republicano -.a mobilidade social é difícil na sociedade brasileira da época, ou, para usar a expressão de Fábio Lucas, ela é viscosa.

Essa viscosidade marcaria. sobremaneira. as minguadas possibilidades de ascensão social. É o que expõe o pai a() filho:

> A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados são inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas aceitar as coisas integralmente com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante. (p. 102)

Do fatalismo da estratificação social só se escapa pela sorte, ou melhor, pela consciência de que se está num jogo de cartas marcadas e do qual se devem extrair as regras.

Viscosidade e fatalismo caracterizam a subida na sociedade alicerçando-se na especificidade do liberalismo brasileiro, teoria que tinha, simultânea e contraditoriamente, de conviver e dar base a uma sociedade colonial e escravista.

O grupo que se assentou no poder, desde a Independência, era representante dos interesses dos proprietários de terra, representantes, portanto, da economia agrário-exportadora, necessitada do braço escravo e interessada na manutenção das estruturas produtivas e sociais de exclusão.

É com base nessa realidade que se forma a retórica liberal brasileira. Um liberalismo que, no Império, se apresentava como elitista, uma vez que é a teoria liberal que simultaneamente encobre e dá suporte ideológico à marginalização de amplos setores da população dos processos econômico e político.

Esse mesmo liberalismo ligado a tais estruturas assegura o clientelismo, a estrutura de favor de que, mais de uma vez, Machado foi critico ferino. Nada mais anti-liberal ou contrário aos princípios do liberalismo clássico do que sua coexistência com o favor e com o clientelismo, expressões de uma mobilidade social escorregadia e encobridora de real e rígida exclusão.

O liberalismo à brasileira situa-se no interior da dinâmica contraditória entre o Mesmo e o Outro em que - no lugar e respondendo a uma realidade concretamente estruturada - as idéias do liberalismo europeu cumprem função de sustentação ideológica.

Está claro que as transformações que marcam o século XIX acabaram por afetar a teoria e a prática liberais, na Europa e no Brasil. Já na primeira metade do século XIX, o liberalismo vinha sendo posto em cheque na Europa, quando setores mais críticos, porta-vozes de grupos excluídos, perceberam que a nobreza oligarquia de sangue - foi sendo substituída pela burguesia oligarquia do capital.

Se o liberalismo. gradativamente, perdeu no Brasil sua função revolucionária, ocultando retoricamente - sob um discurso universalizante - uma prática que servia apenas à minoria. essa mesma prática vai propiciando as denúncias dos limites do pensamento liberal e definindo condições para sua critica.

O período em que Machado escreve "Teoria do Medalhão" assiste ao ressurgimento do liberalismo mais consciente e à denúncia do vazio de suas fórmulas. Junto a uma geração de intelectuais mais críticos, vai elaborando rupturas no interior da linguagem da retórica dominante, roendo-lhe a pele de lugares-comuns e pondo-lhe a nu a ossatura através de uma nova maneira de dizer, pela ironia, as relações sociais.

Muitas vezes acusado de desengajado, engaja-se duplamente o escritor - por exemplo, no seu posicionamento frente à questão da Abolição. Na alforria de Prudêncio, escravo de Brás Cubas, não vê a liberdade como queria fazer crer a retórica dos abolicionistas da época. O ex-escravo consegue a posse de outro, único caminho livre numa sociedade escravocrata.

A postura machadiana situa-se como radicalmente crítica à estrutura do liberalismo brasileiro, acenando com a possibilidade de encenação de uma contra-linguagem.

A palavra medalhão e sua etimologia farão o corte ideológico que aqui proponho, levantando alguns pontos do texto machadiano.

A palavra foi formada a partir do aumentativo de medalha que, hipoteticamente, seria derivada do latim med(i)ália, de mediális, "meio, dinheiro" (...)[3].

Sua primeira acepção, registrada pelo Aurélio[4], nos remete a esse aumentativo: medalhão é uma placa de metal, comemorativa, com a efígie de alguém importante. Um segundo significado, ligado à arquitetura, foi usado pelo próprio Machado em *Dom Casmurro:* "(...) ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto e Massinissa". AI medalhão é o ornato circular de edifícios suntuosos. Não é casual a figura de Massinissa no medalhão, condizente com o clima de dissimulação e astúcia ligados à personagem feminina de Capitu[5], nem o seria a intenção de Machado no emprego da palavra nesse contexto: Esse significado da palavra medalhão como ornato já aponta para seu colega figurado e depreciativo, ou seja, figurão, indivíduo sem valor, mas guindado a posições relevantes jeitosamente conseguidas. Figurativamente, a palavra comporta a associação do valor econômico de moeda, referente ao metal, ao valor simbólico de *mérito,* de vencedor mas, depreciativamente ligado apenas a uma exterioridade.

Também *o* personagem de Machado almeja circular pela tessitura social, como uma moeda:

> Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe teu nome ante os olhos do mundo. Comissões ou deputações para felicitar um agraciado, um benemérito, um forasteiro, têm sido singulares merecimentos, e assim as irmandades e associações diversas, sejam mitológicas, cinegéticas ou coreográficas. Os sucessos de certa ordem, embora de pouca monta, podem ser trazidos a lume, contanto que ponham em relevo a tua pessoa. Explico-me. Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. (p.110)

Do francês *médailon*, recebemos a palavra medalhão como bife ou qualquer peça de peixe, patê, lagosta ou presunto, mas apresentada sob a forma circular, de moeda'. Esses significados apontam para a figura do medalhão cunhada no texto para quem seriam indiferentes a profissão escolhida *e* a aquisição de saber, para quem seriam proibidos *o* cultivo de idéias e *o* estofo intelectual, para quem se faria necessário exclusivamente *o* adestramento na busca do efeito *e* da retórica do saber livresco, do adorno, da frase feita.

> Começa nesse dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo.(p. 112)

A etimologia da palavra guarda também relação com *o* substantivo *medium* designando <> lugar para onde tudo converge, *o* público, resvalando, assim, para uma significação de lugar em evidência.

Na atuação do homem público brasileiro, desejoso de prestígio, não há moralidade na ação; *o* que conta é a submissão absoluta .s receitas da arte de iludir.

Diz o pai:

> Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas, é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um Tratado científico da criação dos carneiros, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. (p. 109-110)

Através da estrutura viciadamente privatizada do universo do favor, sob a capa da coisa pública, trabalha-se a publicidade individual.

Medalhão relaciona-se também ao adjetivo *medius* com *o* significado daquele que está no meio, que é ambíguo, medíocre[7]

Assim, medalhão é *o* que está em evidência, que aparece mas é medíocre, que reto ricamente é trabalhado como imagem para *o* exercício do poder. Mobilidade contraditoriamente forjada no interior do liberalismo. brasileira.

Todas essas acepções têm em comum *o* caráter de exterioridade. No texto de Machado, encontram-se ligadas ao adestramento teatral da persona social, numa pedagogia da construção gradativa do homem bem sucedido, da exhibitio burguesa em que se esmerava a persuasão da classe dominante do final do Império.

O próprio postulante a medalhão deve encarnar, como se fora uma vitrine, a idéia mesma do exibicionismo burguês, de uma classe que se dá à cena *e* se constrói, retoricamente, como personagem principal.

Aconselha *o* pai ao filho:

> As livrarias, ou por causa da atmosfera do lugar ou por qualquer outra razão que me escapa, não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por ela., de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras. (p.106)

E mais:

> Se esse dia é um dia de glória ou regozijo, não vejo que possas, decentemente, recusar um lugar à mesa aos repórteres dos jornais. Em todo o caso, se as obrigações desses cidadãos os retiverem noutra parte, podes ajudá-los de certa maneira, redigindo tu mesmo a notícia da festa; e, dado que por um tal ou qual escrúpulo, aliás desculpável, não queiras

> com a própria mão anexar ao teu nome os qualificativos dignos dele, incumbe a notícia a algum amigo ou parente. (p.111)

Essa pedagogia de formação do medalhão é construída sob forma do diálogo. Nesse sentido relaciona-se a uma outra pedagogia - a socrática - que foi a primeira filosofia consciente de si mesma porque ciente dos métodos que empregava. Tal qual a maiêutica socrática, também a teoria do medalhão é exposta com a consciência metodológica dos passos que dê.

A forma e o conteúdo do diálogo socrático, como mostrou Bakhtin, é aberta porque, nela, a tarefa de indagar apenas se interrompe, nunca se dê por acabada, sempre busca continuar encontrando dificuldades e interrogações na última definição dada. Não é casual o nome de maiêutica dado à ESTA filosofia, atentando-se para a sua significação ligada à arte de partejar e Sócrates sendo o parteiro da verdade sempre inconclusa. A discussão socrática visava à formação do homem político e a ciência da linguagem era o instrumento apto para qualificar todos os que queriam se tornar chefes. Porém, através da discussão, se procurava chegar à idéia de Bem. Assim. para além da associação entre Saber e Poder, visava-se à formação do cidadão e do dirigente no respeito à coisa pública.

