

**1º e 2º
SIMPÓSIOS
DE LITERATURA
COMPARADA**

ANAIIS

ENEIDA M. DE SOUZA
JULIO C. M. PINTO
(organizadores)

Vol. 2

CURSO DE

EM LETRAS

PÓS GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO - FALÉ/UFMG

**U F M G
BELO HORIZONTE**

SUMÁRIO

III- COMUNICAÇÕES -

O FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO: CRÍTICA EXISTENCIAL Maria Lúcia Aragão	511
MURILO RUBIÃO E A EQUAÇÃO FANTÁSTICA DO RELACIONA- MENTO HUMANO Pedro Carlos Lousada Fonseca	515
OS ESPAÇOS DA SOLIDÃO Antônio Manoel dos Santos Silva	526
MURILO MENDES LE EM ESPANHOL Raül Antelo	537
LITERATURAS-EMISSORAS E LITERATURAS-RECEPTORAS: O BARROCO BAIANO E O "SIGLO DE ORO" ESPANHOL João Carlos Teixeira Gomes	555
AS GLOSAS DE ORAÇÕES POPULARES: GREGÓRIO DE MATOS E QUEVEDO Maria de Lourdes Gasques	567
DO ADAMASTOR CANONIANO À "SALA DE ARMAS" DE HÉLIDA PIÑON Vilma Arêas	573
TEM HOURO NA COSTA; OU, CARLOS MAGNO, REIS (SIC) DO CONGO Marlyse Meyer	581
TEMPO E NARRAÇÃO: A PROPOSTA DE RICOEUR Theresa Calvet de Magalhães	595
DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA Maria Teresa de Freitas	605
CONQUISTA E SEDUÇÃO: A ÉPICA DO NOVO MUNDO Antônio Manoel Nunes	610
SEGUINDO AS "SEQUÊNCIAS" DE JORGE DE SENA Ana Maria Gottardi Leal	617
MURILO RUBIÃO: A POÉTICA DE UM JOGO MÁGICO Terezinha Maria de Melo Barros	624

MORTE, PRAZER E BELEZA NO POEMA ROMANTICO INTIMISTA Angélica Soares	635
UMA LUTA CONTRA O CAOS Sônia Viegas	644
LITERATURA E CINEMA: DEPENDÊNCIA OU RUPTURA? Gentil Luiz de Faria	650
DEPENDÊNCIA E RUPTURA NO CINEMA BRASILEIRO Geraldo Veloso	657
CRÍTICA E FICÇÃO: (DES)CAMINHOS RECENTES Luiz Alberto de Miranda	666
ICONICIDADE E MINESE EM E.E. CUMMINGS Julio Pinto	676
PERCURSO DA INTERTEXTUALIDADE Eduardo de Assis Duarte	682
O CONTO "A TORRE NEGRA" DE ERICH FAUSEL; PARTE DE UMA LEITURA ALEGÓRICA Eva Koch	687
TRADUÇÃO COMO DEPENDÊNCIA E EMANCIPAÇÃO Flávio Renê Kothe	698
A CITATIVIDADE EM <u>BUFO & SPALLANZANI</u> DE RUBEM FONSECA Maria de Lourdes Ortiz Gardini Baldan	705
A FICÇÃO LATINO-AMERICANA E A TEMÁTICA RURALISTA Carlos Baumgarten	713
BORGES E CLEMENS: ENCONTROS E DESENCONTROS NO RIO MISSISSIPI Miriam Rodrigues Gilberti	725
DEUS E O DIABO NO MISTÉRIO GOZOSO: <u>O SANTEIRO DO MANGUE DE OSWALD DE ANDRADE</u> Renato Cordeiro Gomes	734
OS PROFETAS DO ALEIJADINHO: A TEATRALIZAÇÃO DE UM ESPAÇO Eliana Scotti Muzzi	739
O SIMBOLISMO FRANCÊS E MANUEL BANDEIRA Consuelo Albergaria	743
MACHADO, EÇA E O REALISMO Ismael Ângelo Cintra	752
PESANHA E CRUZ E SOUSA: DIVERGENCIA TEMÁTICA Carmen Lúcia Firmino	759

DOIS ROMANCES SOBRE A SECA	
Antônio Manoel dos Santos Silva	764
A BUSCA DA ILUSÃO DRAMÁTICA NAS TRADUÇÕES FRANCESA E PORTUGUESA DE "THE PRINCIPLES OF NEWSPEAK" (APEN DICE A "1984" DE GEORGE ORWELL)	
Carlos Gohn	769
"O EDIFÍCIO"-IMPLOÇÃO OU CONSTRUÇÃO? (PERSPECTIVA DE ANÁLISE DO CONTO "O EDIFÍCIO" DE MURILO RUBIÃO	
Onofre de Freitas	778
O TRADUTOR NO PAÍS DE ALICE	
Zênia de Faria	788
DUAS POÉTICAS: RESISTÊNCIA OU RUPTURA?	
Lêa Selma Amaral	796
AS RELAÇÕES ENTRE PINTURA E LITERATURA NA OBRA DE HONORÉ DE BALZAC	
Hiriam O. Kühne	804
A PERMANÊNCIA DO BOVARISMO NO QUÉBEC DO SÉCULO XX	
Eunice Dutra Galéry	811
TEMAS E TÉCNICAS NARRATIVAS NOS ROMANCES DE VIRGINIA WOOLF E CLARICE LISPECTOR	
Bernadete Pasold	817
CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA	
Carmen Rosa Caldas	831
A LITERATURA FEMININA NO BRASIL E NO QUÉBEC: CLARICE LISPECTOR E ANNE HÉBERT	
Maria Bernadette Velloso Porto	836
CRIOULIDADE E IDENTIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	
Benjamin Abdala Jr.	845
PILHAS NA LANTERNA (DA) CRÍTICA: MUANA PUÔ E A ALE- GORIA DESAFRICANIZADA	
Wilbert Clayton Sagueiro	851
CLARICE LISPECTOR E O REPÓDIO AO EXOTISMO EM <u>A HORA DA ESTRELA</u>	
Solange Ribeiro de Oliveira	859
A SOLIDÃO DO DITADOR NO ROMANCE DE CARPENTIER, ROSA BASTOS E GARCIA MARQUES	
Márcia Hoppe Navarro	872
UM TEMA EM TRÊS TEMPOS	
Tieko Yamaguchi Hiyazaki	883

III - COMUNICAÇÕES

O FANTÁSTICO EM MURILO RUBIÃO: CRÍTICA SOCIAL E EXISTENCIAL

Maria Lúcia Aragão (UFRJ)

1. O Fantástico: Discussão do conceito

Para podermos definir aquilo que é fantástico é necessário que conheçamos o que é a "norma", a lei, isto é, aquilo que comumente definimos por realidade, estabelecida e definida a partir do mundo referencial do leitor. Este referente faz parte do universo concreto, do conhecido, do cotidiano.

O fato ou acontecimento "fantástico" tem sempre como referência o repertório normativo do leitor.

Se opusermos o "fantástico" ao "real", poderemos incluí-lo na categoria do "irreal". O reino do "fantástico" seria então aquele onde predomina a imaginação, não a razão.

No mundo empírico, o fantástico é entendido como algo sobrenatural, inexplicável, ou algo para o qual não encontramos explicações racionais.

Quando no mundo que pensamos dominar através da razão produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis que regem este mundo, ou pensamos termos tido um sonho, ou uma ilusão dos sentidos, ou então acreditamos que o fato realmente ocorreu e neste caso abalam-se as nossas certezas e passamos a interpretar a realidade sob novos ângulos, nela incluindo elementos por nós desconhecidos até então.

Instaura-se a dúvida.

Segundo Todorov, o fantástico ocorre nesta incerteza. É a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

2. A Literatura fantástica

A literatura é uma das modalidades de manifestação do fenômeno que denominamos "ARTE". Sendo arte, ela não é pura imitação da realidade, mas recriação. Sendo arte literária, é fundamentalmente ficcional, isto é, "fingimento poético", um certo tipo de visão que se estabelece na tensão entre percepção e imaginação. Daí podermos dizer que a literatura ultrapassa a distinção entre o real e o irreal, entre o real e o fantástico. Aquilo que no mundo empírico não pode ser explicado pelas leis que regem a verossimilhança, na literatura encontra um coerente campo de ação, principalmente

pelo poder da palavra poética, liberta dos rígidos compromissos com a verdade empírica. O texto literário cria suas próprias leis, e o fantástico passa a ter a sua razão de ser num texto cuja coerência interna satisfaça as leis próprias do gênero.

3. Por que o Fantástico?

Esta pergunta será respondida pela própria palestra.

4. O Fantástico em Murilo Rubião

Em Murilo Rubião os procedimentos configuradores do Fantástico se manifestam tanto no plano do conteúdo, quanto na forma de expressão.

A solidão do homem, perdido num mundo concebido como labirinto, a falta de amor, de solidariedade, os desencontros, a violência física e moral, o sentimento castrador de posse - tudo isso para Murilo Rubião compõe o nosso Real, mas deveriam ser, para nós, motivo de estranhamento. Deveria ser o Fantástico. Este surge, então, como denúncia, existencial e social. Denúncia da perda, por parte dos homens, dos valores éticos e humanísticos que deveriam permear os relacionamentos. Neste mundo labiríntico em que vivemos, perdemos a própria identidade.

O Fantástico é, pois, uma variante, porque há outras no campo literário, para se falar dos problemas inerentes à condição humana.

Longe de compor um elogio do absurdo, Murilo Rubião coloca a maior parte dos textos como pertencentes ao real, ou mais exatamente, como provocados por ele. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente sobrenaturais - até que ponto estão presentes em nossa vida. Já dizia Sarte: "O homem normal é precisamente o ser fantástico".

No conto "AGLAIA", por exemplo, os personagens são paradigmaticamente, isto é, reificados-perdem a individualidade, tornam-se estereis. A descontrolada produção de bebês os reduz à condição de objetos na mão do destino, não apenas pela quantidade, mas também pela qualidade (olhos de vidro). A fertilidade é aqui sinônimo de esterilidade.

O mesmo poderíamos concluir no conto "BÁRBARA" O herói reificado está representado pela dimensão colossal dos objetos pedidos pela esposa: uma árvore, o oceano, um navio, uma estrela. O mundo absurdo se torna uma análise da coisificação.

Em outros contos, como em "O EDIFÍCIO", aparecem outras vari-

antes da reificação, como por exemplo, as relações petrificadas, os gestos mecanizados, a perda da individualidade.

A sociedade impõe certas regras ao indivíduo e a forma pela qual este assume essas regras é um dos modos de sua integração ao contexto.

Murilo Rubião coloca a "máscara" como necessária ao homem para enfrentar o jogo social. Mas ela acaba por incorporar-se à sua face.

A procura da individualidade perdida, pelo permanente uso da máscara, vai ser um dos principais motivos de angústia existencial que perseguirá o homem por toda a sua vida. Denúncia da automatização do homem como forma de sobrevivência. Ele não deve questionar nem perceber, pois no momento em que tomar consciência do processo repetitivo que constitui a sua vida, nascerá o sentimento de estranhamento que o defasará do mundo. Para poder integrar-se, e aí entendemos como perder-se, terá que assumir a máscara.

No conto "O CONVIDADO", José Alferes questionou a máscara, daí não ter conseguido mais retornar à casa, nem se integrar à festa. Qual o sentido da fantasia de José Alferes? As outras pessoas estavam em traje de passeio, só ele estava fantasiado. Ele era o único que questionava a sua presença, daí ser o falso convidado. As pessoas são reduzidas a réplicas, e a festa jamais terá início pois o verdadeiro convidado não existe.

Em "TELECO, O COELHINHO", as transformações iniciais de Teleco eram desprovidas de intenção, eram atos puramente lúdicos. O coelhinho se divertia e nos alegrava com suas mágicas inesperadas. Havia nele o simples desejo de agradar ao próximo. A função inicial das metamorfoses de Teleco era desautomatizar um repertório convencional através da procura de uma nova forma. Como denúncia da perda de significação do cotidiano, as metamorfoses e as mágicas de Teleco também perdem o sentido na medida em que se repetem. Por fim, Teleco se transforma em Homem. Torna-se inútil: uma criança sem vida.

A solidão do homem, o desencontro, o alheamento, são temas que predominam em vários contos como, por exemplo, "BÁRBARA", A CIDADE, O EX-MÁGICO DA TABERNA NINHOTA, BOTÃO DE ROSA, O CONVIDADO, etc. (exemplos através dos textos). BÁRBARA - p. 29, A CIDADE - p. 47, O EX-MÁGICO - p. 53 e BOTÃO DE ROSA - p. 75.

Uma das marcas do Fantástico de Murilo Rubião é a repetição infinita de gestos, de ações, de acontecimentos. Em A FILA, temos as senhas cuja numeração crescia sempre até o infinito. Em AGLÁIA, os filhos que se multiplicavam. O herói é vítima de um processo que ele mesmo, sem querer, desencadeia, e que não pode mais dominar. Daí o grande número de hipóboles. Aqui nos lembramos outra

vez de Jean Paul Sartre: "Na medida em que os fins perdem totalmente a sua significação, os meios adquirem dimensões gigantescas, assumidas pela linguagem do Fantástico".

As funções da linguagem do fantástico se projetam para além do texto ficcional, para vincular-se a séries culturais de ordem universal. O Homem perseguido e solitário vem a se constituir numa espécie de símbolo de estados emocionais, de processos que se operam em todos os homens.

O elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural se converte em trampolim metafórico de uma crítica social e de uma crítica existencial.

O fantástico em Murilo Rubião não aparece como transfiguração lúdica da realidade, e sim como uma visão profunda da condição humana, tanto em suas manifestações pessoais, quanto sociais, visando a uma transformação radical de nosso modo estereotipado de ver e de pensar.