> Assim, Sócrates trouxe para a linguagem - para a palavra mais viva do que a escrita - a vida prática da mais fina cidade grega, considerando-a na sua totalidade, e não sob o aspecto da eficácia imediata, como os oradores, gramáticos e sofistas. O Logos inscrevia-se na ordem do século. Sócrates fez entrar na linguagem razoável e no discurso coerente até às contradições da *praxis*, os problemas políticos e as incoerências da opinião dos cidadãos. Os filósofos ensinaram-lhe o poder do Logos, os outros ensinaram-lhe os perigos e as fraquezas dele.[3]

No caso da "Teoria do Medalhão", no entanto, ainda que sob a forma aparentemente aberta do diálogo, o discurso e a formação de uma pedagogia do poder se constroem no universo de fórmulas fechadas à réplica. É a retórica que pavimentará o terreno para o medalhão:

> Melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de mero adorno, são frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e poética. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. (p.107)

E ainda:

> (...) o mesmo ofício te Irá ensinando os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado. (p. 107)

É o império do lugar-comum, é o domínio da. retórica do imperativo, da assertiva. O filho simplesmente concorda, e se pergunta, o faz retoricamente apenas. A forma dialógica é somente propiciadora de espaço para o desenvolvimento dos preceitos repertoriados pelo pai que detém as conclusões desde a formulação das premissas. E o objetivo, diferentemente do que visa o método socrático, é apontar o caminho do bem (com minúscula, individual, ou melhor, de classe).

Ao desmontar com ironia a pedagogia liberal da formação do dominante, inscreve-se Machado no interior da critica que vinha sendo elaborada por setores mais conscientes da intelectualidade, colocada diante das contradições do modelo político brasileiro.

Assim, justifica-se que a fala paterna construa seu fecho reportando-se a Maquiavel:

> Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli. (p. 115)

Também Maquiavel, em O *Príncipe,* elabora explicitamente uma pedagogia do poder, indicando o caminho através do qual os variados grupos políticos em geral podem renovar-se conservando-se ou conservar-se renovando-se. Também ele se preocupa com a eficácia das regras de governar, independentemente do seu caráter moral ou imoral.

Maquiavel é mais lembrado como o filósofo *dos fins que justificam os meios.* No entanto, sua pedagogia política exerce um papel desmistificador no que se refere a colocar por terra, como mostra Marilena Chauí, as concepções clássicas e cristãs sobre o bom governante, ou sobre a origem natural, racional ou divina do poder.

Maquiavel dirige-se aos que *não .abem,* aos que ele pretende educar politicamente.

Como bem lembra Gramsci, pode-se supor, erroneamente, que Maquiavel esteja se dirigindo

preferencialmente aos. dominantes. Mas:

> Quem nasceu na tradição dos homens de governo, absorvendo todo o complexo da educação do ambiente familiar, no qual predominam os interesses dinásticos ou patrimoniais, adquire quase automaticamente as características do político realista.[10]

Quem então não sabe? A quem, então, se dirige Maquiavel? A classe revolucionária da Itália da época, que poderia, via conscientização dos mecanismos de poder, responder-lhe com efetivas propostas de mudanças políticas e sociais.

Igualmente Machado, ao desmontar a retórica da formação da classe dominante, não é certamente a ela que se dirige, mas a um interlocutor a quem a desmistificação da pedagogia do poder possa politicamente Interessar. O autor, como um Maquiavel do século XIX, desmonta em "Teoria do Medalhão" a pedagogia liberal da classe dominante do final do Império no Brasil, adiantando-se em alguns anos à critica mais explícita feita em O *Ateneu* de Raul Pompéia.

Com sua "Teoria do Medalhão" constrói verdadeira didascália. Se na Antiga Grécia a didascália englobava os preceitos e instruções relativas à interpretação teatral, aqui ela preceitua e desmascara, numa linguagem que pela desconstrução também se dá em espetáculo de bastidores, ela preceituando e desmascarando a *almaquiagem* necessária à *persona* social da classe no poder.

Referências Bibliográficas

1. ASSIS, Machado de. *Teoria do Medalhão.* In: *Papéis Avulsos.* São Paulo, Editora Mérito, 1959. Todas as outras citações do texto machadiano foram tiradas desta edição e apenas terão mencionadas suas páginas no corpo do trabalho.
2. LUCAS, Fábio. A *Condição Feminina* de *Capitu* - Separata da Revista *Numen,* ano 1, n.1, 1989.

3.CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.509.

4. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário* da *Língua portuguesa.* 1.ed. (4ª impressão) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 909.

5. Cf. LUCAS, Fábio. Op. cit., p.11.

6. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p.909.

7. TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português.* 2. ed. Porto, Gráficos Reunidos Ltda., 1982.

8. LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p.8.

9. CHAUÍ, Marilena. Filosofia Moderna. In: CHAUÍ et aI. *Primeira Filosofia: Lições Introdutórias.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

10. GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel,* a *Política* e o *Estado Moderno.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 11.

Artimanhas do bruxo: a ironia em alguns contos de Machado de Assis

Lélia Parreira Duarte

Resumo

"Artimanhas do bruxo" procura apontar a presença de dois tipos de ironia em alguns contos de Machado de Assis: a retórica, que se coloca como pragmática e satírica. denunciadora de manipulações enganosas que buscam o poder; e a "humoresque", que é leve, criativa e brincalhona e revela ser o texto uma: tessitura sutil de significantes.

Abstract

"Artimanhas do bruxo" aims at pointing out the presence of two kinds of irony in same short stories of Machado de Assis: the rhetorical one, which is praqmatical and satirical, and denounces the manipulation which searches power; and the "humoresque" one, o light, creative and playfull kind, which reveals the text as a subtle fabric of signifiers.

A literatura irônica tem como base a dicotomia e a impossibilidade de conciliação de opostos - significação e esvaziamento de sentido, desejo e frustração, idealização e realidade. E' essa a base dos dois tipos principais de ironia que podem intervir na literatura: de primeiro grau ou retórica e de segundo grau ou humoresque.

A ironia retórica é aquela que camufladamente busca a significação e através dela o poder. Trata-se de procedimento pragmático,com características de oposição a algo e objetivo determinado de busca de sentido: será sempre, portanto, uma tentativa de preenchimento do vazio. Esse tipo de ironia configura-se, na literatura, no plano de enunciado da obra, através de jogos de enganos, sendo muito utilizado na sátira social, especialmente com a complexificação do esquema do enganador enganado. Serve à moralização dos costumes. pois exalta valores tidos como "verdades" a serem preservadas, referindo-se o seu pragmatismo à denúncia de males *elou* de vi cios sociais, que ela se presta a combater.

A ironia de segundo grau, chamada filosófica, *humoresque* ou literária, é aquela que se apóia geralmente na retórica para desmistificá-la; estruturando-se na e pela linguagem, no plano do significante e da significância, demonstra constantemente a impossibilidade de fixação de um sentido e critica, por isso mesmo, a própria ironia de primeiro grau. A partir de uma base filosófica socrática, esse tipo de ironia expressa o reconhecimento de que vivemos num vácuo (in)significante, que produz a fusão do trágico e do cômico, apresentando um riso esboçado e logo suspenso - a universal linguagem da ironia. Através do desnudamento dos processos de geração de sentido do texto, essa ironia explicita na literatura a sua literariedade, desnudando o desejo de dominação que esteja nela porventura ocultado e evidenciando o seu hábil e artístico processo de construção.

Nessa perspectiva, a função da ironia *humoresque* ou humor será a de indicar na literatura o caráter de arte e o desejo de comunicação com o outro - o leitor - visto então como um outro ser, não apenas receptor passivo mas alguém capaz de participar do ato de criação.

Essa atitude irônica subverte o conceito de literatura como mimese. representação, para concebê-la como produção, atividade autônoma, com valor em si mesma e a partir da sua própria tessitura. Essa elaboração levará em conta sempre o material significante com que se produz, revelando a certeza de que literatura será sempre resultado de apropriação, reelaboração, retomada e revisão de outros textos.

Este será portanto o verdadeiro domínio da ironia na literatura: consciência do fazer literário, metalinguagem que denuncia os próprios processos de construção e evidencia ao leitor atento a sua trama, no plano do enunciado e no da enunciação, iluminando assim os bastidores da criação.

Alguns contos de Machado de Assis constituem primorosos exemplos desse processo criativo e dessa diferença entre ironia retórica e ironia literária. Se por um lado o seu enunciado reproduz os jogos de poder em que se debate a sociedade narcísica retratada, em que vários indivíduos ou grupos buscam de diferentes formas a dominação do outro, a sua enunciação se distancia dessa

estrutura ideológica e. acenando irônica e amigavelmente ao leitor, busca estabelecer uma comunicação inteligente em que ele participe como um outro com o qual o autor constrói uma obra de arte.

Um dos contos em que se percebe essa dualidade de pontos de vista é "O espelho"[1], em que o plano do enunciado apresenta inicialmente as personagens em um debate onde parece não haver luta pelo poder, pois apesar da "disparidade dos votos", não há "a menor alteração dos espíritos". Uma leitura atenta pode ver essa paz, entretanto, como resultado da passividade do auditório de Jacobina, quando a personagem toma a palavra para narrar autoritariamente a sua história da duplicidade da alma humana. Para atender à demanda de sua participação na conversa, Jacobina exige atenção e silêncio dos companheiros, que devem funcionar portanto como o espelho a que se vai referir a sua história, cuja função é confirmar, sem discussão possível, o estatuto de objeto de desejo do sujeito que se olha.

Na história de Jacobina sucedem-se, realmente, vários espelhos para o Narciso investido na farda: a mãe, os amigos, a tia que reduplica a mãe, e até o.s escravos da fazenda, que funcionam como olhares de admiração a partir dos quais a personagem se sente completa, satisfeita, capaz de exercer a sua dominação sobre o outro, visto então apenas como objeto desejante.

Se no plano do enunciado Jacobina é o narrador autoritário que domina os narratários, tio embalados pela narrativa que não se lembram de questioná-la, no plano da enunciação uma outra voz procura se fazer ouvir pelo leitor extradiegético. Es.a outra voz se sinaliza ironicamente pela multiplicidade de personagens que se prestam à função de espelhos do Narciso, pela falta de um final para a história, pelo exagero de recitar a personagem uma multiplicidade de versos - até uma antologia em trinta volumes e pela *mise en abyme* do sonho, que inverte a "realidade" e transforma em glória o sofrimento narrado pela personagem.

Se o sujeito do enunciado, Jacobina, representa no conto o olhar de uma personagem que não vê (não ouve, não percebe) o outro como outro, mas o vê apenas *como* espelho, como olhar de admiração de dominado, o sujeito da enunciação da narrativa denuncia essa dominação e através da ironia se comunica com o leitor,cuja participação no processo de comunicação e de construção do texto é vista *como* fundamental.

OutrO exemplo de construção textual irônica nos contos de Machado de Assis é "A sereníssima república"[2], em que o narrador-conferencista procura afirmar a precedência dos brasileiros sobre os europeus pois, se um sábio inglês afirma ter descoberto a linguagem fônica dos insetos através de um estudo feito com as moscas, ele já teria antes dominado a sociedade das aranhas, à partir da decodificação de sua linguagem.

Afirmando ter como objetivo apenas "ressalvar os direitos da ciência brasileira", o narrador usa o texto para acentuar a importância de sua descoberta e, veladamente, os próprios méritos, pois explicita a paciência e acuidade de seu estudo e as suas vantagens. Conta que a sua dominação dos aracnídeos é tal que ele é visto por eles com terror e chega a ser considerado seu deus, tendo sido auxiliado no processo pelo uso da flauta e pelo domínio da escrita da linguagem descoberta. elementos com os quais ele pretende estabelecer seu domínio também sobre os ouvintes de sua conferência. Sua idéia de que as aranhas necessitavam de um governo só pretenderia acentuar a sua importância junto delas, pois naturalmente ele decidiria qual o sistema ideal e quais os processos eleitorais adequados para a sua instalação.

A repetição de problemas nas eleições exerce entretanto a função de confirmar para o leitor a falta de verossimilhança da história narrada, que aparece então apenas *como* artifício usado pelo narrador para prender a atenção dos ouvintes e assim dominá-los. São muitas as piscadelas marotas do autor implícito do texto, a indicar essa manobra irônica do narrador através de incongruências: decidir um humano o tipo de governo adequado para as aranhas, a falta de um final conclusivo para o conto, a referência a Penélope, a ambigüidade do sentido dos termos teia, tecido, trama, aplicáveis à produção das aranhas e também à tessitura do narrado. aliadas às sucessivas transformações do saco eleitoral, cujas dimensões, textura e opacidade/transparência são sucessivamente alteradas ou invertidas, bem como a questão bizantina de deverem 05 fios ser curvos ou retos.

Distanciado da cena textual, onde o conferencista procura convencer os ouvintes com a sua história, essa outra voz narrativa procura comunicar-se com o leitor externo do texto. buscando a sua colaboração ativa, no sentido de desmistificar o caráter enganoso do uso da linguagem em busca

de promoção pessoal e observando ser ela apenas um código que se presta a múltiplas tessituras e à comunicação inteligente.

Em "A chinela turca"[3], Machado apresenta um narrador autoritário na voz da personagem Lopo Alves, que chega em momento inoportuno e impõe ao bacharel Duarte a leitura do drama que compusera após ter assistido à representação de uma peça de estilo ultra-romântico. Constrangido pelo fato de ser o major velho amigo da família e ainda aparentado com Cecília, a jovem por quem estava apaixonado e com quem deveria encontrar-se nessa noite, em um baile, Duarte tenta em vão livrar-se polidamente do indesejado visitante com elogios retóricos e promessas de ajuda na publicação da peça. O escritor-personagem não se deixa enganar, porém, e manifesta o desejo, de realização irrecusável naquela altura, de que Duarte ouvisse a leitura do texto que compusera. Sem argumentos para fugir ao martírio, Duarte se submete e ouve colericamente o desfiar das cenas do drama, até que tem uma espécie de sonho com o qual se alheia, vingando-se do prepotente autor de dramas.

Se o leitor extradiegético atenta para os fatos mas também para o seu encadeamento, poderá-ver o sorriso matreiro do artificioso bruxo/autor implícito, a iluminar a trama enganosa tecida pelo escritor intradiegético e invertida pelo sonho de seu narratário. Se Lopo Alves constrói a sua armadilha para que nela caia Duarte, seu ouvinte, cuja atenção dá-lhe o prazer de se perceber atentamente ouvido, o que. tem um sentido substituto de ser objeto do desejo, Duarte foge ao seu domínio e transforma o enganador em enganado através da ficção onírica.

O leitor atento perceberá ainda outro sinal de ironia na repetição de uma estrutura diegética realizada com os mesmos ingredientes dentro do conto: Lopo Alves assistiu a uma peça ultra-romântica e inspirou-se nela para produzir o seu drama, que provocou em Duarte o sonho, havendo em todos eles roubos, raptos e tentativas de assassinato - lutas pelo poder, enfim.

O autor implícito do conto evidencia assim o material com que constrói a trama do seu texto. explicitando o seu caráter de jogo artístico tecido com signos lingüísticos, bem como a sua necessidade de um leitor extradiegético com quem dialogar sobre a sua criação.

"Teoria do medalhão"[4] é outro conto em que o leitor pode perceber a divergência entre os planos do enunciado e da enunciação, para apreciar a arte com que o seu autor implícito constrói a tessitura textual: no diálogo entre o pai e o filho, este deve aprender do pai as regras para se tornar um medalhão na sociedade, configurando-se assim, no plano do enunciado, o jogo de enganos com que se estabelecem as relações de poder no contexto social.

O leitor atento perceberá a critica a esses conselhos, feita pelo autor implícito no plano da enunciação do conto. Denunciando o culto das aparências e a futilidade, a linguagem repetitiva, monológica e de uso pragmático, o desprezo pelo outro usado apenas como degrau para ascensão na escala do poder, essa outra voz apresenta um ponto de vista diferente que parece querer discutir com o seu receptor. É interessante observar que o pai, colocado na posição de mestre e dono do saber, aconselha o atento ouvinte a usar sempre a chalaça e nunca a ironia. Com a chalaça, que se identificaria à ironia retórica, o falante construiria os degraus com que poderia alçar-se ao poder. Com a ironia de segundo grau, pelo contrário, ele procuraria encontrar um leitor inteligente que, percebendo a possibilidade de um outro ponto de vista a partir do discurso do pai, poderia perceber o tom de brincadeira do conto e a sua construção desmistificadora dos jogos de poder da sociedade.

Mais uma vez, portanto, percebe-se que no plano do enunciado estio os jogos de enganos, a representação. o vazio camuflado de verdade, a luta pelo poder; no plano da enunciação está o desnudamento desses processos, através da exibição da direção da cena e dos bastidores, para estabelecer comunicação entre autor e leitor.

Na mesma linha está "A igreja do diabo"[5], onde o filho das trevas vai disputar a Deus as almas, seduzindo-as a partir das franjas de algodão ou de seda de suas capas. No plano do enunciado está a ironia retórica, atuante nas manobras do Bom e do Mau e em suas lutas para convencer com a Verdade e a Mentira, com as legitimas e as falsas virtudes. costurando o sentido a partir do algodão ou da seda. No plano da enunciação, pelo contrário, o autor implícito torna evidente o jogo de enganos, a reversibilidade do material com que se constroem as franjas e, conseqüentemente, a questão de que Bem e Mal assim se caracterizam apenas segundo o contexto e os interesses dos contendores.

Em "O anel de Policrates"[6], a história de Xavier se reduplica e desdobra na busca da

felicidade e da fortuna, configurando-se o anel e a frase como espécies de varinhas de condão capazes de trazer a posse do objeto do desejo. Pela repetição com variações da frase, nos vários contextos, o autor implícito do conto revela, entretanto, o fato de serem o anel e a frase significantes vazios, com um significado ilusório de poder, válidos apenas enquanto sinais codificados com os quais ele estabelece comunicação com o seu leitor.

Também "O segredo do bonzo"[7] tem uma estrutura irônica; nesse conto encenam-se à vista do leitor os sucessivos jogos de enganos, à moda da narrativa de Fernão Mendes Pinto. Para o bonzo, não existe espetáculo sem espectador e uma coisa pode existir na opinião, o que é imprescindível, sem existir ao mesmo tempo na realidade, o que não tem a menor importância. Colocando em prática os ensinamentos do mestre, seus discípulos Patimau e Languru são aclamados e reverenciados por descrever respectivamente a suposta origem dos grilos, procedentes do ar e das folhas de coqueiro na conjunção da lua nova, e o principio da vida futura, a partir de uma certa gota de sangue de vaca. Aprendiz ainda mais astuto, Titané tira dois proveitos da lição do bonzo, pois faz frutuosa propaganda de suas alparcas como as mais sólidas e graciosas do mundo e recebe, além do lucro financeiro, o prestígio e a reverência desejados.