Murilo Rubião, através de sua obra, deu voz aos inocentes-condenados, isto é, aos homens desarticulados em relação ao mundo circundante, ao mesmo tempo em que denuncia a impossibilidade do homem se manter inteiro, íntegro, numa sociedade em que os donos do poder são os únicos que podem se integrar ao sistema, pois podem transgredir as leis, sem culpas e sem punição.

Gabriel García Marquez, Jorge Luis Borges, Rabelais, Murilo Rubião: não importa a ordem cronológica. Fizeram a opção pelo fantástico.

A emoção estética não nasce de quebrantar realidades. Vem, isso sim, alterar o modo já estereotipado de ver a que estávamos acostumados. Que é, com efeito a realidade para nós? O que temos diante dos olhos é o que vemos? Modificar o ver parecerá modificar a própria realidade, mas o que o escritor nos aponta é um novo modo de olhar, mais atento, levando-nos a concluir que a arte é o resultado dessa investigação comprometida com a verdade do homem.

Murilo Rubião nos abriu os olhos para o espaço extraordinário onde vigora a investigação poética.

MURILO RUBIÃO E A EQUAÇÃO FANTÁSTICA DO RELACIONAMENTO HUMANO

Pedro Carlos Lousada Fonsêca (IUML - Ribeirão Preto)

Murilo Rubião pode ser considerado, para os propósitos de uma literatura que se pretende intencionalmente fantástica dentro das letras brasileiras, como o pioneiro a usar esse gênero mais sistematicamente. Estreando com o O Ex-Mágico, em 1947, a partir dessa data tem produzido uma série de contos enquadrados na mesma perspectiva. A característica atmosférica e ambientação irreal e paranormal daquele livro comparecem nos posteriores, ora como extensão modular dos seus temas, ora como transformação, em que deles são aproveitadas outras virtualidades.

Tomamos para análise aqui os contos de O Pirotécnico Zacarias, na expectativa de nos situar a meio caminho da produção do autor (suponho uma representatividade) e mesmo porque soluções estéticas, já nesse ponto firmadas, protomentalizam a temática muriliana que propomos abordar. Sendo assim, O Convidado (1974) e A Casa do Girassol Vermelho (1978), produções mais recentes, apresentar-se-iam como reapresentações, em desenvolvimento, de motivos e/ou funções estruturais anteriores, ligados à cosmovisão problematizada naquele livro.

Cumpramos, para já, dizer que alguns dos contos desses livros são reelaborações estilísticas de contos que já haviam aparecido em obras anteriores, pois parece ser constante preocupação do autor a transformação e aprimoramento formal do seu material literário.

Em O Pirotécnico Zacarias, coletânea relativamente curta (nove contos apenas), o que surpreende é a quase completa homogeneidade da natureza dos contos, tendentes a uma maior ou menor depuração das qualidades e funções do fantástico. Apenas dois deles - A Flor de Vidro e A Cidade - se detêm em zonas periféricas do fantástico, como o sonho naquele e o absurdo nesse.

O conto que abre a coletânea (O Pirotécnico Zacarias), e lhe dá nome, é, a nosso ver, uma obra-prima no tratamento formal e conteúdo do gênero. Escrito na primeira pessoa narrativa, com o narrador-personagem protagonista representado, proporciona, desde as primeiras linhas, o expediente técnico do processo de enunciação das narrativas propriamente fantásticas: a sugestão da hesitação entre uma possibilidade (realidade) e uma impossibilidade (irrealidade) para, logo depois, com o depoimento creditável do narrador-personagem, se instaurar o mundo da impossibilidade como

plausibilidade do "real" fantástico (esse como alternativa ao murreal, que no entanto continua com a sua validade factual e convencional).²

Logo nas primeiras linhas, o narrador instaura o dilema fantástico da dúvida entre crer e não crer:

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?³

Em seguida dá o depoimento de sua autoridade sobre o assunto, o que aumenta o limite da ambigüidade:

Em verdade morri, o que vem de encontro à versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (OPZ, p.14)

Por se tratar do tema da morte vis-à-vis a vida além-túmulo, a supernaturalidade dos motivos, perscrutando possibilidades já cogitadas pelo misticismo religioso, confere ao fantástico, que aí comparece, uma espécie de possibilidade que é, ao mesmo tempo, paradoxalmente impossível, pois o tema não é explorado na sua exclusividade de natureza mística, que seria, consequentemente, alegórica, em prejuízo do fantástico.⁴

Instaurado o domínio do fantástico, que se garante pelo seu processo de tratamento técnico, Murilo Rubião pode partir dele, sem o prejudicar, para o desenvolvimento ideológico do texto, colocando a reflexão do homem (personagem Zacarias) frente à problemática cosmogônica do existir: será que os vivos realmente vivem, ou apenas "respiram uma vida agonizante?" (OPZ, p.19), quer dizer, estão semimortos ou morrendo?

Daqui podemos traçar toda uma interpretação do sentido da morte que o texto simbolicamente apresenta: a morte como liberação e realização, em plenitude, dos valores do homem, entre eles o da capacidade de amar e entender mais verdadeiramente a vida. Ao pirotécnico Zacarias, a idéia de que está morto e da morte em si não lhe angustiam, senão quando descobre que quem realmente está agonizante são os vivos:

E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (OPZ, p. 19)

Até agora temos discutido (e proposto interpretações) o aspecto "act of uttering" ou "speech act" que Todorov coloca como sendo a segunda propriedade estrutural do discurso do fantástico.

Mas "if the literary work truly forms a structure, we must find on every level consequences of that ambiguous perception by the reader which characterizes the fantastic."⁵ Para tanto, o crítico estruturalista prossegue, propondo três níveis do discurso do fantástico:

Let us begin with three properties which show particularly well how structural unity is achieved. The first derives from the utterance; the second from the act of uttering (or speech act); the third from the syntactical aspect.⁶

Quanto à primeira propriedade estrutural - "utterance" -, que consiste na derivação do sobrenatural que "may sometimes originate in a figurative image", o conto é rico na apresentação de imagens que carregam uma significativa simbologia. A cor, associada à imagem de pirotécnico e pirotecnia, dá a grande metáfora final que, figurativamente, interpreta a ideologia do conto antes enquadrada nos termos vida-morte. Zacarias não pode viver sem cor ("Sem cor jamais quis viver" (OPZ, p.15), diz ele; e é no momento de sua morte que surge uma verdadeira infusão de cores:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso, com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, quase sem cor. (OPZ, p.15)

Depois, já no estado de morto-vivo, Zacarias diz:

Nessa hora os homens compreendendo que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (OPZ,p.19)

Interessante é ainda notar que essa aproximação do branco ocorre após a personagem concluir que, depois de morto, havia adquirido maior "capacidade de amar, discernir as coisas... bem superior à dos seres que por mim passam assustados." Antes havia também concluído que "os seres respiram uma vida agonizante."

Unindo imagens e opiniões do narrador, podemos, simbolicamente, interpretar a conotação final que a pirotecnia tem no texto: a vida, que se encaminha para a morte, é como se fora um espetáculo de queima pirotécnica, cuja luz final (depois do cromático é a luminosidade do branco como cor-síntese) dá o resumo da plenitude vital, só encontrada na vida depois da morte, que passa a ser, na sua capacidade de amar e discernir, uma completação e essência da própria vida.

Quanto à terceira propriedade estrutural do fantástico, que

se realiza no conto - o aspecto sintático -, Murilo Rubião a realiza plenamente quando trata da apresentação realista da temporalidade: a ambígua condição da morte de Zacarias, apesar de sua natureza fantástica, não elimina o transcorrer irreversível dos acontecimentos, que se sucedem numa relação de causa-efeito no processo temporal da leitura do texto.⁷

Assim vemos que, analisado estruturalmente (até o ponto em que a teoria de análise estrutural do fantástico pode ser convincente), o conto-abertura de O Pirotécnico Zacarias apresenta uma unidade de tratamento formal coesa às premissas daquela teoria.

Os demais contos do livro, realizados mais ou menos formalmente quanto aos aspectos estruturais do fantástico, apresentam-se como variações do tema da descoberta do sentido da vida e, dentro dela, do ser humano, colocando como problema principal, que daí deriva, o da comunicabilidade.

Por razões práticas no tocante à análise crítica desses contos, abordaremos, daqui por diante, apenas os mais relevantes recursos formais utilizados que contribuem para uma interpretação dos temas do fantástico, abstendo-nos de repetir formulações teóricas quanto à ausência, maior ou menor eficiente uso de técnicas que poderiam compor um acabado exemplo de narrativa do gênero.

Voltando aos contos de O Pirotécnico Zacarias, nota-se o aproveitamento constante de um dos principais temas do fantástico: a metamorfose. Recurso comum às mais remotas narrativas fantásticas, do objeto da atenção de vários estudiosos. Todorov o estuda, tendo como ponto de partida o suporte de uma teoria psicanalítica, e W. R. Irwin o analisa mais teoricamente, segundo o seu aparecimento em várias narrativas clássicas do gênero.⁸

A metamorfose, em O Pirotécnico Zacarias, explora todas as variedades possíveis: ela se realiza no nível do humano, do animal e mesmo do objeto. Teleco, o Coelho é a estória de um coelho que se transforma radical e sucessivamente em vários outros animais, até, por fim, se transformar numa criança recém-nascida, morta. Bárbara é a estória de uma mulher que gradativamente, vai se agigantando. O Edifício é a narrativa da construção de um prédio que, sem parar, cresce o número de seus andares. Ainda em O Exmágico da Taberna Minhota, sob o efeito da magia, animais e coisas se transformam repetida e repentinamente.

Em todos esses contos, a metamorfose do fantástico aparece diretamente associada à hipérbole do tamanho ou da quantidade como uma experiência de limites.

Ainda a supernaturalidade dos eventos não conduz ao reino do maravilhoso propriamente dito, pois, apesar da transgressão das leis naturais e da lógica convencional, a realidade não é total-

mente destruída em favor da criação de um mundo totalmente irreal. Pelo contrário, o que aqui se verifica é o jogo da dúvida entre o real e o irreal, ou em outros termos, entre uma possibilidade e uma impossibilidade, contradição essa própria do fantástico.

A possibilidade do irreal é arbitrária e imaginária, e se baseia num sistema próprio de causalidade que Todorov denominou de "pan-determinismo" que, por sua vez, gera uma "pan-significação". O crítico diz que o processo de aceitação do supernatural e da metamorfose irreal é uma operação psicológica que consiste em aceitar uma nova relação entre os fenômenos do mundo, que passam a ser explicados não mais por causas conhecidas (lógicas). Mesmo a "chance", que à primeira vista parece ser devida a uma ausência de causalidade, passa a ser objeto da intervenção de uma isolada causalidade "which is not directly linked to other causal series controlling our life".⁹

If, however, instead of accepting the intervention of chance, we postulate a generalized causality, a necessary relation of all the facts among themselves, we must admit the intervention of supernatural forces or being hitherto unknown to us.¹⁰

E daqui Todorov deriva o seu conceito de "pan-determinismo" e "pan-significação":

We might speak here of a generalized determinism, a pan-determinism: everything, down to the encounter of various causal series (or "chance") must have its cause, in the full sense of the word, even if this cause can only be of a supernatural order.¹¹

Pan-determinism has a natural consequence what we must call "pan-signification": since relations exist on all levels, among all elements of the world, this world becomes highly significant.¹²

Mais adiante, ele explica qual a operação psicológica que origina esse "pan-determinismo", dizendo que ele resulta de uma substituição da relação puramente mental, que nós estabelecemos entre os objetos, por uma relação física imanente a esses próprios objetos:

In other words, on the most abstract level, pan-determinism signifies that the limit between the physical and the mental, between matter and spirit, between word and thing, ceases to be impervious...The supernatural begins the moment we shift from words to the things these words are supposed to designate. The metamorphoses too, therefore,

constitute a transgression of the separation between matter and mind as it is generally conceived.¹³

Todorov, entretanto, se abstém de uma interpretação desse tema da metamorfose vis-à-vis os campos de significação do comportamento humano. E W. R. Irwing quem liga esse tema à psicologia da projeção da personalidade.¹⁴ É esse o ponto que mais nos interessa aqui, ao considerarmos que a transformação das personagens de O Pirotécnico Zacarias realizam a fantástica passagem de um estado de mente para a realidade, operação essa que implica numa projeção de aspectos da personalidade e do caráter.

Diretamente ligada ao tema da projeção do indivíduo está a problemática do seu relacionamento com o meio em que aquele indivíduo se projeta. Teleco, o Coelhinho, com suas sucessivas transformações, tende a uma antropomorfização do zoomórfico. Ainda aqui, a busca de humanidade e realização da vida, centrada no valor humano do amor, encontra o egoísmo e a incompreensão do outro como barreiras. O conto coloca o problema da forma exterior como condição sine-qua-non da essência, mostrando a externalidade do julgamento humano. Nesse relacionamento frustrado, o que acontece é a aniquilação do ser, pois numa última tentativa de ser relacionado, o coelhinho se transforma numa "criança encardida sem dentes. Morta." (OPZ, p.27)

Em Bárbara, a estória de uma esposa que aumenta descomunalmente de tamanho, e se torna cada vez mais tirana nos seus desejos e mórbidos caprichos (havia pedido ao marido o mar, um baobá, um navio e, por fim, uma estrela), a metamorfose hiperbólica da forma exterior impede e atrofia o aparecimento de uma autêntica relação interior. Mesmo o nascimento do filho, que numa relação natural marido/mulher, reforça e sela o pacto do amor conjugal, é uma experiência frustrada.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo. Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado. A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, cheios de leite. (OPZ, p.31)

O mesmo tema da metamorfose do aumento exterior, correlato à falência de um positivo relacionamento humano, se manifesta em O Edifício. João Gaspar é contratado por um Conselho de indivíduos anônimos, como engenheiro responsável para supervisionar as obras de construção do "maior arranha-céu de que se tinha notícia. (OPZ,

Mesmo aquele Conselho da Fundação não sabia e se interessava pelas razões e finalidades de tal construção, que devia se prolongar interminavelmente. O processo atinge sua crise quando João Gaspar começa a duvidar da lisibilidade de tal projeto, e começa a se manifestar contra. Mas é aí que se dá o seu engano. Os operários estavam já por demais envolvidos no "sistema", e quando João Gaspar quis, numa atitude de intransigência, despedir todo o pessoal, para espanto seu:

Os operários se negavam a aceitar o ato de dispensa. Alegavam a irrevogabilidade das determinações dos falecidos conselheiros. Por fim, disseram que iriam trabalhar à noite e aos domingos, independente de qualquer pagamento adicional. (OPZ, p.41)

Murilo Rubião desloca aqui a sua objetiva para o tratamento do tema da problemática sociológica do sistema industrial moderno.