Seguindo o exemplo, também o narrador tira proveito do ensinamento e conta a sua glória de grande musicista, depois de ter representado como se estivesse fazendo um recital de música, sem um único som. Mas a glória maior cabe a Diogo Meireles, que consegue convencer físicos, filósofos, bonzos, autoridades e povo de que os narizes inchados e horrendos, resultado de desconhecida doença, seriam vantajosamente substituídos por graciosos narizes metafísicos que: como a roupa nova do rei, todos ficavam certos de possuir.

Se o narrador e outras personagens parecem deleitar-se com a própria capacidade de enganar e fazer acreditar em música sem música, narizes metafísicos e origens de grilos, o autor implícito pisca o olho ao leitor e ri com ele da credulidade e da ingenuidade do ser humano. Se no plano do enunciado temos um narrador esperto a desfilar situações em que a esperteza é contemplada com honrarias e prestígio, a repetição das situações enganosas leva o leitor extradiegético a perceber que no plano da enunciação há uma instância autoral a lhe acenar amigavelmente, chamando a atenção para as articulações do material com que a literatura tece a sua teia e entretém os seus aficcionados.

"A missa do galo"[8] também se constrói com elementos irônicos: se os jogos de poder estio ai bem diluídos, o conto explícita constantemente a oscilação irônica de seu enunciado, a impossibilidade de afirmar e a relatividade da verdade, característicos da ironia literária. É fácil apontar no conto exemplos de situação intermediária, propícios portanto às manobras da narração: Nogueira é hóspede e não morador da casa, devia estar em férias em Mangaratiba mas ainda está na cidade; vai sair para a missa, mas ainda é cedo; lê ficção, tomando-a entretanto (quase) como realidade, como se sua imaginação fértil o fizesse oscilar entre consciência e inconsciência ("trepei ainda uma vez ao cavalo de D'Artagnan...", "Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas"); não dorme ou fica acordado (como o vizinho), mas seu estado é intermediário entre vigília e sonho, por causa da literatura.

Também Conceição parece, naquela noite, estar num intervalo etéreo de sua "vida comum": aparece como um vulto, tem um ar de visão romântica, anuncia-se com um rumor sugestivo de "almas' de outro mundo", oscilando entre materialidade e .abstração ou realidade e ficção; além disso, mostra tendências contraditoriamente românticas e realistas: gostava de A *moreninha* e de outros romances e via o casamento de forma idealizada (como mostra a lembrança de que lhe falaram que casamento significava muito trabalho), mas aceita realisticamente a vida que tem.

Apresentada como santa, a personagem parece entretanto aceitar a traição do marido mais por comodismo, por seu temperamento atenuado e passivo: já que ele vai ao "teatro" (que é representação), as aparências estariam salvas e era o que interessava. Ambígua também é a sua preocupação com a mãe: não quer perturbar o seu sono ou não quer que alguém perturbe o colóquio? O narrador elogia a bondade da personagem, que não dizia mal de ninguém, perdoava tudo, não sabia odiar: ou não parecia ter sentimentos, pois "pode ser até que não sabia amar"? Conceição quer trocar os quadros de mulheres por imagens de santas; ou usaria o assunto para chamar a atenção do rapaz para as figuras eróticas? Trata Nogueira como uma criança ("Não tem medo de almas do outro mundo?" ou como um homem a ser seduzido?)

Na verdade o narrador revela suas tendências contraditoriamente românticas e realistas,

mostrando-se contaminado pela leitura romântica, pela romântica magia da noite de Natal e pela circunstAncia realista de estar praticamente sozinho com uma mulher madura naquela noite em que a casa dormia Parece ser esta a razão pela qual chama a atenção para a cabeça reclinada no espaldar da cadeira, os (capitolinos) olhos espertos, de pálpebras meio cerradas, os lábios molhados com a língua de vez em quando. Talvez por isso relate a Insistência da mulher para que fiquem bem próximos, falem cochichando e descreva gestos que poderiam ser vistos como sensuais o cruzar das pernas, o bater das pontas do Cinto sobre o Joelho, o movimento que descobre os braços e mostra a chinela, o caminhar com balanço do corpo, o fato de aproximar o rosto e o estremecimento ao tocar o rapaz.

Outros elementos de Ironia de "Missa do galo" estariam no reforço de elementos de representação e teatralidade do texto: identificam-se a "comborça" (amante) e o "teatro", cujos espectadores reagem como no espaço teatral, pois a sogra e as escravas são como espectadores que reagem à cena a sogra fazia caretas e as escravas "riam à socapa" a cena descrita .. além disso bastante teatral, importando nela mais os gestos que as palavras e sendo também significativos os silêncios.

Pode-se apontar no conto ainda o uso de elementos gráficos como sinal de ironia o epíteto de "santa" dado à Conceição vem entre aspas, usando o narrador muitos pontos de exclamação para Indicar a sua falta de objetividade no relato e o seu envolvimento na história. E' incongruente ainda o.uso de palavras de valor absoluto elou maniqueísta nesse contexto escorregadio em que tudo é relativizado (boa santa verdade Deus tudo, não, ninguém, magra)

Sinal de ironia é também o uso de hipérbole ou de ênfase exagerada. "Conceição era boa, muito boa" "aceitaria um harém" "tio facilmente" A transfiguração da personagem é extraordinária, para o narrador, assim como a desmedida de seu espanto "Que velha o que D Conceição?"

Outro sinal de ironia é a presença de expressões que não podem ser esclarecidas. “Os quadros falavam do principal negócio deste homem”. Qual era o negócio? não era ele um escrivão? Os quadros “bonitos são mas estão manchados”: manchados por umidade pelo que representam ou pela atitude do marido? Há ainda referências a elementos que parecem (mas não são) realidade: almas do outro mundo. romances (ficção), sonhos, quadros figurativos (que representam mas não são o real).

"Missa do galo" revela assim a ironia de um bruxo artista que brinca e tece com a linguagem, não estabelecendo um sentido mas uma significância.

A maioria dos contos focalizados revela portanto a Ironia retórica no plano de seu enunciado, na perspectiva do narrador ou de personagens em busca de prestígio social. O lugar dessa Ironia é o primeiro plano da obra, onde se travam as lutas de poder e os jogos de sedução entre as personagens, ou onde o narrador se comunica com o narratário - o receptor intradiegético -, tentando convencê-lo de seu ponto de vista para exercer sobre ele o seu poder e garantir, assim, a realização de seu desejo de significação."

Os contos apresentam também, entretanto, a perspectiva de um autor implícito que, usando a ironia de segundo grau, através de manobras e sinais especiais evidencia para o leitor extradiegético um outro plano do texto: o da enunciação, da tessitura da trama, do trabalho artístico não pragmaticamente orientado, onde não se procura identificar discurso e verdade mas, ao contrário, se procura demonstrar o caráter reversível da palavra, vista como significante vazio ao qual podem ser atribuídos “n” significados. Se os narradores e personagens dos referidos contos usam a ironia retórica para reafirmar seu prestígio e importância, o seu autor implícito usa criativamente uma ironia leve e brincalhona, com a qual desmistifica as manobras de sedução e as tentativas de dominação, demonstrando a tessitura artística da sua obra, tecido que revela o fio com que se faz e as artimanhas de seu fazer. Indica-se assim a impossibilidade de fixação de significantes aos significados e, ainda, a habilidade de um bruxo/autor que usa o signo lingüístico como material artístico, tecendo com ele a trama com que se comunica com o leitor.

Referências Bibliográficas

1. MACHADO DE ASSIS. *Papéis avulsos.* In: *Obra completa,* v. II. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962, p. 345-352.

2. _____. Idem, p. 340-345.

3. _____. Idem, p. 295-303.

4. _____. Idem, p. 288-295.

5. _____. *Histórias sem data.* In: *Obra completa.* Op. cit., p. 369-374.

6. _____. *Papéis avulsos.* Op. cit., p. 328-333.

7. _____. Idem, p. 323-328.

8. _____. *Páginas recolhidas.* In: *Obra Completa.* Op. cito p. 605-611. Ver sobre a ironia nesse conto o estudo de Geraldo Cordeiro Tupynambá: "Ambigüidade e ironia em "Missa do galo", também apresentado na Semana Comemorativa do Sesquicentenário de Machado de Assis. In: *Artimanhas da Ironia* - Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, n.13. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 1991. p. 131 - 143.

Homenagens

Ana Maria de Almeida e o CESP

Wilton Cardoso

Decidiu-se que este número do Boletim ,havia de registrar o afastamento, pelo Instituto da aposentadoria, de alguns professores da UFMG que, em sua Faculdade de Letras, prestaram colaboração mais efetiva às atiVidades do Centro de Estudos Portugueses. Cabendo-me escrever sobre a diretora Ana Maria de Almeida, confesso a perplexidade com que me acerco do tema.