No seu ensaio Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance, Lucien Goldmann discute a homologia entre a forma romanesca e a sociedade industrializada, nascida da produção para o mercado. Flávio Loureiro Chaves, no seu brilhante ensaio O Mundo Social do Quincas Borba, retomando as premissas da dissertação de Goldmann, diz:

Goldmann reconhece, na premissa de sua dissertação, que a "forma romanesca parece ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade industrialista nascida da produção para o mercado." Explicitando a teoria, lembra que toda a vida social é regida pela relação dos homens com os bens e, conseqüentemente, dos homens com os outros homens. A relação natural dos homens com os bens será orientada pelo valor-de-uso, quando a produção está conscientemente dirigida para o consumo futuro, sob um critério de utilidade e necessidade. Ao contrário, o que caracteriza a produção para o mercado na sociedade industrial é, justamente, o desaparecimento dessa relação natural da consciência dos homens, instaurando-se então o primado do valor-de-troca.¹⁵

Daí, o professor brasileiro passa a comentar, a propósito de seu ensaio, como a sociedade de consumo degradou o autêntico relacionamento humano, substituindo a relação qualitativa dos contatos transindividuais por uma relação de valores-de-troca, puramente quantitativos. E o resultado dessa experiência materializada é a própria degradação do ser humano, que passa a ser vítima de um cons-

tante processo de reificação. Essa parece ser, sem dúvida, a ideologia subjacente de Murilo Rubião no conto O Edifício. O homem (quer dirigente, como no caso do Conselho e do engenheiro João Gaspar, quer dirigido, como no caso dos operários) se torna peça-vítima-automatizada do sistema de mecânica industrial, sistema esse abstrato, que se eleva à categoria de valor-simbólico-em-si-mesmo, sem imediata referência aos valores humanos. E o fantástico adquire a sua funcionalidade ao tratar da absurda reversibilidade da relação natural meios-fins que rege a lógica convencional do comportamento do ser humano.

Em O Ex-Mágico da Taberna Minhota, o mesmo tema do rompimento, negação e conseqüente frustração do relacionamento social do indivíduo com o mundo toma como assunto o problema do homem sem infância e juventude. Etapas necessárias ao natural crescimento do ser humano, apesar de sua conotação negativa no processo de aprendizagem, possuem a infância e a juventude uma magia de significação intrínseca e natural, e preparam o indivíduo para a vida adulta, mesmo que essa seja de sofrimento:

Na verdade (diz o narrador-protagonista do conto), eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude. (OPZ, p.53)

E o conto prossegue sobre a autobiografia do narrador sem infância, que um dia (como num fiat fantástico) se descobre subitamente senhor de poderosos e sobrenaturais poderes mágicos. Torna-se prestidigitador de circo (lugar adequado para ele) e a sua popularidade aumenta. Mas, aos poucos, se sente vítima de sua própria capacidade, pois o fantástico torna-se regra de sua vida cotidiana, a qualquer momento, mesmo fora do espetáculo:

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gai-votas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancolicamente para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. (OPZ, p.54)

Entediado a princípio, logo se desespera com a sua insolúvel condição, e chega mesmo a tentar o suicídio, mas, mais uma vez, o mágico intervém, negando-lhe essa última possibilidade de escape. E é irônica a solução: torna-se um burocrata: "Não me encontrava

em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado" (OPZ,p.56) E, na nova vida de funcionário público de uma repartição estatal, é que perde por completo o seu paradoxal dom recusado/desejado de magia, e se lastima ao iludir-se mágico novamente, como outrora: "Não me conforta a ilusão: Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico". (OPZ,p.57)

Davi Arrigucci Júnior, no seu já citado prefácio ao livro, nos fala sobre o "mágico desencantado" de Murilo Rubião: Movendo-se sempre no círculo fechado de extraordinário, sem conseguir criar de fato todo um mundo mágico, esse mágico desencantado perdeu exatamente a capacidade para sentir o que devia criar: o espanto.¹⁶ Observação percuciente do crítico. Mas é preciso entender mais a fundo esse desencanto ou "espanto congelado" do fantástico em um mundo mágico que perdeu a sua capacidade de encantar os homens, que se tornou em tédio pela rotina. E aqui o pensamento de Murilo Rubião parece ser claro: para o indivíduo sem infância e juventude, truncado no seu processo de crescimento e relacionamento natural com os seres humanos e o mundo (e essa parece ser a situação do homem moderno, que é quase que obrigado a nascer adulto), a magia da vida no seu processo natural de descoberta, encanto e/ou decepção na posse e domínio da realidade é substituída pelo mágico que só serve para gerar uma ilusão passageira e contraditória, cuja reincidência compulsiva (como parece ser o sonho do feérico e da própria ilusão) só pode mesmo levar a uma sensação de engano, insatisfação e tédio. Mais uma vez é colocado o problema da naturalidade versus superficialidade da vida humana.

Ainda para ilustrar a superficialidade (num mundo que convencionalizou até mesmo o mágico, que nele se compraz, espantado e/ou se encantando como regras convencionais de um tácito e consentido jogo de entretenimento), citam-se, como exemplos, os contos A Cidade e Os Dragões. Naquele se verifica a submissão cega à opinião legal-normativa da autoridade jurídica, e nesse, mesmo um acontecimento supernatural (como o aparecimento de dragões numa cidade), tem que se submeter "naturalmente" às convenções da regra social: os dragões devem ser batizados e tornarem-se civis. Tal determinação impede que o homem se aproxime do desconhecido e do mistério com uma insenção proibida pela lógica da razão convencional. Convenção versus naturalidade, na busca de autênticos valores humanos, parece ser a idéia-chave que Murilo Rubião utiliza para enforçar a equação fantástica do relacionamento humano.

NOTAS:

1. Davi Arriguicci Júnior, O Mágico Desencantado ou As Metamorfoses de Murilo, pref. O Pirotécnico Zacarias (São Paulo: Editora Ática, 1974), p. 7.
2. Tzvetan Todorov, no seu brilhante ensaio The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre (Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973), propõe para a realização do fantástico narrativo o preenchimento de três condições básicas: "First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work, in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as 'poetic' interpretations". (Opus cit., p. 33). Um pouco mais adiante, ao tratar do "discourse of the fantastic", Todorov discute sobre a técnica expressiva em que a primeira condição é mais completamente satisfeita: "Let us now turn to the act of uttering, or speech act, and more exactly to the narrator's problem, in order to observe a second structural property of the fantastic narrative. In stories of the fantastic, the narrator habitually says 'I'". (Opus cit., p. 82). "The represented ("dramatized") narrator is therefore quite suitable to the fantastic. He is preferable to the simple character, who can easily lie, as we shall see in several examples. But he is also preferable to the non-represented narrator, and this for two reasons. First, if a supernatural event were reported to us by such a narrator, we should immediately be in the marvelous; there would be no occasion, in fact, to doubt this words. But the fantastic confront us with a dilemma: to believe? The marvelous achieves this impossible union, proposing that the reader believe without really believing. Secondly, and this is related to the very definition of the fantastic, the first-person narrator most readily permits the reader to identify with the character, since we know the pronoun 'I' belongs to everyone. Further, in order to facilitate the identification, the narrator will be an 'average man' in whom (almost) every reader can recognize himself. Thus we enter as directly as possible into the universe of the fantastic." (Opus cit., pp. 83-84).
3. Murilo Rubião, O Pirotécnico Zacarias (São Paulo: Editora Ática, 1974), p. 13. Daqui por diante, as referências a essa edição serão

abreviadas OPZ, marcando-se com elas, o(s) número(s) da(s) página(s) logo após a citação.

4. É ainda Todorov quem discute o problema da alegoria como modalidade literária não pertencente ao fantástico propriamente dito: "First of all, allegory implies the existence of at least two meanings for the same words: according to some critics, the first meaning must disappear, while others require that the two be present together. Secondly, this double meaning is indicated in the work in an explicit fashion: it does not proceed from the reader's interpretation (whether arbitrary or not). With the help of these two conclusions, let us return to the fantastic. If what we read describes a supernatural event, yet we take the words not in their literal meaning but in another sense which refers to nothing supernatural, there is no longer any space in which the fantastic can exist." (Opus cit., pp. 63-64)

5. Todorov, The Fantastic, p. 76.

6. Ibid.

7. Todorov, The Fantastic, p. 89.

8. Todorov, Themes of the Self, Opus cit., pp. 107-123. W.R. Irwin, Metamorphosis, in The Game of the Impossible (Illinois: University of Illinois Press, 1976), pp. 101-108.

9. Todorov, p. 110.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. Ibid., p. 112

13. Ibid., p. 113

14. R. W. Irwin, The Game of the Impossible, pp. 107-108.

15. Flávio Loureiro Chaves, O Mundo Social do Quincas Borba (Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1974), p. 19.

16. Davi Arrigucci Júnior, O Mágico Desencantado ou As Metamorfoses de Murilo, pref. O Pirotécnico Zacarias, p. 10.

Antônio Manoel dos Santos Silva (UNESP)

"Estava sô na sala imensa". Com esta frase, Murilo Rubião fecha um dos seus contos mais elaborados: "Os Comensais". E de certo modo, por causa desta frase, e evidentemente por causa também da acumulativa progressão de incidentes manifestados no discurso que a precede e engendra, parece emanar do desfecho um sentimento de estranheza misturado ao de vacuidade existencial. Aí se correlacionam a solidão, o vazio e o vasto. Ainda mais, se pensarmos na qualidade dimensional atribuída a uma sala de refeições, notaremos a mágica amplitude do espaço em que um corpo se apequena perdido e desarticulado: "Os braços descaíram e os olhos embaçados, perderam-se no vazio" (CO, 124). Assim, as partes do corpo se expõem e a sugerida vastidão incha e transcende a sala; entre o limitado e o transbordante nasce e se forma a imagem representativa da espacialidade humana, irredutível a fórmulas, mas capaz de nos encaminhar na descrição de pontos e recintos compreendidos entre as parcelas do corpo, seus mais íntimos e fechados confinamentos onde ressoam dramas e ficções espirituais, e as paisagens mais abertas e abrangentes: campos e cidades, céus e mar, lugares da fantasia e do sonho.

Se uma frase sugere tanto no que implica de distância entre olhos e idealidade vazia, entre solidão e totalidade deserta, podemos imaginar quanto teríamos de analisar e quanto a descobrirmos textos de Murilo Rubião, aqui reduzidos aos contos de A Casa do Girassol Vermelho (São Paulo, Ática, 1978), O Pirotécnico Zacarias (4^a ed. São Paulo, Ática, 1977) e O Convidado (São Paulo, Quíron, 1974).* Sem muitas pretensões, nos contentaremos com menos.

Uma tentativa de descrição dos espaços representados pode começar pela presença do ser humano. O corpo como volume estático ou dinâmico, ponto ou posição de outro corpo humano, extensão relativa - resistente ou divisível - a outros objetos com os quais se limita - enfrentando-os, apondo-se a eles, perpassando-os -, caracteriza-se, no domínio que aqui importa, de múltiplas formas. Chega, uma vez, a constituir-se pela indefinição sensível, como se dá em "O Pirotécnico Zacarias" (PZ), quando se caracteriza como um pobre "invólucro humano", na ambígua situação de estar e não estar, cadáver ambulante, soma mutante de cores e tendente ao branco. Um corpo raro, de cuja identidade se duvida no próprio universo duvidoso do fantástico.

O corpo figurativamente dominante nas narrativas de Murilo Rubião apresenta-se com a consistência definida do estar verdadeiro num mundo, ainda que tal mundo só seja possível por processos poéticos. Identifica-se com clareza, quer como sinal vivo e material da alma, quer como esfera concentradora da experiência existencial, ou como ambas. Aí a imagem física e multiforme do corpo ou preserva as características imitativas dos corpos humanos reais, ou chega a adquirir outras formações.

Estas outras, em virtude talvez de sua antítese inerente, nos interessam mais, mesmo porque se valem de outras similitudes, deslocadas de sua racionalidade ou normalidade original. Tal se dá com a mutabilidade corpórea de Teleco ("Teleco, o Coelhoinho", PZ), virando vários bichos até fixar-se em criança morta e sem dentes. No conto "Alfredo" (CG), as mutações compreendem a passagem do homem para o porco, deste para a palavra resolver, culminando em dromedário. Corpos se identificam com flores em "Petúnia" (CO). Outros chegam a nascer com "olhos-de-vidro" ("Aglaiá", CO). Um se torna transparente e se consome, enquanto o parceiro complementar se torna uma bolinha ("O Homem do Bonê Cinzento", CG).

Em alguns contos o corpo humano se representa com as propriedades da mãe-terra: cosmogônico, dele se separa a lua ("A lua", CG); jardim nele se multiplicam flores ("Petúnia" e "O Lodo", CO); fertilíssimo, acolhendo o jogo irrefreado do acaso e refutando a ciência e o reino da necessidade, dá à luz ninhadas de filhos que crescem rapidamente ("Aglaiá", CO).