Na verdade, entre os móveis que explicam o complexo comportamento dos homens, costuma haver desses estados de espírito que não obstante denunciam razões bem claras. Aqui parece que se podem Identificar pelo menos duas. A primeira, vinda no estouro da surpresa do ato que, embora provocado, a colheu logo no Inicio de um novo mandato, não só atenuava o gesto dos que acertadamente a tinham reconduzido é função, como ameaçava a certeza de um novo período pleno de realizações positivas. A segunda, de teor acentuadamente afetivo, derivava do fato de se tratar de antiga aluna que acompanhei desde os tempos da adolescência colegial e que, tendo prestado o seu primeiro concurso de magistério no colégio que instituíramos como estágio de novéis professores, acabou por vencer toda uma carreira universitária na docência da disciplina cuJa cadeira regi por cerca de vinte anos. Efetivamente, só nos havíamos de distanciar a partir do momento em que a boa-fé de alguns novos turcos descobriu que o mal do ensino no país consistia... na existência de professores catedráticos que haviam dado provas de suficiência Jamais Igualadas em toda a nossa história. Mas deixemos Isso, até porque o perfil da atual universidade brasileira Ilustra suficientemente o fato.

Quando, por sugestão de ilustre diplomata, que na época representava o governo português em Belo Horizonte, tomamos a decisão de Instituir na UFMG um órgão destinado a ressaltar as origens lusitanas de nossa formação, com ênfase sobre o inquestionável dado cultural, não tivemos em mira, como é óbvio, a simples difusão ou expansão das letras portuguesas sobre um espaço que, na época, lhes parecia pouco receptivo. Continuamos a pensar, como sempre pensamos, que Portugal, enquanto obra meramente portuguesa, não nos interessa mais do que a Somália ou o Afeganistão. Se lhe emprestamos mais do que a pura admiração pela proeza de testaçudos navegantes em busca de territórios bugres é que essa façanha atingiu grossa parte da América e aqui se estabeleceu com a energia da raça e incontáveis erros políticos e administrativos. Por Isso, na hora em que se pensou em erradicar a disciplina Literatura Portuguesa dos currículos de letras da universidade brasileira, como se procedeu com relação ao ensino de 1 e 2 graus, tomamos posição contrária, lembrando que o estudo das letras portuguesas integra, nas universidades do país, um departamento de letras vernáculas, a saber – letras próprias do pais.

Convém assinalar que a fase nascitura do CESP teve de arrostar com dificuldades que só o respeito que dedicamos é instituição a que consagramos toda uma vida nos Impede de qualificar mesquinhas. Mas explica-se. Acabávamos de sair, de uma coisa chamada *reforma universitária* em que, quaisquer que tenham sido as Inspirações filosóficas ou científicas do projeto, o que acabou por dominar foi a consolidação de um regime estatal empenhado em perseguir professores e prender estudantes. Era natural, pois, que se defendessem todas as linhas do risco para não sacrificar a imagem do bordado, e foi assim que, além da Impropriedade do nome, que não podia ser *Instituto,* reservado a outra espécie, tivemos de restringir o campo de atividade que, de uma Idealizada abrangência universitária, acabou por solidificar-se em comparti mento de uma unidade escolar.

Fosse como fosse, o certo é que o CESP se criou, e, se atentarmos nos limites de nossas realidades como nos de toda aspiração humana, não há por que dele tenhamos de pedir desculpas.

Ana Maria de Almeida foi, desde a primeira hora, excelente colaboradora na implantação e consolidação do órgão que pautava todas as suas realizações em decisões de um colegiado, Participante do primitivo Conselho Administrativo e, se não me falha a memória, sua primeira Secretária, foi sempre presente e eficaz nas diferentes salas do prédio da Rua Carangola por onde se espalhava a sede do incipiente centro de estudos. Feita Diretora, em 1986, não só conseguiu local próprio para sua instalação no novo prédio da Faculdade de Letras, como sediou em compartimento contíguo a biblioteca continuamente enriquecida à custa de doações que Insistentemente provocava.

Vinda de experimentado tirocínio na disciplina Literatura Brasileira, Ana Maria de Almeida compreendeu logo e assimilou no devido sentido o Intuito com que se fundou o CESP - obra de Intercâmbio cultural, onde. a par do reconhecimento de peculiaridades recíprocas, as letras do Brasil e de Portugal se entendem num esforço de civilização comum. Nesse sentido, uma das suas primeiras realizações foi o I Encontro Nacional de Cultura dos Países de Língua Portuguesa que, só pelo tema. define as suas diretrizes. Do mesmo modo, se em 1988 organizou um simpósio comemorativo do Centenário do Nascimento de Fernando Pessoa, no ano seguinte dedicou toda uma semana de estudos ê celebração do Sesquicentenário do nascimento de Machado de Assis. Igualmente, se em fins de 1990 organizou um seminário sobre Datas Significativas da Literatura Portuguesa, em princípios de 1991 presidia a um congresso a respeito de O *Movimento Vintlsta Português* e o *Brasil.* Uma de suas últimas programações, já na antevéspera da aposentadoria. visava a comemorar neste ano de 1992 o advento do Modernismo Português e Brasileiro, movimento que Irmana, no grupo de *Orfeu,* os nomes de Fernando Pessoa e de meu saudoso primeiro mestre Ronald de Carvalho.

Mas não é só. Os Relatórios de Ana Maria de Almeida, famosos no CESP pela precisão e minúcia nem sempre comuns aos espíritos dedicados a temas de arte e ficção, dão conta de um zelo continuo e constante dedicação ao que poderiam os chamar o cozimento diário do trivial administrativo. É uma longa correspondência com embaixadas e embaixadores, consulados e cônsules, reitores e diretores de universidades e outras Instituições de ensino e órgãos culturais no sentido de os auscultar a respeito de possíveis convênios que facilitem o intercâmbio de professores. pesquisadores e estudantes de universidades brasileiras e portuguesas.

Tudo Isso permite afirmar que o CESP, instituição hoje irreversível da Faculdade de Letras da UFMG, deve a Ana Maria de Almeida multo da pedra de canto do edifício de sua consolidação.

Ao Professor Ítalo Mudado

Valmiki Villela Guimarães

Mestre,

Por ocasião de sua aposentadoria fui Incumbido, pela Câmara Departamental, de escrever-lhe mensagem de agradecimento por sua atuação como educador na UFMG.

Achei a missão difícil. Não sei ser formal como a circunstância, creio eu, exigia. E temendo ter que me valer dos clichês tradicionais da retórica burocrática, recusei a tarefa.

Passou tempo, aposentei-me também. Tudo parecia esquecido. Eis que Lélia - perdão! a Diretora do Centro de Estudos Portugueses - pede-me para ser o autor de mensagem etc, etc., a ser publicada neste Boletim. Apelou para o fato de sermos – ela, você e eu, dentre outros – fundadores desta Instituição. Aceitei.

Justifico: a situação, agora, é outra. Afastado da Faculdade. sinto-me desobrigado daquela linguagem protocolar, despida de sentido, falha de nervos e de emoções. Poderei lançar ao papel não mais aquilo que julgava corresponder é vontade da Câmara. mas o que a amizade e a convivência de tantos anos vão ditar.

Não será, por certo, o histórico de sua atuação na UFMG. Falta-me competência para relato que se emparelhe com registros de computador burocrático. Será, antes, uma crônica, por certo permeada pela emoção e ditada pela saudade de quem partilhou, por longos anos, o mesmo gabinete de trabalho e pode. com Isso, aproveitar a lição segura do mestre e companheiro.

Cabe explicar aqui porque Inicio esta crônica chamando-o de Mestre. Este título foi-lhe atribuído por seus colegas no Colégio Universitário, que tinham em você o "saber de experiência feito". Nada mais justo.

E mais: habitam a mesma pessoa um excelente diretor de teatro e revelador de talentos, um professor seguro do que diz e faz, boêmio de primeira cepa, ouvinte atento e juiz sincero, cultor de artes plásticas, nadador de vários estilos, carnavalesco pé-de-samba e emérito petequeiro! Um mestre, pois na límpida acepção da palavra.

Essa diversificação de fazeres de modo algum implica superficialismo no conhecimento de literatura. E não serei a única voz a comprovar a profundidade de seu saber: um coro altissonante de incontáveis alunos há de proclamar a excelência de seus ensinamentos em Pessoa ou Camões, Sá de Miranda ou José Régio, entre tantos outros!

Sei que você Ingressou na Universidade em 1955. pelo Colégio de Aplicação; depois, no Colégio Universitário em 1965 e, em 1972, velo para a Faculdade de letras; leciona no Teatro Universitário desde 1984.

O que mais nos chama a atenção, nessa trajetória, é a carreira paralela de diretor de teatro. Tendo sido ator sob a orientação de João Ceschiatti – lembro-me de tê-lo visto de peruca loura e casaca de cetim em *Escola* de *Maridos* - você soube unir as duas vocações teatro e magistério - com ganhos concretos para ambas. Que o digam seus alunos todos, desde o Colégio de Aplicação!

Suas aulas de cultura - mais que de gramática ou literatura atraiam os alunos que estudavam com Igual Interesse Sófocles e análise sintática, verbos Irregulares e Drummond, Graciliano e etimologia, funções do QUE e lonesco... Da fatalidade clássica ao absurdo contemporâneo aprendiam eles e fruíamos nós nas memoráveis representações no pátio do Coleginho!

É esta uma lição que não se pode perder: professor, para ser bom comunicador, deve desenvolver qualidade de ator para que seu público compreenda, participe e saiba julgar o que lhe é ensinado. *Aut prodesse aut delectere,* pois não?

Quando vim para a FALE, em 1976, é que pude dedicar-me ao estudo sistemático de literatura portuguesa. E o fiz sob sua orientação, conhecimento profundo e abrangente dos muitos Itens do programa.

O que m ais aproveitei terá sido, por certo, os estudos do Simbolismo. Percorremos Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, para melhor compreendermos Sá-Carneiro e Pessanha. Ilustramos aulas com Debussy, Monet, Renoir. O prazer de preparar a.s aulas Igualava-se ao de ministrá-las bem, com resultados surpreendentes de nossos alunos.

Eu soube então separar o joio do trigo, relegar a merecido abandono os ouropéis de Eugênio de Castro e de outros nefelibatas igualmente sem inspiração. De um lado, a Poesia, degustada no "solo de flauta"; do outro, aliterações abusivas, cacofonia travesti da de musicalidade, exibindo-se entre "cornamusas e crotalos"...

O joio, certamente, não tem a mesma vitalidade do trigo; não deve ser bom para se fazer pio. Mas para outra coisa servia. Inspirado por Dionísio, reuni-se não todos, quase - chavões do Simbolismo numa paródia que lhe dedico. Mestre, e com que termino esta crônica. Ei-la:

FANTASMAGORIAS

Valmiki

Suave palor opalescente
vela o Ocaso do velho Sol.
Emanações grisalhas, ao longe,
esbatem .eu fulgor outonal.
Devaneio... Meu olhar persegue
voluta. violeta. de fumo.
Decifro florestas, animais,
terra. de bruma e melancolia.
Vislumbro. em ruínas, barbacá
paços, muros, alterosas torres...
Onde? a, de mãos belas, castelã,
que teceram licornes, acantos...
Numa enevoada e fria sala,
restos de dilaceradas telas,
fugidios fantasmas, farrapos,
miragens de finado. encantos.
E, num recanto qualquer, perdido,
jaz claro gládio de paládio
fulgindo na panóplia ao lusco
fusco. Sua luz seduz e vibra.

II

A fibra da tarde arde e cai.
O Ocaso. paleta divinal –
Esplende em tons jamais percebi-
os,
de mar e pedra, de sombra e luz.
Estrelas, como em caleidoscópio,
provocam-.e um efeito de ópio.
E entre Céu e Terra, Vésper luz.
Seus reflexos azuis já reluzem
nos pauis, onde lesmas gosmentas
deslizam nas losnas. Rosnam cha-
cais
e hienas nos fenos fenecentes.

III

Noite. Um açoite estala no ar.
O luar se espalha, esmigalha.
E retine e pipoca na toca
o trilo agudíssimo do grilo.
Zig-zag! Outro raio risca o éter.
O estrondo troa atroz, veloz,
e o vento volta varrendo os véus
dos céus. Finas faúlhas faíscam.

Nuvens sumarentas afanam-se
em despejar seu sumo ao solo
Sequiosa, embebeda-se a Terra.

IV

Súbito, estremeço. Que sei?
Perco-me na aérea espira,
novamente, em doce devaneio.

V

O sol jorra na clara manhã
Semeando jatos de amarelo,
em brilhos vidrilhos de arrebol.
A aranha refaz .eu aranhol.
Na gleba úbere, generosa,
olor de mirta, nastúrcio, rosa.
Passam horas, místicas, nervosas.
O Poente, doente, .e esquece.
Ouvem-se cicios feito prece.
Som que se enlanguesce, penum-
brece...

Lá ao longe a clara linfa leva
Ofélia, ofegante. Vai ela
lívida, hirta, destemerosa.
Pálidos nenúfares, aos pares,
imagens de pagens, penitentes,
seguem-na servis, em procissão.
E o rio murmura uma oração.

VI

Penumbras aveludadas velam
vórtices das volutas lilases
no fumo enovelado do éter.
Violinos outonais entonam
veladas vozes. Com vagar vibram
febris. Solilóquio na alameda.
Eólias cornamusas, em torno,
entornam álacres melopéias,
e às ninfas comandam coréias.
Melodia enluarada, argêntea.
Lírios loucos lembram ledos
ritmos, roucos, arretatados.

VII

Ora plúmbea, ora nivosa,
a pai.agem estremece, estruge.
Rolam pedra., derrocam rochedos.
Só eles! os sátiros brincões
estraçalhando, estrondorosamente,
lianas, liames... Letargia.
Sono. O som se vai, esmorecente,
pelas alamedas, ao luar.
E o sol se pôs, p'las bandas do Mar.
Silêncio em volta. Tudo calmo.

Sonho? devaneio? fantasia?
Não sei... Por um momento sem
tempo,
fui Rei!

Fev./Jun. 1989
Belo Horizonte, 07 de outubro de 1991

Ao Prof. Valmiki Villela Guimarães

Senhor Professor,

Os professores deste Departamento decidiram em reunião que fosse eu a portadora dos nossos agradecimentos pelos serviços prestados por V. Sa., na data em que se aposenta.

Primeiramente cabe ressaltar o seu desempenho como professor de Literatura Portuguesa, marcado pela seriedade e pela competência e, por Isso, causando respeito e admiração de seus alunos. Ao lado do professor, convive o mestre em Literatura Brasileira capaz de fazer a ponte entre as duas literaturas vernáculas, e o pesquisador, que ultimamente vem trabalhando em equipe com docentes da Área de Ciências Humanas.

Em segundo lugar. sublinham-se as suas atividades no âmbito da Administração Acadêmica. Como chefe do Departamento, V. Sa. soube aglutinar forças para organizá-lo e dar-lhe a importância merecida na Faculdade de Letras. Como um dos fundadores do Centro de Estudos Portugueses - CESP, seu Conselheiro por muitos .nos e seu Diretor, V. Sa. lá desenvolveu um trabalho de valorização dos estudos sobre o país amigo: criando eventos ou deles participando; auxiliando na elaboração do Boletim; zelando pela Biblioteca e incentivando maior freqüência de usuários; sugerindo contatos com entidades brasileiras e portuguesas, com o objetivo de obter o apoio, o crescimento do acervo e o patrocínio de promoções diversas. V. Sa. colaborou, ainda. com outros órgãos da administração acadêmica, entre os qual citam-se a Coordenação do Setor e a Representação da Câmara Departamental, de forma sempre atuante.

Finalmente. um agradecimento carinhoso ao colega sempre disposto a dizer uma palavra de amizade e compreensão, ao amigo da franqueza sério ou jocoso dependendo da oportunidade do momento – ao companheiro espiritualista e solidário nas alegrias e tristezas. Tudo isso, não raro sob a forma de poemas ou cartas-bilhete de cunho literário que nos fazem o maior bem.

Na certeza de que essa aposentadoria não seja índice de afastamento do nosso convivi o profissional nem pessoal, contamos com a sua presença constante em nossas atividades nesta nova fase de sua vida, que desejamos muito feliz.

Profa. Letícia Malard
Chefe de Depto. de Letras Vernáculas

Resenhas

MACEDO, Helder. *Partes d' África.* Lisboa: Presença, 1991.

Helder Macedo. professor de Letras no King's College. em Londres, onde detém a cátedra Camões, e n sal sta notável, poeta sensível e original, faz sua primeira Incursão num gênero híbrido e dificilmente rotulável. t: ele mesmo que assume a ambigüidade da classificação: "Se este livro fosse uma autobiografia ou um romance a fingir que não (...)" (p.29) e poder-se-Ia acrescentar: ou um livro de memórias.

Na verdade, há no livro um amálgama de tudo isso, e mais a transcrição (?) de um relatório do pai do autor, de parte de um "drama jocoso de Luis Garcia de Medeiros" personagem deste seu (de H. Macedo) romance e a reprodução *ipsis litteris* de uma bela comunicação apresentada no XIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. na UFRJ. E há ainda dois textos em verso: um, atribuído ao Medeiros e outro, belíssimo, da lavra confessa do autor.

Disse autor e assim o designo com o aval de Helder Macedo, que dê ao primeiro capitulo um titulo narrativo: Cap. I - "Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito do seu livro". Adiante, menciona o narrador. atribuindo a este doze anos da sua própria vida. Trata-se, como dizia J. do Prado Coelho em referência a Camilo, de um narrador-autor, aqui um tanto mais complicado já que. autor confesso do discurso. é-o só em parte da(s) estória(s) (muitos dos episódios são, pelo menos parcialmente, biográficos e/ou históricos); dobra-se sobre os eventos que narra, e também .sobre o texto em que são narrados; finalmente, é ele mesmo personagem centralizador dos outros, chamados todos à narrativa pela relação que com ele têm ou estabelecem. Em primeiro lugar, a família, constante da "galeria das sombras" da casa do pai, e, entrando a fazer parte dela, a mulher que conheceu em Joanesburgo e que, mal disfarçada atrás de um S.. une-se ao autor no "mais Interessante e misterioso episódio de amor que foi contado ou cantado".