O crescimento do corpo materno entra aqui como um subtópico desse motivo espacial. A personagem Colebra vê a gravidez como ameaça ao corpo escultural da mulher ("Aglaiá", CO); mesma visão negativa da gravidez reaparece em "Botão-de-Rosa": "Das sacadas, em todo percurso, mulheres com os rostos protegidos por máscaras, que ocultavam as deformações da gravidez, observavam ansiosas o cortejo." (CO, p. 77). Negatividade que adquire traços hiperbólicos e invertidamente grotescos no conto "Bárbara" (PZ), quando se mostra o corpo feminino agigantando-se e ocupando espaços cada vez maiores, na medida do aumento irrefreado dos desejos e do objeto dos desejos, em contraste assinaladíssimo com a criança minúscula que dele nasce.

O contrário também ocorre. Aos corpos expansivos e multiplicativos, podem contrapor-se os redutíveis e divisíveis. Neste caso se enquadram o nascimento de crianças cada vez menores ("Aglaiá", CO), o solteirão cada vez mais magro em "O Homem do Bonê Cinzento" (CG) e, ainda neste conto, a personagem cujo tamanho diminui gradativamente até sua transformação em bolinha negra. Divisível é a fragmentária Marina ("Marina, a Intangível", CG), ser visualizado

em fragmentos sedutores e cuja figura vai-se montando por segmentos enquanto seus idealizadores vão inventando o modo de formá-la.

Quanto aos corpos permanentes em sua identidade, cabe ressaltar os que renovam o topos do menino-velho ("A lua", CG e "Os Comensais", CO) e os que deixam entrever o motivo da figura primigênia, ressurgente em vários rostos de diferentes mulheres ("Os Três Homens de Godofredo", CG). Finalmente, destaquem-se as imagens do corpo feminino como paisagem a ser contemplada, preservada, percorrida, penetrada. Mas igualmente, como força ocupadora de vazios, impregnando os ambientes, espraiando-se por eles ou neles irrompendo com violência ("A flor de vidro", PZ).

O corpo chega a ser ainda, juntamente com o quarto e a casa, um recinto invadido. Tal acontece em "Aglaia" (CO) e, de modo exemplar, em "O Lodo" (CO).

Neste último, o herói surge metaforizado com a imagem do imenso lodaçal". Por outras imagens, seu corpo se torna lugar de observação, de pesquisa, de esquadriçamento. Em seguida, passa a ser um sítio ocupado por chagas-flores, nascidas do fundo do corpo onde deitam suas raízes. As flores desabrocham e se fecham renovadamente. Paralela a essa ocupação do corpo, a casa (um apartamento) sofre a invasão da irmã e de um menino retardado, filho de ambos, segundo se insinua. Correspondentemente, a interioridade do herói vai-se devassando a contragosto dele por um psicanalista. Desse modo a casa funciona como imagem do corpo, o corpo, como imagem da alma, ressaltando equivalências por patamares reveladores da individualidade: lodaçal = passado incestuoso = fundo do corpo; chagas com pétalas vermelhas = sentimento angustiado de culpa = exterioridade do corpo; solidão na casa = convivência conflituosa = casa invadida. Ou, noutra ordem, e por contigüidade correlativa: lodaçal - chagas - solidão; passado - manifestação da culpa - convivência conflituosa; fundo do corpo - exterioridade - casa invadida.

Nesse conto se observa outro tipo de representação do espaço também recorrente em Murilo Rubião. A casa passa de lugar de refúgio, de segurança e de preservação da identidade, a espaço de sofrimento, da instabilidade, da tortura e da dispersão do eu. Mudança como esta se verifica em "A Casa do Girassol Vermelho" (CG), "Marina, a Intangível" (CG), "Teleco, o Coelhoinho" (PZ), "Petúnia" (CO), "Aglaia" (CO). Neles há, em termos de decurso de história, que nem sempre corresponde ao da narração, um primeiro momento em que a casa - moradia e lar -, abrangendo varandas, salas, quartos, cozinha e quintal (menos quando se trata de apartamento), distingue-se como o local do repouso, do desfrute pacífico da existência, da recuperação de forças dispendidas no trabalho realizado fora ou nas atividades de rua, enfim, como lugar da plena fruição amorosa

e amistosa.

De repente, nesse lugar de recolhimento e equilíbrio, irrompe um acontecimento desagregador. Em "Lodo" (CO) se trata da revelação feita pelo psicanalista, seguida da interferência indesejada da irmã; em "A Casa do Girassol Vermelho" (CG), a morte da velha Belisária; em "Marina, a Intangível" (CG) e "Teleco, o Coelhoinho" (PZ), a presença de estranhos, sejam ou não, estes desdobramentos do sujeito; em "Petúnia" (CO) e "Aglaiá" (CO), a intervenção insólita, naquela a decomposição anormal de um quadro, simbolicamente denunciadora da percepção de um conflito edipiano, e neste, o descontrole da natureza por ação do acaso. Os espaços familiares passam a lugares interditos e de conflito. Assim, o lar adquire o caráter de um confinamento repressivo em "A Casa do Girassol Vermelho" (CG). Mais adiante, no mesmo conto, leremos sobre a invasão de um quarto, o amordaçamento de seu ocupante, que será torturado no quintal. Um pouco mais, o jardim da casa se transforma no lugar das represálias.

Já a desarmonia existente em "Petúnia" (CO) revela-se, primeiro, na separação do casal ("Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando") pela interposição reiterada da imagem da mãe; aumenta com o estrangulamento misterioso das filhas, posteriormente enterradas no jardim, intensifica-se com o fechamento dos limiares (portas e janelas), culminando com a clausura, a solidão e o crime.

No conto "Aglaiá" (CO), a imagem da desarmonia e do caos sugere-se nas seguintes seqüências:

"Consumiam-se no rancor, e, como fórmula de atenuar os atritos, concordaram em dormir em quartos separados." (CO, p. 34)

"Além da algazarra, das brigas, a desordem dominava a casa. Em meio a móveis quebrados, fraldas molhadas e pedaços de brinquedos, os pequenos destruidores se divertiam em jogar para o ar as bolas e urinóis nem sempre vazios. Apesar da contínua vigilância, Colebra se surpreendia, às vezes, com o impacto de um objeto atirado na sua cabeça. Nessas ocasiões, reagia brutalmente, jogando os meninos contra a parede, e controlava o impulso de esmagá-los com os pés." (CO, p. 35)

Como vemos, o quarto e a casa, antes lugares privilegiados da convivência, da paz e da plenitude amorosa, passam a campo de rancor, de luta e de violência. Resultados dessa mudança: a solidão

de um lado, e o banimento, de outro.

Podemos nos perguntar se não há contos de Murilo Rubião com a simbologia "normal" da casa, dentro de nossos padrões culturais, pelo menos daqueles padrões que gostamos de reconhecer como de nosso melhor desejo. Isto é, podemos indagar se Murilo Rubião não constrói casas com a simbologia do ninho e da segurança, da hospitalidade e do acolhimento, do decoro e dos segredos compartilhados pela família. Contos com tal simbologia são poucos. E tal simbologia aflora incidentalmente, como se a normalidade da casa fosse um pressuposto para o autor e fugisse dos parâmetros da exemplaridade fantástica. Nós a notamos, por exemplo, subentendida nessa passagem sobre a vida doméstica, onde o convívio e o acolhimento se somam:

"Ameno no trato, João aplicava-se aos estudos, ajudava Joana nos arranjos domésticos, transportava as compras feitas no Mercado. Findo o jantar, ficávamos no alpendre a observar sua alegria, brincando com os filhos da vizinhança." (PZ, p. 61)

Como lugar privativo da intimidade familiar, a casa aparecerá defendida da intromissão estranha em "Alfredo":

"Joaquina nos aguardava no portão. Sem trocarmos sequer uma palavra, afastei-a com o braço. Contudo, ela voltou ao mesmo lugar. Deu-me um empurrão e disse não consentir em hospedar em nossa casa semelhante animal.

- Animal é a vó. Este é meu irmão Alfredo. Não admito que o insulte assim.

- Já que não admite, sumam daqui os dois!" (CG, pp.59-60)

De acolhimento, outro exemplo insinuante se encontra no conto "A Fila" (CO): o quarto de Galimene, uma prostituta. Trata-se porém, de um espaço precário, que compete, sem sucesso, contra o ape-lo de rua, seu espaço complementar e opoente, da cidade e das lem-branças de lugares bucólicos e amenos.

Com exceção desses exemplos, a casa simboliza o espaço mutável já referido, ou o local de que alguém foi banido ou de que al-guém fugiu em direção à rua, ao hotel, ao campo e ao ambiente de-sértico. Conseqüentemente, o motivo da casa se abre para outros mo-tivos, redutíveis a dois que se complementam e se opõem: o bucólico ou pastoril, e o citadino, não nos esquecendo de que neste podemos encontrar a simulação daquele através das referências a parques e jardins públicos.

Em primeiro lugar chama atenção um fato: nos contos de Murilo Rubião, a paisagem do campo, embora apareça várias vezes como oposição à da cidade, não se compõe em termos de paisagem ideal, nem como lugar ameno nem como a floresta mista que a antiguidade literária nos legou. O campo enquanto lugar feliz parece um produto da ilusão. Nesse sentido a expressão "alegria desvairada" (CG, p. 9) sintetiza com prioridade o tipo de bucolismo possível nos contos do autor mineiro:

"Mas naquela manhã quente, queimada por um sol violento, a Casa do Girassol Vermelho, com os seus imensos jardins, longe da cidade do mundo, respirava uma alegria desvairada." (CG, p.9)

A frase toda caracteriza a atmosfera de uma casa situada no campo, com toda a condição para a vida feliz: longe da cidade e do mundo, jardins imensos. Exprime-se porém uma espécie de infernalização do aprazível: sol violento, manhã quente, queimada, desvairada. E tal frase apenas antecipa que a relva macia, os arbustos, as calmas águas de um açude, escondem um acontecimento trágico.

Em "A Flor de Vidro" (PZ), o mundo da vegetação também engana. Tudo parece ornar a experiência amorosa com traços idílicos: aléia de eucaliptos, a várzea, a madrugada, o capim orvalhado, a orla da mata, o bosque, ramos e árvores. Separado da jovem enamorada e condenado a "irremediável solidão", o herói acaba sendo cegado por um galho dessas árvores. Noutro conto, "Ex-mágico da Taberna Minhota", vemos um herói afastar-se da cidade em busca das serras, não para o rejuvenescimento físico e mental - quando se imitaria o romance de Eça de Queiros -, mas para buscar o suicídio:

"Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço." (PZ, p. 55)

No conto "Bruma", o campo surge menos agressivo. Embora quase afável e fantásticamente conflitante com a racionalidade típica do mundo urbano, o herói não consegue desvencilhar-se da angústia e da intraquilidade, por mais que a paisagem se amplie do terreno vegetal para os campos urânicos. Quando o irmão antagonista está presente de nada adiantam os animais pastando ao longe, a várzea, o céu limpo e o firmamento onde o outro descobre lindas estrelas, astros azuis, verdes e amarelos. Há o corpo de uma mulher, Bruma, interposto. Quando o irmão se ausenta com a mulher desejada, a lembrança desta também assinala de carência o campo, as estradas, os caminhos e as sebes. Enfim, por um motivo ou outro, o lugar a-

meno constitui uma impossibilidade, ou melhor, uma paisagem ideal mesmo: nem o alto da montanha, nem o vale, nem as serras, nem as planícies conseguem assegurar a serenidade ("Alfredo", CG). O campo aprazível, quando não se embute artificialmente na cidade, somente se localiza na reminiscência das personagens.

Recinto de solidão é o hotel, onde a identidade se perdeu ou se dispersa, e ao hotel poderíamos juntar a taberna, o restaurante, a pensão, a fábrica, os edifícios em construção ou em destruição, em suma os lugares que são moradia e não são lar. Espaços desintegradores, formam a moradia do outro, ou, valendo-nos de uma peculiaridade de nossa língua, a moradia de outrem, onde vive o ameaçador homem de boné cinzento ("O homem de Boné Cinzento", CG), onde vive, padece e morre D. José ("D. José não era", CG); é o restaurante onde se encontram e se alternam mulheres idênticas e sem identidade com o Godofredo de vários nomes ("Os Três Nomes de Godofredo", CG); são os edifícios antes visíveis e, depois, invisíveis por encanto ("Bruna", CG); é o prédio-prisão onde os antagonistas se encerram emparedados ("A Armadilha", CG); é a construção que foge ao controle do engenheiro, numa alegoria da obra em progresso indo além da vida de seu construtor ("O Edifício", PZ), dele se alienando, assim como se aliena dos operários irracionalmente impelidos ao trabalho; é a cadeia onde se vêm arrojados, como bodes expiatórios, os pesquisadores e os revolucionários ("A Cidade" PZ e "Botão-de-Rosa", CO); são os hotéis onde vivem os banidos do próprio lar ou os apenas itinerantes ("Epidôlia", "Aglaiá", "O Convidado", "Botão-de-Rosa", todos em CO). Trata-se também do apartamento alugado em edifício recém-construído ("O Bloqueio", CO) e o refeitório distópico onde se debate Jadon de "Os Comensais" (CO).

Também teremos exemplos da casa indefinida, a residência sem identificação ou porque nela mora o outro transformado em neutro outrem, ou porque nela o herói não consegue reconhecer-se. No primeiro caso estariam as casas referidas em "D. José não Era" (CG) e em "O Homem do Boné Cinzento"; no segundo, a casa descrita em "Os Três Nomes de Godofredo", onde o herói dificilmente se situa em espaços provavelmente seus, pois ali recorda e pratica trágicas experiências.

Espaços trágicos, poderíamos afirmar da maior parte dos recintos e lugares habitados e percorridos pelas personagens de Murilo Rubião. Melhor diríamos "espaços infernais", lugares de violação pelo outro ou ainda, de sofrimento e de tortura. Sítios de dispersão da individualidade resumem-se na imagem da cidade caótica, alguma desmesurada e inabitável como a grande cidade formada de três cidades (Capital, Natércia e Pirópolis), onde o objeto da

busca heróica se perde para sempre ("Epidólia", CO); outra, indesejada, como aquela onde gira tortuoso e desesperado o pobre Pererico ("A Fila", CO).