Tendo-se apresentado. desde o Inicio, como autor, o também narrador enumera as circunstâncias que lhe propiciarão a criação do livro, num presente continuo - o tempo de férias sabáticas em Sintra, em que se dispõe a escrever, embora saiba que "nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode Imaginar nos mapas entreabertos. Os mapas já se mudaram, trocados por outros nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiam, (...) atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos".

Começa-se a perceber o jogo que o autor jogará conosco e com nossa prazerosa conivência. Aceita-se o seu estilo "oblíquo e dissimulado", com que diz "alhos para significar bugalhos", pois não são coisas diferentes. mas "reflexos diferentes da mesma coisa". Arma seu livro como um mosaico, cujas peças os leitores terão de encaixar, certos de que as peças ficarão "sempre no lugar certo".

Essas peças são bastante diversas entre si pois o livro é compósito: narração de acontecimentos, reflexão sobre os mesmos, autocrítica do narrador, tomadas de posição ante os fatos e ante o texto. Três capítulos inteiros são o segundo ato do drama jocoso, já citado; enquanto simula transcrevê-lo (escoimado dos erros ortográficos). o "não-autor" interpela o "autor" e, retomada a face de autor, completa o que não ficou dito no texto transcrito.

Dois capítulos merecem destaque especial: o primeiro e o último, que se podem considerar como dois braços a cingir o texto. Seus títulos são semelhantes: no primeiro, o autor "se dissocia de si próprio" e "desdiz o propósito do seu livro"; no último, "se despede de si próprio" e "reafirma o despropósito do seu livro". Em ambos é forte a figura do pai, cuja morte é mencionada no primeiro; no último, é o seu enterro que é descrito pelo filho. a simular uma frieza de observador não contaminado pela emoção. A simular, repito, e vejamos por quê: o autor, que assumiu ao longo dos anos e do livro uma posição antagônica ê do pai, ainda revela, quase ao fim, que lhe enviara o texto de sua lição inaugural da Cátedra Camões (que o pai não chegaria a ler), como uma provocação que só os dois poderiam entender como um "retomar público e supostamente magistral das (suas) irresolvidas discussões privadas de antigamente". Esta, a confissão assumida pelo autor.

Não inteiramente assumida. mas, por isso mesmo. mais expressiva do sentimento profundo que nutria pelo pai, e cuja intensidade talvez ignorasse, ou fingisse ignorar, a recalcá-la sob o

choque de opiniões, é a confissão em "velhas redondilhas menores atribuI das a um cantar romance que desse tempo ficou". E, em trinta e um versos cheios de emoção, o poeta começa por confessar: "Fiquei com a vida / que sobrou de ti", para concluir: "é a terra apressada / sobre ti e mim".

O livro está a acabar. Uma espécie de remorso de só ter deixado transparecer uma parte das relações entre ambos e a retomada da sua função de autor-narrador estendem o texto por mais três linhas: "Depois, por anos. como nenhuma coisa é encoberta ao longo do tempo. se soube melhor a história dele e juntamente a minha. E foi desta maneira."

Segue-se uma linha pontilhada. E a história fica em suspenso. Mais um truque deste autor-narrador que, mais uma vez, se reafirma com o tal, dobrado sobre o texto e sobre os eventos, produzindo um romance(?), memória(?), auto-biografia(?), também dobrado sobre si.

Cleonice Berardinelli

FERNANDO PESSOA: *Poemas de Álvaro de Campos.* Volume da Série Menor da Edição Crítica de Fernando Pessoa, Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.

Impossível, parece-me, estudar e falar de Álvaro de Campos daqui para frente sem a consulta a esta edição de seus poemas. Mesmo o que dispõem dai publicações similares da Ática ou da Aguilar, serão obrigados a confrontar 08 texto. familiares com e.ta. nova, propostas feitas com rigor e espírito crítico por uma estudiosa do vulto de Cleonice Berardinelli; além de poder tomar contacto com uma quantidade apreciável de poemas inéditos.

A 15 de Outubro de 1990 foi lançado em Lisboa o volume dos *Poemas de Álvaro de Campos* edição da Profa. Cleonice Berardinelli e publicação da Imprensa Nacional *I* Casa da Moeda na Série Maior da Edição Critica de Fernando Pessoa. Naquele mesmo ano, Teresa. Rita Lopes publicava o seu *Vida* e *Obras do Engenheiro,* também dedicado à criação poética de Álvaro de Campos. Além dos poemas reconhecidamente de Álvaro de Campos, trazia inéditos por ela identificados e ausentes da edição da Imprensa Nacional.

Agora em 1992, a Imprensa Nacional *I* Casa da Moeda deu início à edição da Série Menor com o livro preparado por Cleonice Berardinelli. Além dos poemas reconhecidamente do Engenheiro, esta edição traz os doze inéditos primeiramente divulgados por Teresa Rita Lopes, e mais outros 28 encontrados recentemente pela estudiosa brasileira. Note-se que a leitura de Cleonice Berardinelli nem sempre coincide com de Teresa Rita Lopes, nos textos comuns às duas edições.

Tudo isso vem claramente explicado na Introdução do presente volume. Incontestável pois a superioridade do livro da Série Menor, sobre o anterior da Série Maior, ambos editados sob a responsabilidade da professora brasileira. Outras diferenças assinalam as duas edições, de 1990 e 1992. Assim se expressou a tal respeito Ivo Castro, na Nota sobre a edição de 1992' "O texto do. poema. é, assim, um texto critico obtido a partir dai (últimas redações introduzidas pelo poeta nos seus manuscritos A 'Principal diferença entre ambos os volumes é a ausência, neste, dos extensos comentários e notas de natureza filológica que descrevem. o estado dos manuscritos e o modo como foram aproveitados para estabelecer o texto dos poemas, informações indispensáveis ao estudo mas não a uma leitura de proveito ou deleite.

Se desta edição de 1992 estão ausentes minucioso Aparato Genético e informações a respeito do papel usado, da escrita ser a lápis ou caneta, feita à mão ou à máquina etc., por outro lado, ela inclui os 12 inéditos identificados por Teresa Rita Lopes, mais os 26 descobertos por Cleonice Berardinelli recentemente. Essa massa textual que até agora se desconhecia, nas palavras de Ivo Castro não irá reproduzir "grandes surpresas", mas terá sem dúvida "o efeito de adensar, avolumar e consolidar o nosso conhecimento de Álvaro de Campos".

Na Introdução, Cleonice Berardinelli diz quais os critérios adotados; refere a inclusão de alguns poemas e exclusão de outros; explica a organização do volume; alude aos planos de Pessoa para Campos; mostra as razOes que a levaram a reorganizar os textos de alguns poemas ("Saudação a Walt Whitman", por exemplo). Na totalidade temos agora mais de 203 poemas, a saber: 15 poemas Iniciais, reunidos sob o titulo de "Arco de Triunfo"; (A) poemas com atribuição de autoria e com data (n° 16 a 84); (B) poemas com atribuição de autoria e sem data (n° 85 a 121); (C) poemas sem atribuição de autoria e com data (n° 122 a 147); (D) poemas sem atribuição de autoria e sem data (n° 148 a 185). Compreende ainda o volume um apêndice (poemas 186 a 203). Disse acima que se tratava de uma massa de poemas superior a 203, porque os poemas recém descobertos foram intercalados entre os publicados em 1990, obedecendo-se à cronologia. Assim, por exemplo, tem-se o poema "Mestre, meu Mestre querido!", com o nº 129. O de nº 129[1] inicia-se pelo verso "Às vezes medito" e o de nº 129[2] traz o titulo *Na última página* de *uma antologia nova.*

Reitero: os estudiosos e apaixonados por Fernando Pessoa têm com o presente volume um indispensável instrumento de trabalho e um prazer novo ou renovado com a leitura dos Inéditos e dos familiares, alguns com disposição e leitura reformulada dos versos.