Todavia, a imagem infernal e sintetizadora de todos esses locais de vertigem e sofrimento, é a do labirinto, presente, em maior ou menor grau, como motivo dominante ou secundário, em contos muito diversos entre si: "A lua" e "A Armadilha" (CG), "A Cidade" (PZ), "A Fila", "O Convidado", "O Bloqueio" e "Os Comensais" (CO). Geralmente, nos espaços aí representados, o herói realiza uma demanda difícil, levado pela sedução do objeto que busca ("A lua", "A Cidade", "O Convidado", "Os Comensais") ou também pelo mistério que o instiga à revelação. A demanda pode ser ainda função secreta ("A fila"). Há um conto em que o labirinto praticamente se inverte, sendo o herói buscado pelos espaços que se estreitam ("O Bloqueio"). Há outro em que a demanda e a espera se conciliam tensamente ("A Armadilha").

Espaço organizado pela superposição de planos circulares e retangulares, congregando o idêntico e o diferente, o conhecido e o estranho, a repetição e a progressividade infinita, o labirinto seduz e confunde, atrai e desnortea. Nele, as personagens reconhecem as partes, não conseguindo porém remetê-las ao todo. Lugar exaustivo parece preservar, em seu centro incógnito e buscado, um objeto revelador que, no entanto, pode espelhar o próprio peregrino que o percorre.

Para delineá-lo, Murilo Rubião se vale de vários meios expressivos, além dos mythoi da demanda e da espera.

Em "A Cidade", por exemplo, começa por destacar o isolamento da personagem principal num trem vazio que pára indefinidamente numa estação desconhecida, próxima a um morro onde casinhas brancas e vazias se dispõem assimétricas. Depois vêm as íngremes ladeiras, a escalada cansativa, as casas fechadas e o descortino da estranha cidade, para a qual o herói desce desconhecido e ignorante, até ser encerrado, preso, numa cadeia, condenando-se à repetição da mesma pergunta: "Alguém fez hoje alguma pergunta?" (PZ, p. 51).

De outra ordem, o labirinto projetado para o conto "A lua" (CG) mostra-se no traçado de ruas escuras, nos movimentos indecisos da personagem perseguida que obriga o herói a avanços e recuos, na reiteração, mês e mês, dos mesmos caminhos; no percurso invariável, apesar da aparente falta de rumo, e, mesmo, na mudança repentina do itinerário.

"A Armadilha" nos sugere o caminhar por longa escada através de dez pavimentos, coloca-nos a andar por comprido corredor coberto de sujeira e dando para salas fechadas e vazias, mostra-nos uma saleta escura que se vai estreitando por meio de ação de biombos e

de portas que fecham o caminho de saída para a personagem que se vê diante de janelas vedadas por telas de aço.

Umbrais devidamente defendidos por guardiães, pátio, fila que torna cada vez mais distante o centro procurado, escadas de ferro, múltiplas portas, salas e saletas, ante-salas, vários corredores, alguns deles extensos, toda essa organização labiríntica de uma fábrica e seus arredores desorienta o herói de "A Fila". caminhos que retornam, vastos salões, corredores estreitos, estreitas passagens formadas por sebes de ficus, muros, cercas de arame farpado, jardins intermináveis, sendas entre matagais, picadas que permitem avanços mas obrigam a retrocessos, declives, a necessidade de guias, sítios interditos e passagens abertas compõem o espaço de torvelinho e estonteamento em que se envereda José Alferes ("O Convidado"). No refeitório que lembra as organizações utópicas de Harmonia e de Icária, o labirinto se forma a partir do instante quando, por um pressentimento repentino, o personagem se percebe encerrado num mundo onde todos perderam a identidade. Quer escapar desse lugar em que tivera até então a liberdade e a compulsão de entrar e sair. Entretanto, as saídas vão-se fechando. Deixo as citações falarem por si nessa história em que se alegoriza sobre o sentimento do absurdo da existência, sobre a inautenticidade e a reificação e sobre a consciência problemática de nossa contingência:

"Rapidamente ganhou o corredor, rumo à porta principal. Verificou, com certa surpresa, que, no lugar onde a porta deveria estar, uma parede lisa vedava-lhe a passagem. Retrocedeu cêlere, julgando que possivelmente se desorientara. Também não a encontrou do lado oposto. Retornou várias vezes ao ponto de partida e tinha a impressão de que não saíra do lugar. Indo e vindo, gastou excessiva energia antes de lembrar-se do refeitório. Lá encontraria uma saída para os fundos do prédio. Agora era o salão que ele não achava. Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua. Nada, além do corredor. Nem reparou que a iluminação decaía e poucas lâmpadas estavam acesas. O suor escorria-lhe pela testa, mas Jardon perseverava na inútil tentativa de fugir daquele recinto." (CO, pp. 123-124)

Como nos contos mitológicos, o herói acaba se empurrando para o centro que o seduziu e que praticamente o suga, ou, se quisermos, para o centro que vai assimilá-lo. No conto tal centro será a mesa de refeições onde fica sô, inautêntico, perdida a iden-

tidade, apenas o reflexo. Conforme lemos:

"Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido. Alisava os cabelos, sorrindo para os vinte anos que a sua face mostrava. Ao lembrar-se que poderia estar atrasado para o almoço, apressou-se. Já na sala de jantar, caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa." (CO, p. 124)

Se terminássemos aqui, fecharíamos o círculo que o labirinto sugere e ao mesmo tempo complica. Mas não resistimos, como acontece nos labirintos, a um retorno, um retorno que nos faz sair do universo de Murilo Rubião e enlaçá-lo com o de dois outros escritores. O retorno diz respeito ao motivo do espaço invadido, motivo constante na obra do autor mineiro, conforme pudemos comprovar com este trabalho. Tal motivo se apresenta de modo singular em "O Homem do Bonê Cinzento" (CG), onde o espaço invadido é a rua.

Os outros dois contos são "A Usina Atrás do Morro" de José J. Veiga (Os Cavalinhos de Platiplanto), onde temos como espaço invadido, a cidade, e "La casa tomada" de Julio Cortazar (Bestiario), onde o espaço invadido é a casa. Insinuo apenas as comparações que outros poderão desenvolver melhor do que eu.

A casa vem descrita minuciosamente no conto de Julio Cortazar; de certo modo a cidade pacata recordada pelo narrador de "A Usina Atrás do Morro" também se visualiza bem como lugar de sossego no seu início e na sua história precedente à invasão. A rua, no conto de Murilo Rubião, se delineia em rápidos traços. No texto de Cortazar, a casa é o lugar da vivência e da memória familiar, que os dois irmãos abandonam pouco a pouco, acossados pela presença misteriosa e ameaçadora de ruídos que avançam cômodo por cômodo; no texto de José J. Veiga, a cidade compõe-se da convivência e da memória coletiva, resume a casa e recorda o paraíso, que os habitantes vão abandonando por medo ou pela morte violenta, quando não vão substituindo em lugar infernal; no texto de Murilo Rubião, a rua também passa de lugar sossegado a intranquilo, mas nela se situa o confronto entre o indivíduo e o seu outro, ao mesmo tempo inferno consumidor e suporte existencial da identidade. Várias alegorias são possíveis, portanto, na construção imaginada desses espaços invadidos; num caso temos a impressão de estar diante de uma história da substituição dos valores da vida patriarcal e agrária, conservadoramente cultivados na cidade, pelos valores da vida in-

dustrial e urbana; noutro caso, parece-nos formar-se, paralelamente ao texto lido, a história de invasões multinacionais ou a da substituição de uma sociedade de comunhão por outra de reificação; no terceiro, teríamos a encarnação da temática existencialista que envolve as relações de identidade e alteridade, a objetividade do sujeito e a subjetividade do objeto. Nos três, sente-se a fascinação exercida pelo outro que, ao invadir espaços, os torna estranhos e os reinventa, dependendo do ser que lá está; finalmente, nos três, cada qual com soluções diferentes, a transfiguração do irracional, esse invasor contemporâneo de nosso pensamento.

* As indicações de páginas serão relativas a essas edições, conforme as seguintes siglas: CG - A Casa do Girassol Vermelho, PZ - Pirotécnico Zacarias e CO - O Convidado.

Um franco atirador. Um inclassificável. Ou como quis Bandeira: antitotalitarista antipassadista antiburocratista. De tanto ser contra, o mineiro Murilo Mendes não recebeu os favores da fama. Não era para menos: não trabalhou por eles mas para restaurar a poesia.

Numa certa época julgou que o instrumento para essa reencarnação poética fosse o cristianismo, resposta possível à crise do individualismo. Acreditava, então, com Xavier de Maistre, que o cristianismo tinha sido apregoadado por ignorantes e acatado pelos sábios, daí que ele não se parecesse com nada do já conhecido. Mas percebeu com o tempo que se sentia católico entre ateus e heresia-arca entre os dogmáticos. Nada de novo nisto. Afinal, Xavier de Maistre também lhe mostrara que se raciocina muito na França, o que não quer dizer que ali domine a razão. (1)

A crise do liberalismo e da autonomia individual se traduzem, então, para Murilo não só na busca de um complexo barroco, jesuítico e ibérico, de fundo anticartesiano que representaria a primeira manifestação da cultura supra-nacional. Ele passa a apostar, com a mudança para a Itália, na impossibilidade de desenvolver a personalidade num mundo em que a descontinuidade, a desintegração e a dissociação se alastram. Fica-lhe apenas, a certeza da construção a partir dos restos.

Duas categorias nos acodem, alternativamente, para explicar o inclassificável Murilo Mendes: surrealista e barroco. Não sendo propriamente nem um nem outro, como pensa Luciana Stegagno Picchio, Murilo pôde usar a teoria surrealista para recuperar o sentido ecumênico do cristianismo que para ele, conta: o do Cristo barroco.

Assim Murilo argumenta em "Interpretações" que Breton desconhece inteiramente o catolicismo ou o confunde com os catolicões. "Ele julga que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade, e os fanáticos de ordem policial. Entretanto, o espírito católico é mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo. Enquanto o marxismo espera a destruição de uma classe, a transferência de seus bens para outra, e a instalação de um confortável paraíso na terra, o catolicismo espera a destruição do universo inteiro pelo fogo do Espírito Santo. Não ficará pedra sobre pedra!" (2)

Mais tarde, Murilo descobriria em Américo Castro (o alarmado

e, para Borges, alarmante Américo Castro) quanto esta formação supranacional do barroco jesuítico deveria ser recuperada como força poderosa de ratificação do presente bem como de afiançamento de uma tradição capaz de projetar a atitude internacionalista e democratizante do Modernismo. Lendo La realidad histórica de España, já nos anos conciliares, Murilo anota, como era de seu hábito, na página final do volume "persistência da religião no mundo ibérico: 239", lembrete que nos leva a uma passagem do livro em que Américo Castro escreve:

"En ningún país católico desplaza la religión mayor volumen social que en España y en las naciones hispano-portuguesas, y la verdad es que la creencia religiosa nunca ha sido substituida por nada que le sea equivalente en extensión y fuerza. No quiere esto decir que la mayoría de los hispanos piense que ha de vivir conforme a normas cristianas, ni que la religión llene el ámbito de la expresión literaria y didáctica como en 1700. Han desaparecido las cúpulas de la trascendencia bajo las cuales todos cabían y se sentían protegidos y con la trascendencia se fue también el puro prestigio de los valores encarnados en ella. Mas no obstante todo esto, al mismo tiempo que todo esto, la religión del español, del portugués y del ibero-americano es algo que sigue ahí, como realidad permanente e infrangible aunque sólo aparezca y nos demos cuenta de su tremenda existencia cuando alguien pretende suprimirla".

Murilo grifa esta passagem, que reforça sua idéia de um imaginário religioso e anti-estatal, presente e ativo na cultura espanhola de um modo e numa extensão desconhecidos na cultura francesa.⁽³⁾ Anos mais tarde, corroboraria esta impressão ao ler "Ouvriers et Pasteurs" em que Roland Barthes diferencia o pastor protestante, com função social específica e participação na vida econômica e ideológica, do padre católico, cópia anódina, sem batina nem castidade. E por isso, raciona Barthes, que o pastor é sempre exótico, como em A Sinfonia Pastoral de Gide (e nos poemas de Murilo Mendes, poderíamos acrescentar).

Essa primitiva idéia muriliana de um humanismo de resistência à modernização se reveste de teor popular a partir da leitura (quase integral) de Unamuno, do quixotismo de Unamuno.

Aliás Dom Quixote é um excelente exemplo para estudar como se articula o complexo cultural hispano-português na visão de Murilo porque o poeta mineiro vê no romance de Cervantes uma peculiar realização da cultura cristã-religiosa, popular, anti-estatal. Apoiado em Thomas Mann, espanta-se ao ver que os críticos do catolicismo, conquanto estejam fartamente aparelhados, "não conseguiram até hoje nem ao menos roçar de leve pelo cristianismo como

formador, como vínculo e destino do homem ocidental".⁽⁵⁾ Recorre, a seguir, ao pensamento de Unamuno e destaca que o Quixote exerce a justiça sobre um indivíduo específico, em quem enxerga entretanto a categoria universal a que pertence.⁽⁶⁾ É curioso observar que, anos depois, o poeta espanhol Pedro Salinas analisaria de forma coincidente a contribuição da cultura espanhola à literatura ocidental. Em seus Ensayos de literatura hispánica (livro de 1958, lido por Murilo) Salinas destaca quatro tipos romanescos criados na Espanha: a novela de cavalaria, a pastoral a mourisca e a picaresca, novela esta particularmente relevante porque representa a primeira consideração dos menores trabalhando o material narrativo da modernidade.