Beatriz Benini

ANTUNES, Antônio Lobo. As *Naus.* Lisboa, Dom Quixote, 1988,

Numa entrevista ao *Jornal* de *Letras, Artes* e *Idéias* (Lisboa, N° 300, Abril, 1988), Lobo Antunes define o seu romance *As naus* como "uma tentativa de dar. sob forma onírica, o retrato deste país em que o passado e o presente se misturam a meio do caminho entre o real e o fantástico, que é o que este país é e foi, pois nunca se saberia o que aconteceu se a gente não visse ali os Jerônimos e a Torre de Belém". Trata-se, portanto, n'*As naus,* de descobrir a face de Portugal ocultada por séculos de imposição de uma falsa Imagem; trata-se de apreender o presente português, relendo o passado da História com os olhos limpos da névoa mitificadora da ideologia oficial. O 25 de abril de 1974, com a posterior Independência das chamadas "Províncias Ultramarinas", deflagra a viagem de volta das caravelas da expansão; milhares de portugueses, herdeiros de descobridores e sobreviventes do naufrágio imperial, retornam dessas Províncias, via de regra depois de multo tempo de ausência, esperando reencontrar a terra e a si mesmos, Idênticos ao momento da partida. O romance de Lobo Antunes nos conta esse trágico e desalentado regresso, acentuando a visão carnavalizadora da conquista, do passado de glórias perdidas há multo. Assim, *n'As naus* chegam, derrotados, Pedro Álvares Cabral, "um homem chamado Luis" a quem falta a vista esquerda, Vasco da Gama, Diogo Cão, Manuel de Sousa de Sepúlveda, Francisco Xavier e Fernão Mendes Pinto Além destes - no romance varões nada Ilustres - volta da Guiné um casal, trazendo na bagagem de nada o anonimato de milhões de outros emigrantes que, em naus de exílio mas também de utópica esperança, partiram de suas ai delas em busca de mais largos horizontes para a sua estrangulada miséria. N'As naus voltam os edificadores do ImpérIo, de nomes mitificados pela Ideologia expansionista e volta também a arraia-miúda cUJos nomes a História nunca saberá, todos reencontrando .em Portugal, nas suas estórias Individuais paralelas e até certo ponto Independentes, a convivência fantástica de vários tempos. síntese da força do passado no presente. Neste romance, a carnavalização desmitifica a História portuguesa: a vã glória do passado e o presente, depois de superada a euforia revolucionária, utópica e falsa. Pela carnavalização, nos deparamos com uma visão do mundo ao avesso - no caso dos descobrimentos, da não-glória de desconhecidos varões. Pedro Álvares Cabral. com o outros "retornados" Ilustres do século XVI, tem alteradas as circunstâncias da sua vida pessoal e pública: é um pobre homem sem lugar no mundo, reduzido à estatura de um homem qualquer, que teve uma vida Igual à de qualquer outro que deixou tudo para três. Ou, Invertendo a leitura dessa desmitificação, poder-se-ia concluir que, qualquer homem, com uma vida qual quer, que deixasse sua terra para aventurar-se em outros horizontes de diáspora, seria tão digno de mitificação quanto os chamados varões assinalados dos descobrimentos: eis talvez a razão pela qual. na narrativa o casal anônimo se alinhe, em importância aos grandes nomes da História. O Vasco da Gama d'*As naus* acha a sua glória não no usar o seu conhecimento e sorte para desbravar os mares desconhecidos, mas no aplicar a experiência e esperteza em outro tipo de aventura, no livro bem mais rendosa que o da empreendida na sua vida histórica: o jogo; Francisco Xavier, ao explorar aa prostitutas, "Tágides de Iamê", que moram na sua pensão "Residencial Apóstolo das Índias", vive da devassidão, ao contrArio do Santo que foi ao oriente combatê-la; Manuel de Sousa de Sepúlveda, marcado historicamente pela tragédia do seu naufrágio, não morre à mingua, enriquece com a exploração da alegria de seus bares, pensões e boates. Fernão Mendes Pinto, na História várias vezes escravo, explora no romance as “Tégides” ou “Sereias" – escravas da prostituição; Diogo Cão não tem *n'As naus* a obsessão histórica do achamento e posse de novas terras, mas a louca fantasia da descoberta do paradeiro das perdidas ninfas, das "Tégides", outrora inspiradoras do "som alto e sublimado" do poema camoniano, e agora, naufragado o Império, desaparecidas do rio alegremente celebrado pelo poeta. O Luis de Camões histórico é, no romance, o poeta da glória que não há: "um homem chamado Luis" - com o nome Camões significativamente sempre omitido - que começa a escrever, na esplanada do café da estação de Santa Apolônia, a primeira oitava heróica de uma vaga epopéia com amores desastrosos de alas e reis; mas o que marca o personagem não é o seu poema - é a obsessiva preocupação com o cadáver do pai que trouxe com ele de África, e com quem vagueia pela cidade de Lisboa quase sempre margeando o Tejo, procura, sem sucesso, de um lugar para enterrá-lo. Fazendo-se a associação pater/pátria, poder-se-ia ler neste errante cadáver Insepulto a pétrla-passado-de-glória que se decompõe fetidamente, que se vai diluindo, e cujo destino final 6 alimentar, como adubo,

ferozes criaturas que dele precisam para sobreviver - *n'As naus,* as plantas carnívoras do botânlco-farmacêutlco Garcia da Orta.

O abandono das Interdições, a inversão da ordem hierárquica, a profanação do mito, típicas da percepção carnavalesca do mundo, estão presentes, por exemplo, no grotesco das falas e atitudes do rei D. Manuel, de coroa de lata e cabelos de estopa, que passeia com o Gama num velho Ford conversível e que joga sueca com os seus súditos. De percepção carnavalizante são também: a força do elemento cômico; as situações excepcionais geradas pela convivência simultânea de vários tempos e espaços - guindastes e labareda de Siderurgia ao lado do esqueleto de um supliciado no seu patíbulo e de naus do Ceilão -. a representação de estados psíquicos inabituais os delírios de Diogo Cão e os ecos imaginários das trombetas castelhanas nos ouvidos de Nun'Alvares. em sua boate "Aljubarrota" - e até a quebra da norma, do registro lingüístico esperado, expressão da desmitificação histórica.

É importante assinalar ainda a presença de dois códigos imagísticos muito significativos: um, de doença e podridão que reforça a Idéia da decomposição do passado e de sua teimosa sobrevivência; e outro, o da navegação, ratificador da errância da viagem em terra dos personagens e que. embora permeie todo o romance, alcança um altíssimo nível poético ao ser empregado para descrever o tão esperado encontro sexual de Diogo Cão com sua envelhecida e fiel apaixonada Tégide-prostituta.

O romance *As naus* é, portanto, uma corrosiva e magistral visão carnavalizadora de Portugal, passado e presente; é um texto fascinante que, ao desentronizar mitos criados pela Ideologia oficial. desmascara a vocação portuguesa da nostalgia do Império, que levou o país a perseguir, durante séculos, uma enganosa e cada vez mais distante utopia.

Margarida Alves Ferreira

ANDRADE, Carlos Drummond de. O *amor natural.* São Paulo: Record, 1992.

O mais artificial amor

O amor que enforma os versos de Drummond neste livro se qualifica como "natural" por seguir a ordem da natureza, por ser Instintivo ou por Integrar a própria índole do autor. todas essas acepções parecem legitimas no caso, e não se excluem. Entretanto, como, mais uma vez, o leitor do Drummond se depara, acima de tudo, com um fazer poético que se afirma pela condição, pelos saberes, quase por sua solenidade. este amor podia dizer-se bem "artificial": o poeta não se libera de sua tarefa de artífice da linguagem para tratar do sexo.

Evidentemente, isso não protege a obra de escândalos. Haverá quem da leitura saia afirmando gloriosamente que o poeta gostava de sessenta-e-nove e de coito anal. Tolice prestar-se ao trabalho de ler quarenta poemas por tão pouco. Se a transcendência da angústia humana ou da luta social perde neles espaço para os prazeres do corpo, a poesia não se afasta nem se avexa. Só que temos aqui. em vez de duas mãos e um sentimento do mundo, membros. olhos. boca, bunda, e sentidos bem denotativos: tato, paladar, olfato, visto, audição. deliciosamente misturados.

Como os quarenta poemas não são homogêneos, a leitura pode transformar-se em diversas experiências de recriação, questão de gosto. Há poemas com toda uma filosofia de vida que, embora nos remeta ao velho Drummond, faz uma clara opção pelo sensível, renegando qualquer pessimismo schopenhanerlano. Há narrativas repletas de lirismo. que recuperam vivências do passado, como a da moça que mostrava tudo. menos o "essencial". Há poemas burlescos, como um dedicado à camisinha. Há diversas descrições da relação amorosa, em suas variedades luxuriantes e luxuriosas. Há até mesmo um poema tristíssimo que pode remeter o leitor à Julieta edípica e deslocada:

De arredio motel em colcha
de damasco
viste em mim teu pai morto, e
brincamos de incesto.
A morte, entre nós dois. tinha
parte no coito.
O brinco era violento, misto
de gozo e asco,
e nunca mais, depois, nos
fitamos no rosto.

O livro traz um posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna, que discute os limites entre pornografia e erotismo, lançando para isso mio das Idéias de um ensaio de Manuel Gonzalo Etcheverry (o genro argentino de Drummond, escolhido para a leitura dos poemas em 1981) e de uma tese de Maria Lúcia Pazo Ferreira. que contou com o apoio do poeta nas suas conclusões. Ambos negam a definição meramente pornográfica dos textos.

Afonso Romano propõe também que o erótico passe a "fazer parte natural da obra dos poetas", visto que a ficção brasileira parece ter avançado mais neste sentido. A confusão entre eu poético e eu real parece associar-se a esse pudor excessivo da lírica.

Entretanto. se levarmos a sério a *História* da sexualidade de Foucault. a opção por falar de sexo é mais problemática do que parece. Ele demonstrou que essa fala vem sendo sistematicamente estimulada no Ocidente. seja pela confissão católica, seja pela psicanálise, seja pela Indústria cultural. Trata-se de uma das formas de controle social, embora o poder pareça censurar os discursos do sexo e condená-lo ao silêncio. Assim. se os poetas desvelarem mais amiúde este lado corporal da existência, estarão se prestando melhor às codificações Institucionalizadas e às leituras que se apossam dela para legislar. classificar, ordenar.

Parece, pois, que a hesitação de Drummond quanto à publicação destes poemas eróticos não era desarrazoada. Mesmo sendo bem recebida pela critica. a obra se oferece a usos como este assinalado por Foucault. Só nos. cabe torcer para que dela pelo menos predominem leituras abertas e prazerosas, como queria o poeta.

Graça Paulino