Deve-se creditar à picaresca o fato de criar uma forma de leitura: "leer es sentir con los personajes, es en ese sentido, comprender. La lectura es una forma de compasión".⁽⁷⁾ Cervantes, pois, estaria fadado a inaugurar o romance summa, em que se recolhe "el gran drama de un individuo frente a la sociedad; el gran drama de este hombre solo con todas las gentes de todas las clases que le rodean".⁽⁸⁾ Ora, já em "O próximo Cervantes", de 1947 Murilo afirmava ser possível encontrar nesse livro "uma Suma (e ele está usando o conceito no sentido medieval do termo) da sabedoria realista" que implicava a rigor sua dissolução, porque via em ambos os protagonistas a convivência do idealista visionário e do homem prático, terra-a-terra. "Na verdade Don Quijote é também Sancho Panza e Sancho Panza é Don Quijote", conciliando "no seu espírito e no seu método de vida o Ocidente como fator de ação e o Oriente como fator de contemplação".⁽¹⁰⁾ Na complexa organização do par cindido, convergem a antiga convicção muriliana de que um grande artista deve conciliar os opostos (fragmento 65 de O discípulo de Emaús, 1944) e, uma variante da mesma idéia, que encontramos no aforismo 202:

"Todas as contradições se resolvem no espírito do poeta. O poeta é ao mesmo tempo um ser simples e complicado, humilde e orgulhoso, casto e sensual, equilibrado e louco. O poeta não tem imaginação. É absolutamente realista".

Concílio dos contrários: o visionário é pragmático. Em consequência, o universo se nos apresenta como um signo concreto em movimento: ele tanto cifra quanto é decifrado. Ou, por outra, a cultura é simples convenção. ("On sait bien - escreve Borges e Murilo recupera⁽¹⁰⁾ - que le langage même est une convention"). O jogo é duplice: a norma se desloca e desvia mas, ao mesmo tempo, ela inclui, apropria, amalgama. Tende aos extremos mas se equilibra no fiel da tradição. Entre a intenção do que se oferece e o sentido com que se recebe, tende-se a ponte da comunhão amistosa (o conceito, aplicado à ironia, é de Wayne Booth) o que nos conduz ao ato

inversamente simétrico da síntese, da composição. Daí a lâmina do aforismo 362: "Dom Quixote contém muitos elementos de circo". Em outras palavras, paródia, ironia, destruição na construção. A fragmentação pode, então, transformar-se em cisão e ser transferida ao leitor enquanto leitor ausente mas possível, pré-determinado pelo texto, murilogramas lançados ao leitor futuro.

Uma dessas metáforas falhas é o diálogo da pena do cronista árabe com os possíveis profanadores do texto, diálogo dublado por Cide Hamete, no qual se confrontam o criador e a criatura, a obra e o narrador e, por essa via, até mesmo o poeta e o leitor. Traduz Murilo, com adaptações que confirmam o esconjuro: "Para mim sô nasceu Don Quijote, e eu para ele. Ele soube agir e eu escrever. Enfim eu e ele não somos mais do que a mesma coisa".⁽¹¹⁾ Ignoro a edição utilizada por Murilo, em 1947, para escrever esse ensaio mas a versão conservada em sua biblioteca (com texto e notas de Martin de Riquer, Barcelona, Juventud, 1958) lida certamente nos anos 60, ainda revela a peculiar atenção do leitor para com esse episódio. Com efeito, Murilo grifa o texto onde se vê que é a pena (sola, neutralizada pelo sô da tradução) quem diz: "Para mī sola naciō don Quijote y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atreviō o ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero". Um asterisco acima de sola e outro à margem de tordesillesco nos remetem a uma nota de rodapé do próprio Murilo "(') v. pg. 533 (tordesillesco)" página essa que corresponde à dedicatória da segunda parte, em que Cervantes confia ao Conde de Lemos a náusea que lhe provocou ver outro Dom Quixote, "que con nombre de segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe". Martin de Riquer explica, na ocasião, que Cervantes alude ao Quixote apócrifo de Avellaneda, natural da cidade de Tordesillas e "um dos maiores arcanos de nossa história literária". Se, para Cervantes, tordesillesco era alusão a um referente toponímico concreto, para um leitor americano como Murilo, a palavra suscita uma dimensão imaginária muito mais ampla, porque tordesillesco evoca uma linha de fratura entre duas linguagens, linha que Murilo gosta de transpor com absoluto domínio de consciência. Lembre-se a obsessão (compartilhada, aliás, com Macedonio Fernandez) de querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que atravessamos a barreira da vigília. Por intermédio desse "absurdo", Murilo relativiza as certezas das antinomias: vida/morte, masculino/feminino, próprio/alheio, razão/desvario.⁽¹²⁾

Como lê Murilo Mendes? com duas estratégias desiguais e combinadas. Há um Murilo - talvez o menos interessante - que adota a

hermenêutica cristã: reduzir todo texto a um grande código, a Paixão de Cristo.⁽¹³⁾ Daí que a leitura peça compaixão. Há porém outro lado do poeta, cujo olhar estrutural atende para o problema do fingir e compor e acredita que a arte seja "pura broma, fábula convenida", na expressão de Ortega y Gasset. O hermenêuta apaga as diferenças individuais: sólo los dos (textos) somos para en uno. O construtivista ouve um discurso desdobrado em que a coesão revela sua trama; o que era simples se torna complexo; o singular, plural; o um é dois.

Esta segunda concepção muriliana revela-se produtiva no caso da tradução, transposição difícil entre todas, cujo ideal consiste em que o leitor possa ouvir uma segunda linha de polifonia, que equivaleria à percepção do leitor originário, sem prejuízo do prazer estético que obtenha na segunda linha de contraponto, a da tradução em si. Esta possibilidade de dupla escuta (dois registros: o original e o traduzido) representa a entrada do menor (não mais como tema, ao modo da picaresca) mas agora como escritura. Nesse sentido, a tradução ilustraria a função menor de que nos falam Deleuze e Guattari: desenvolver as áreas de subdesenvolvimento da língua maior.

É sintomático, portanto, que Murilo destaque um episódio do capítulo 62 da segunda parte em que Dom Quixote visita uma gráfica em Barcelona.⁽¹⁴⁾ Em parte porque a obra que ali está sendo traduzida é inexistente ou mero anagrama de Le Galatee (obra de Della Casa e traduzida por outro cativo em Argel, o Dr. Domingo Becerra), título esse em que ecoa, ainda, a própria Galateia cervantina. Em segundo lugar, porque a menção de um exímio tradutor da época, Juan de Jáuregui, serve a Murilo para confessar à margem "vi este retrato (refere-se ao retrato que Jáuregui pintou do próprio Cervantes), em 1960 numa exposição na Universidade de Alcalá de Henares. Rafael Alberti disse-me que é falso". Pela segunda vez, a cópia falsifica o modelo e engana os incautos. São bagatele, puras brincadeiras. A passagem oferece, ainda, duas outras referências textuais. A primeira seria o artigo de 1949 em que Augusto Meyer escolhe o mesmo mote cervantino para discutir a questão da memória literária como fator de mudança, o entreglosar de Montaigne.⁽¹⁵⁾ Se não podemos afirmar que Murilo tivesse lido o ensaio anterior de Meyer, podemos, no entanto, afirmar que leu e anotou um outro ensaio de Gérard Genette, "Proust palimpseste" (Tel Quel, 12, 1963; posteriormente em Figures I), onde o crítico francês define pela primeira vez a essência do trabalho hipertextual através da metáfora do palimpsesto, em que se confundem e enxertam várias figuras e sentidos, constantemente presentes, e que permitem ser decifrados, todos juntos, em indissociável totalidade.⁽¹⁶⁾

Portanto Murilo, leitor polifônico, traduz ao escrever. Quando em Poliedro, por exemplo, anota "O tigre, esse cosmotigre", o poeta não sistematiza apenas as leituras declaradas (Valéry, W. Blake), os modelos consagrados (se Deus criou o Cordeiro, o Poeta cria o Tigre) ou a referencialidade imediata (Stalinhitler). Pelos interstícios, o leitor adivinha as manchas que irão compondo essa pele, o avesso da tapeçaria de que falava D. Quixote. Visitando anos antes o zoológico fantástico de Borges, lido com devoção⁽¹⁷⁾, Murilo destaca que "el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso. Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad".

Nessa estratégia textual, revela-se, a meu ver, a ambição construtivista de Murilo Mendes, posição que lhe foi reconhecida por Haroldo de Campos em 1963. Não se atribua a esse projeto uma determinação exclusivamente nacional. Já no verão de 1944 Murilo publica seis poemas no único número da revista pioneira do movimento "Arte Concreto-Invención" de Buenos Aires, Arturo.⁽¹⁸⁾ Ao convite para nela publicar, feito pelo poeta e pintor uruguaio Arden Quin, um dos membros da redação de Arturo, segue uma relação de intercâmbio de materiais que me parece significativa porque é através de Arden Quin, espírito cosmopolita, morando um pouco em Buenos Aires e outro pouco em Paris, que Murilo conhece em detalhe a obra de Huidobro, inspirador do movimento adi de Buenos Aires. O exemplar conservado por Murilo de Ver e palpar, do criacionista chileno, é claro a esse respeito: "M.H./Paris, 1953/lembança de Arden Quin".⁽¹⁹⁾

Se a Huidobro somamos Cortázar⁽²⁰⁾ Vallejo⁽²¹⁾ Wilcock⁽²²⁾, e Borges⁽²³⁾, podemos ir compondo um mapa da vanguarda latino-americana, atravessada pelo projeto de resgate do simultâneo, fragmentário e heterogêneo. Não se trata de uma vanguarda poética, a bem da verdade, pois vejo também a vinculação com vanguardas não literárias. Penso, por exemplo, nos postulados coincidentes entre o essencialismo (1935) de Ismael Nery e o Manifesto Branco (1946) de Lucio Fontana. Se o essencialismo de Nery busca a abstração de tempo e espaço como um método para eliminar o supérfluo, o espacialismo de Fontana pretende desmontar a ilusão convencional, revelando-a pelo avesso, através dos bucchi e dos tagli, autênticas fraturas das limitações dimensionais que, na expressão do próprio Murilo, constroem a visibilidade do racional, instalam uma nova

noção de imagem, de signo. (24)

Tramas, furos, cortes, lacerações. Todas estas pesquisas expressivas são também buscas babélicas de artistas cindidos entre os mais de um universo de signos. Um chileno, um peruano, um argentino que passam toda boa parte de suas vidas em Paris. Dois outros argentinos, Wilclck e Fontana, absolutamente integrados à cultura italiana. Como Murilo. E Borges, o exemplo-mor. "Borges hors Borges, constituant comme une sorte d'exil de lui-même, devant à son tour lui aussi un personnage paradoxal de littérature fantastique, par une sorte 'd'autophantasmation'". (25)

A aposta moral nos mostra sua contra-partida, uma ética do esvaziamento que é, acima de tudo, um projeto de rigoroso construtivismo. (26) É necessário, então, ler Murilo no traço que ele mesmo faz ao ler uma carta de um intelectual italiano, Pedro de Angelis, guia de Rosas em Buenos Aires lá por 1830, carta essa dirigida a seu correspondente no Rio, o Conde de Wallenstein, conselheiro russo na Corte de Dom Pedro. "Ali na metrópole argentina, o europeu derraciné suspira, sufoca, treme, forceja com angústia irreprimível por escapular-se do mundo férreo e terrível de Rosas" (27) até que, numa carta datada de 16 de março de 1838, de Angelis se lamenta: "Il me tarde quitter ce malheureux pays où j'ai végété onze années; je n'en emporterai que des souvenirs et une leçon tardive pour moi: qu'il ne faut jamais mettre beaucoup d'inconnues dans ce long calcul de probabilités qu'on appelle la vie".

NOTAS

1. Na última página de Considérations sur la France (Geneve, Ed du Milieu du Monde, s.d.) Murilo anota "pg. 134 pre-marx/123". Nesta última se lê: "N'écoute pas les raisonneurs, on ne raisonne que trop en France et le raisonnement en bannit la raison". A frase foi grifada por Murilo. (Neste como em todos os outros casos, consultei a Biblioteca do escritor na Universidade Federal de Juiz de Fora (MG).
2. Cfr. "Interpretações". Letras Brasileiras, 18, Rio de Janeiro, out. 1944. Anos mais tarde, encontraria em Ortega y Gasset um pensamento semelhante. Em "La forma como método histórico", ensaio de El espíritu de la letra (livro de 1927, lido por Murilo na quarta edição de 1958) Ortega repele as acusações ao catolicismo daquilo que, a seu ver, é caracteristicamente ibérico e, à página 15, funde catolicismo e vanguarda:

"En este ejemplo podemos ver con claridad que el catolicismo español esta pagando deudas que no son suyas, si no del catolicismo español (...). el catolicismo va lastrado con vicios españoles, y, viceversa, los vicios españoles se amparan y fortifican con frecuencia tras una máscara insincera de catolicismo. Como yo no creo que España pueda salir decisivamente al alta mar de la historia si no ayudan con entusiasmo y pureza de la maniobra dos católicos nacionales, deploro sobremanera la ausencia de ese enérgico fermento en nuestra Iglesia oficial. Y el caso es que el catolicismo significa hoy, dondequiera, una fuerza de vanguardia, donde combaten mentes clarísima, plenamente actuales y creadoras. Señor, por qué no ha de acaecer lo mismo en nuestro país? Por que en España ha de ser admisible que muchas gentes usen el título de católicos como una patente que les excusa de refinar su intelecto y su sensibilidad y los convierte en rémora y estorbo para todo perfeccionamiento nacional? Trecho grifado por Murilo Mendes.

3. O livro de Américo Castro (México, Porrúa, 1962) causa profunda impressão no leitor a tal ponto que destaca, com traços à margem, longas passagens. Retiro os trechos mais significativos nesta ocasião. À página 240, Castro aponta que "la gente hispanolusitana vive aún en un mundo no racional, sin autonomia terrena, sin fundamento en objetividades creadas originalmente por el hombre hispano. La huella islámico-judaica ha de ser tenida en cuenta y hay que reconocerlo, sin acrimonia y sin melancolía", idéia esta (a da herança islámico-judaica) que nos remete àquilo que lhe interessava em Leon Bloy e, por essa via, chegamos a Swedenborg, Valéry, Borges. Com efeito, Murilo mesmo destaca um conceito do autor de O Aleph, de que "nous vivons dans un monde de symboles, cette idée un peu cabalistique à mon avis" mas que será reativada ao ler "El Golem": "Si (como el griego afirma en el Cratilo)/El nombre es arquetipo de la cosa/En las letras de la rosa está la rosa/Y todo el Nilo en la palabra Nilo./Y, hecho de consonantes y vocales,/Habrã un terrible Nombre, que la esencia/Cifre de Dios y que la Omnipotencia/Guarde en letras y sílabas cabales." A primeira frase de Borges foi grifada e aparece com chamada ("Bloy:381") na folha de rosto de L'Herne. Jorge Luis Borges (1964). As duas estrofes do poema foram destacadas com traço lateral na edição dos Poemas (1923 - 1958), Buenos Aires, Emecé, 1958. Ainda no livro de Américo Castro, Murilo torna a diferenciar a religião oficial da popular, que era quase um jogo com o destino, "un juego mucho más riguroso y obstinado que el de muchos romanos pontífices" e acompa-

nha o raciocínio de Castro, quem apoiado em Maquiavel ("quelli popoli che sono più propinqui alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno religione" Discurso sobre a primeira deca de Tito Lívio, I,12), diz: "La religión de la Roma pontificia no fue cerradamente 'castiza'.

"La Reforma devió el interés religioso hacia la conducta y la eficacia social del hombre; pero con ello cerró la vía al soliloquio emotivo del alma con Dios. La religión de la Reforma acabó por convertirse en una teología aplicada a la vida práctica, con miras a frenar cualquier actitud de la persona tendiente a romper sus enlaces sociales. Francia es sin duda un país católico, aunque ha hecho que su catolicismo se vaya infiltrando de cuanta sustancia útil para él ha ido hallando en el racionalismo de sus enemigos; pudo de este modo formarse en Francia el catolicismo esclarecido del "Institut Catholique" de Paris, junto al de sus masas rurales. Desde fines del siglo XVI el catolicismo francés se puso al servicio del Estado nacional que personificaban sus reyes, y al margen de aquel catolicismo fue surgiendo un mundo racionalizado, excéntrico a la religión. Ya en el siglo XVI la Francia culta miraba el teatro religioso como una antigualla intolerable, suprimida, al fin, por el Parlamento en 1548. En España, esa misma clase de espectáculos perduró hasta 1765, época en que la presión intelectualista del extranjero obligó a reaccionar contra las tendencias del pueblo.

La religión española, por consiguiente, está basada en un catolicismo muy distinto del de Roma y Francia - para no hablar del norteamericano. Es una forma de creencia característica de España, sólo inteligible dentro de la peculiar disposición 'castiza' de su historia. La religión española - como su lengua, sus instituciones, su escasa capacidad para la ciencia objetiva, su desborde expresivo y su personalismo integral - ha de ser referida a los 900 años de entrelace cristiano-islámico-judaico. La teocracia hispánica, la imposibilidad de organizar a España y a Hispano-América como un Estado puramente legal, afirmado en intereses objetivos y no en magias personales, son expresión del funcionamiento, de la disposición y de los límites de su 'morada vital'.

Como institución social, la Iglesia española es algo que nadie ni nada han conseguido suprimir o reemplazar, lo cual, después de todo, sería normal, porque otras religiones siguen igualmente existiendo en los demás países, y no hay para qué lamentarlo. Pero lo peculiar de España no es eso, sino que la Iglesia

sigue siendo in ella un poder erigido frente al Estado, en una forma que no conocieron ni Francia ni Italia, los otros grandes países católicos. Como nación incluida en el círculo de la cultura occidental, España ha poseído un Estado; éste, sin embargo, ha vivido, aun en época reciente, como un co-poder junto a la Iglesia, la cual todavía conserva el recuerdo de la época en que España estuvo gobernada inquisitorialmente. (...)

Junto a la quietista apatía de muchos pudientes (de tan secular arraigo) aparece el mesianismo de la masa popular brotado del mismo tronco. Entre las creencias populares, el anarquismo - tan opuesto a la legalidad de tipo occidental como por otros motivos lo son ciertos fanáticos también muy hispánicos - ha gozado de numerosos adeptos (...)

Lo cual no es nuevo, porque a fines del siglo XV las masas españolas creyeron que los Reyes Católicos habían sido enviados por Dios para instaurar la felicidad sobre la tierra, y para concluir con la tiranía de todos los poderosos. Algunos pensadores del Renacimiento escribieron utopías, pero los españoles han dado su sangre por tales sueños en más de una ocasión, borrando así el confín entre lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginado". (Passagens destacadas por Murilo com traços à margem. Ver La realidad histórica de España, cap. VI, p.239-42).

À página seguinte, Américo Castro pergunta-se "En qué país católico hay nada semejante a las procesiones de Sevilla en Semana Santa? Las imágenes revalizan en lujo y esplendor, y las cofradías encargadas de cada una de ellas entablan una 'guerra psicológica', sentimental, con las agrupaciones rivales. Entre quienes llevan esas imágenes, en tan espectaculares y dramáticas procesiones, hay hombres del pueblo que, como pueblo, pueden ser anarquistas (a veces lo son) que sueñan con arrasar la estructura social y con ella la Iglesia; pero como portadores de 'su' imagen (el Jesús del Gran Poder, la Virgen de la Macarena, etc.) son capaces de matarse en defensa del honor y de la supremacía de aquellas esculturas. Suele explicarse frívolamente tal hecho acudiendo a la 'superstición' del pueblo, lo cual no sirve para nada, porque tanta superstición como en España hay en el sur de Italia, en Polonia o en la creencia inglesa em duendes, y allí no acontece nada comparable".

Esta recuperação da festa barroca vem coincidir com a opinião dos viajantes do século XIX ao Brasil. Martius, em 1818, registra, por exemplo, a impressão que lhe causaram as festas do Bonfim na Bahia. Ao comentar a passagem em Retrato do Brasil, Paulo Prado diz que era a exibição de todas as classes e raças

numa mescla fantástica e única, resumindo séculos, irrealizável em Londres ou Paris. Quando da leitura do Retrato . . ., na edição de 1931, Murilo anota nas páginas finais "155 impressões de/Von Martius (Bah.)/188 como se deveria/escrever a h. do B., seg./V. Martius". No caso, Murilo repele, com o viajante, a ci-tação, de duvidosa autenticidade, e busca trabalhar com a parô-dia do registro oficial. É o projeto da sua História do Brasil.

4. Em Unamuno (El Caballero de la Triste Figura. Buenos Aires, Es-pasa-Calpe, 1944) Murilo encontra esta diferença entre o âmbito do povo e o do Estado:

"No sé si hay o no conciencia nacional en España, pero popular sí que la hay. El pueblo español - no la nación - se levantó en masa, sin organizaci6n central alguna, tal cual es, contra los ejércitos de Napole6n, que nos traían progreso. No lo quiso. Vislumbro que le costaría el viático de su peregrinaci6n por la terrena patria, el consuelo de su vida resignada, la rutilaria fê en que su oscura tranquilidad se asienta; vislumbro que no le dejaría el progreso soñar en paz, que se le convertiría en una pesadilla, y resistió.

"Se dispuso hasta a morir colectivamente antes que lanzar a sus hijos en el camino que a los suicidios individuales lleva. Ent6nces los progresistas eran afrancesados, miraban con cariño al invasor que traía el evangelio de la cultura, la buena nueva de la Revoluci6n buerguesa." (pág. 120-1). Para Unamuno, Sancho é o fiel representante do "idiotismo" hispânico.

5. Cfr. MENDES, Murilo - "O próximo Cervantes". Letras e Artes. Su-plemento Literário de A Manhã. Rio de Janeiro, 19 out. 1947, p.7.
6. Cfr. UNAMUNO, Miquel de - El Caballero de la Triste Figura, op. cit., p.123-4, idéias aproveitadas por Murilo quando escreve que o universalismo não anula o individualismo, antes, pelo contrário, o pressupõe e que o conceito de D. Quixote cristão ("fiel discipulo do Cristo") foi cunhado por Unamuno. Ver "O próximo Cervantes", op. cit.
7. SALINAS, Pedro - Ensayos de literatura hispánica. Del cantar de Mio Cid a Garcia Lorca. Madrid, Aguilar, 1958, p.95. Frase grifada por Murilo.
8. SALINAS, Pedro - op. cit., p. 97. Trecho grifado por Murilo.

9. Idéia apontada por Salinas em "Don Quijote y la novela" (op. cit. p. 113) quando se pergunta, como Murilo: "Quê es el ser humano, quê es mi prōjimo, quê soy yo?" Durante siglos se pensō que le Quijote oponía dos personajes, que Don Quijote y Sancho personificaban dos tendencias antagōnicas de la naturaleza humana. Si hubiera sido asī, no resultaría monstruoso que dos personas tan distintas y opuestas anduvieran juntas, inseparables por el mundo, se quisieran con tan profundo afecto y se ayudarían fraternalmente? Pero el Quijote no tiene, en realidad, dos personajes primarios, Don Quijote y Sancho, no. Su verdadero protagonista es un personaje dual, un hēroe doble: Don Quijote-Sancho. "El quiñon que uso como signo ortogrāfico, significa mucho mās: tanto separa a los dos nombres como los une. Significa que Cervantes concibe la naturaleza numana como una inseparabilidad de dos elementos separados, distintos, de los impulsos, lo quijotesco y lo sanchesco. Si se admite, en lo que tiene de razonable, que el uno personifica nuestra tendencia a lo mejor, a los valores espirituales y desinteresados, y el otro nuestra proclividad a lo menos bueno, a la materialidad y al egoísmo, lo que Cervantes nos insinúa en la pareja de personajes es que hemos de conformarnos en llevar conviviendo, por la existencia, esas dos fuerzas que nacen con todos nosotros, la ascendente y la descendente." Murilo destacou a passagem em seu exemplar. Trata-se de idéia que aparece no aforismo 697 de O discípulo de Emaūs ("o Oriente e o Ocidente um dia se encontrarão") e no 615: "aceita os contrários para atingires a identidade". Em "O itinerário poético de M.M." Luciana Stegagno Picchio apontou, pioneira, a articulação entre os aforismos e a poética do Autor (Ver Revista do hino, Rio, a 4, nº 16, dez 1959, p. 61-74).
10. É frase de Borges em "Pornografia e censura", artigo para La Razón de 1960, lido por Murilo na edição de L'Herne. É sabido que Valéry compartilhava da mesma opinião: a literatura é linguagem, daí que o texto literário seja visto como uma peculiar combinação das potências do vocabulário, de acordo com formas institucionalizadas. Veja-se a respeito, BLUHER, Karl Alfred - "La crítica literaria en Valéry y Borges". Revista Iberoamericana, 135-6, abr.-set. 1986, p. 447-61.

Por essa via, Murilo reivindica outros antecedentes: Gōngorra, Mallarmé. Lendo o ensaio de Ortega y Gasset no centenário do autor das Soledades (El espíritu de la letra, op. cit., p. 107-115) Murilo se identifica com o conceito de poesia como representação do instinto ("la poesía es eufenismo"), obscurecimento do objeto para intensificar a função poética ("casi todo lo llamado

clásico en poesía es, en verdad, barroquismo. Por ejemplo: Píndaro, tan difícil de entender como Góngora") e desnaturaliza-
ção da convenção:

"Gran error creer que poesía es naturalidad: no lo ha sido nunca mientras fué poesía. La antigua, la clásica, mucho menos natural que la nuestra. Ya lo he dicho una y otra vez: Homero, como Píndaro, comienzan por hablar en un idioma convencional que no habla pueblo alguno. Su tema - la mitología - tampoco es natural, sino, por definición, materia sobrenatural.

"Poesía no es naturalidad, sino voluntad de amaneramiento. Su historia se desarrolla en potencias crecientes de amaneramiento. A veces se le quiebran las alas y recae en la prosa para volver a iniciar el proceso de alquitaramientos sucesivos. A veces, de puro remar en el viento, se pierde en lo azul. El eufemismo se hace ininteligible. Dante es la primera potencia, con su 'estilo gentil', y era inevitable que la poesía europea pasase por la enésima potencia del 'estilo culto'. Siglos después había de volver a rozar la misma esfera con Mallarmé. Siempre que la poesía se eleva a esta altitud reaparece la fauna clásica y habla de faunos, ninfas, cisnes, juega con los dioses..." (p.107).

Murilo, ã margem traduz Alquitaramiento: "alambicado".

11. Cfr. "O próximo Cervantes", op. cit.
12. (Macedonio) "Cuando entraba en el sueño - cuenta Adolfo de Obieta - tenía un papel y un lápiz a mano y para controlar su sueño anotaba lo que creía el último minuto de vigilia". Cfr. GARCIA, Germán Leopoldo - Macedônio Fernández: la escritura en objeto. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, p.88. García interpreta: "La última novela mala (vida) que Macedonio escribe junto con la primera novela buena (muerte) muestra que lo bueno y lo malo no pueden discriminarse: lo que muere (malo) es la vida, lo que nace (bueno) es la muerte. El significante 'eterna' disuelve la paradoja, mejor dicho, la desplaza: "Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena... algo bueno era malo y viceversa". Ibidem, p. 151, para a relação Macedonio/Murilo ver o meu "Borges e Murilo Mendes: dois casos de desleituradas criativas" Anais do I Seminário Latino-americano de Literatura Comparada, Porto Alegre, UFRGS, 1986, p. 57-78.

13. Nesse sentido, Murilo lê nas pegadas de Unamuno: "le texte du

Quichotte doit être lu comme Pascal lisait l'Ancien Testament, comme un système de 'figuratifs'. Nouveau romancero, nouvelle vie de saint Ignace et recueil voilé d'exercices spirituels, nouvel Évangile, ce texte apparemment simple se charge, pour qui sait en percevoir le sens spirituel, de plusieurs couches de signification non incompatibles, mais ordonnées selon une progression symbolique: don Quichotte figure Ignace, qui figure Jésus, qui figure lui-même, en l'encarnant, la charité divine." GENETTE, Gérard - Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Seuil, 1982, p. 371. É en parte aliás a tentativa de Northrop Frye em The Great Code. The Bible and Literature, 1981. É o que, além do mais, Murilo colhe no Quixote, no episódio dos Santos cavaleiros:

"- Este - dijo don Quijote - fué el mayor enemigo que tuvo la Iglesia de Dios Nuestro Señor en su Tiempo, y el mayor defensor suyo que tendrá jamás; caballero andante por la vida, Y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes, a quien sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo.

"No había más imágenes, y así, mandó don Quijote que las volviesen a cubrir, y dijo a los que las llevaban:

"- Por buen agüero he tenido, hermanos, haver visto lo que he visto, porque estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas; sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano." (II, LVIII).

Murilo marcou a passagem.

14. Murilo destaca, com um traço a margem, uma longa tirada:

"- Señor, este caballero que aquí está - y enseñóle a un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad - ha traducido un libro toscano en nuestra lengua castellana, y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa.

- Qué título tiene el libro? - preguntó don Quijote.

A lo que el autor respondió:

- Señor, el libro, en toscano, se llama Le Bagatele.

- Y qué responde le bagatele en nuestro castellano? preguntó don Quijote.

- Le bagatele - dijo el autor - es como si en castellano dijésemos los juguetes; y aunque este libro es en el nombre humil-

de, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales.
- Yo - dijo don Quijote - sé algún tanto del toscano, y me
precio de cantar algunas estancias del Ariosto. Pero dígame
vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar
el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ha
hallado en su escritura alguna vez nombrar piñata?

- Sí, muchas veces - respondió el autor.

- Y cómo la traduce vuestra merced en castellano? preguntó don
Quijote.

- Cómo la había de traducir - replicó el autor - , sino
diciendo olla?

- Cuerpo de tal - dijo don Quijote -, y qué adelante está vuesa
merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que
adonde diga en el toscano piace, dece vuesa merced en el cas-
tellano place; y adonde diga piū, dice más, y el su declaracon
arriba, y el giū con abajo.

- Sí declaro, por cierto - dijo el autor -, porque ésas son
sus propias correspondencias.

- Osaré yo jurar - dijo don Quijote - que no es vuesa merced
conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos
ingenios ni los loables trabajos. Qué de habilidades hay per-
didas por ahí! Qué de ingenios arrinconados! Qué de virtudes
menospreciadas! Pero, con todo esto, me parece que el traducir
de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las len-
guas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamen-
cos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de
hilos que la escurecem, y no se veen con la lisura y tez de la
haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni
elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia
un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no
sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas
peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le
trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores:
el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su Pastor Fido, y
el otro, don Juan de Jáuregui, en su Aminta, donde felizmente
ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original. Pero
díga-me vuestra merced: este libro imprímese por su cuenta, o
tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

- Por mi cuenta lo imprimo - respondió el autor -, y pienso
ganar mil ducados, por lo menos, con esta primeira impresión,
que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis
reales cada uno, en daca la pajas."

16. No final do ensaio, Genette admite que a metáfora do palimpsesto é pouco significativa em Proust mas relevantemente proustiana numa passagem dos Paradis artificiels traduzida de De Quincey: quem se pergunta o que é o cérebro humano senão um palimpsesto imenso e natural? Um complicado palimpsesto da memória que se desenrola de uma só vez, com todas as camadas de sentimentos superpostos, defuntos e irrevogáveis, porque o palimpsesto da memória é indestrutível. A nota foi destacada com um traço à margem por Murilo, enlaçando De Quincey, Proust e Genette, em sucessivas traduções. A memória é a estrutura da realidade.

17. Murilo possuía a primeira edição do livro de Borges e Margarita Guerrero, Manual de zoologia fantástica (México, Fondo de Cultura Económica, 1957), fartamente anotado. O setor "Microzoo" de Poliedro é de 1965-6.

Em muitos casos o modelo deste bestiário são os Aforismos de Leonardo da Vinci, pacientemente anotados na edição Austral (Buenos Aires, 1943) provável modelo, portanto, de O Discípulo muriliano. Em alguns casos, os destaques dos bestiários borgeano e de da Vinci coincidem. É o caso do fragmento 515 de Leonardo em que Murilo se interessa pela anfisbena, serpente de duas cabeças. Ao ler o Manual de Borges, Murilo grifa esse atributo com palavras que Borges atribui a Plínio: "como si una no le bastase para descargar su veneno". São também as de Leonardo: "como si no le bastase con una para arrojar su veneno". É digno de nota, ainda, que tanto o Manual como o "Microzoo" poliédrico convergem numa atitude já ensaiada por Leonardo: a recordação infantil. Murilo marca com um traço à margem o fragmento 262, em que o pintor lembra o episódio do abutre bicando seus lábios, tornado depois famoso pela análise de Freud.

18. Arden Quin, Edgar Bayley e Gyula Kosice assinam o manifesto de Arturo (1, Buenos Aires, verão 1944). Nela Murilo publica "Novíssimo Orfeo", "La Libertad", "Momentos puros", "La operación plástica", "La vida cotidiana" (de As metamorfoses) e uma "Homenaje a Mozart". Registre-se ainda que, em 1942, o número 96 de Sur publicara o "Choro do poeta atual" e que mais tarde Rodolfo Alonso traduziria alguns dos seus poemas em Poesía Buenos Aires, 30, Buenos Aires, primavera 1960. Desse grupo de poetas (Bayley, Aguirre, Alonso, Espiro) Murilo recebeu e conservou a Antología de una poesía nueva, organizada por Raul G.

Aguirre (B. Aires, Ed. Poesía B. Aires, 1952).

19. Ao ler Ver e palpar, Murilo destaca os seguintes poemas: "Miradas y recuerdos", "Anuncio", "Fuerzas naturales", "Ella", "Contacto externo", "En". Anos mais tarde, adquire a edição Aguilar (1957) da Poesía y prosa de Huidobro. Interessa-lhe, pelo que podemos depreender das anotações aos textos e à apresentação, a posição contrária ao surrealismo de Huidobro, sua consciência de poeta desperto e os jogos de palavras de Altazor (a antológica golondrina, "regar pájaros como heliotropos" ou a definição do olhar, "sistema planetário sin fatiga"). Quando da leitura da antologia de Francesco Tentori, Poesía Ispanoamericana del 900 (1957), Murilo grifa uma frase de Malraux que parece revelar uma certa cautela em relação à originalidade do criacionismo de Huidobro que "fu espresso per la prima volta da quindici o venti persone simultaneamente".
20. De Cortázar, Murilo Mendes conservou a 12.^a edição de Final del juego (Buenos Aires, Sudamericana, 1971) colocando cruzetas em quatro contos: "Los venenos", "Las ménades", "Axolotl" e o conto que dá título à coleção.
21. A edição de Trilce (Buenos Aires, Losada, 1961) comprada em Madri, contém também numerosas anotações. Transcrevi-as em "Sermão da barbãrie". Fragmentos, a.1, nº 1, Florianópolis, jul. 1986.
22. Juan Rodolfo Wilcock (1919 - 1978), talvez o menos conhecido destes escritores (Libro de poemas y canciones, Ensayos de poesía lírica, Persecusión de las musas menores, Los hermosos días, Paseo sentimental, Sexto, El Caos) foi conhecido por Murilo como tradutor de Beckett: Poesie in inglese, Milano, Einaudi, 1964. Na ocasião se assina Rodolfo J. Wilcock.
23. Além dos Poemas e do Manual de zoología fantástica já citados, Murilo conservou a edição italiana de L'artefice (Milano, Rizzoli, 1963), as Fictions em tradução de P. Verdevoye e N. Ibarra (Gallimard, 1951) os Labyrinths, traduzidos por Caillois (Gallimard, 1953) a Historia universal de la infamia (Emecé, 1958) a Historia de la eternidad (Alianza, 1971) e a edição de L'Herne (1964).
24. As idéias de Ismael sobre essencialismo foram transcritas por Jorge Burlenquini e pelo próprio Murilo em A ordem, Rio de Ja-

neiro, a. 15, vol. 13, mar. 1935, p. 189-195. Onze anos depois, Fontana promove (embora também não assine) o Manifesto Branco que anuncia: "abandonamos la práctica de las formas de arte conovidas y abordamos el desarrollo de un arte basado em la unidad del tiempo y del espacio (...) Color, el elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio". Sobre a obra de Fontana, cfr. Lucio Fontana: el espacio como exploración, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982; MARTINEZ SOBRADO, Ethel - "Fontana". Pintores argentinos del Siglo XX, Buenos Aires, CEDAL, 1981; BAYON, Damián - Aventura plástica de Hispanoamérica. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1974; KOSICE, Gyula - Geocultura de la Europa de hoy, Buenos Aires, Losange, 1959; ROHERO BREST, Jorge - El arte en la Argentina, Buenos Aires, Paidós, 1969 e, enfim, o texto de Murilo Mendes para o catálogo Lucio Fontana, opere grafiche, Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 1972, texto mais tarde integrado a A invenção do finito in Transistor. Antologia de prosa. Seleção do Autor e de Saudade C. Mendes. Introd. L. Stegagno Picchio. Rio, Nova Fronteira, 1980.

25. Trata-se de uma frase de Roberto Juarroz destacada por Murilo com traço duplo ao ler "Adrogué, Borges et les peripheries" na edição L'Herne, op. cit., p.195.
26. Num debate promovido por Sur, em abril de 1945, sobre moral e literatura, Borges entende que "interdire l'éthique c'est arbitrairement appauvrir la littérature. La doctrine rigoriste de l'art pour l'art nous priverait des tragiques grecs, de Lucrèce, de Virgile, de Juvénal, des Ecritures, de Saint Augustin, de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Johnson, de Blake, de Hugo, d'Emerson, de Whitman, de Baudelaire, d'Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw, presque de tout l'univers." Murilo Mendes, que faz um traço à margem desse julgamento (L'Herne, op. cit., p. 93) parece concordar com Borges na existência de uma ética da forma.
27. É provável que essa leitura seja contemporânea da decisão de ir à Europa porque Murilo encontra a carta e o comentário no volume que seu sogro, Jaime Cortesão, publicou em 1951 pela Biblioteca Nacional do Rio: Jesuítas e bandeirantes no Guairá (1594 - 1640). Marca o trecho, aliás, com duas cruzetas à margem da página 22.

LITTERATURAS-EMISSORAS E LITTERATURAS-RECEPTORAS: O BARROCO BAIANO
E O "SIGLO DE ORO" ESPANHOL

João Carlos Teixeira Gomes (CEB)

Certos conceitos uniformes e mecanicamente repetidos da historiografia literária nacional causaram deformações até hoje subsistentes, na avaliação do processo formativo da literatura brasileira.

Durante muito tempo isto ocorreu porque uma consciência generalizada da "inferioridade" da nossa literatura - em virtude de uma compreensão errônea do real significado da sua receptividade às influências externas - tornou incômoda a reflexão crítica do problema. Depois - sobretudo a partir do Modernismo - porque pareceu aos nossos estudiosos que, tendo atingido a literatura brasileira aquilo que se qualificava de "a sua maturidade", já não teria sentido repensar a questão, vista como preocupação do passado, além de o pólo de interesse centrar-se crescentemente no texto e não no contexto de produção, sobretudo após a difusão das idéias da Nova Crítica. Com as propostas formalistas e estruturalistas, as preocupações convergiram ainda mais para o interior da obra, embora o advento da teoria da intertextualidade houvesse aberto conhecimento, aliado à escassa tradição de estudos da Literatura Comparada no Brasil, contribuiu para deixar o assunto intocado, perpetuando malentendidos. O desinteresse também se acentuou à medida em que a Teoria da Literatura foi ganhando proeminência nos cursos de Letras das nossas universidades, pois o assunto passou a ser encarado como uma preocupação historiográfica menor. Não se percebia que o próprio aperfeiçoamento dos mecanismos de conhecimento da obra e a consciência da sua natureza intertextual permitiriam o estudo da questão sob ângulos renovados.

Apesar de toda essa trajetória negativa, não se trata de problema irrelevante. Além de dever provocar um legítimo interesse teórico sobre a real inserção da literatura brasileira nos quadros do sistema literário ocidental, há objetivos práticos e metodológicos que recomendam, por parte de críticos, historiadores e professores, uma avaliação mais cuidadosa e, sobretudo, mais científica do problema.

Em plano historiográfico, basta lembrarmos que a consciência do verdadeiro sentido e extensão dessas relações é tarefa preliminar, de natureza introdutória e epistemológica, para a elaboração de qualquer obra que pretenda reexaminar a literatura brasileira

na sua diacronia. Afinal, a visão que se venha a ter do problema da sua formação condicionará, inevitavelmente, todo o desdobramento da abordagem.

Tomemos um exemplo eloquente, por se tratar da obra que com mais profundidade e sistematização abordou o assunto: em 1959 o Prof. Antônio Cândido lançava o livro Formação da Literatura Brasileira; Momentos Decisivos - que o próprio autor qualifica como uma "história literária"¹ - defendendo a tese de que a nossa literatura somente a partir de meados do século XVIII passara a representar um sistema orgânico de obras inseridas numa tradição, que se teria iniciado no País com a fundação das últimas academias oitocentistas e com o Arcadismo, responsáveis pelo estabelecimento de um processo de interação regular entre emissores e receptores literários.

No entendimento do mestre paulista, as obras de autores anteriores, entre os quais Anchieta, Antônio Vieira, Manuel Botelho de Oliveira (não citado, aliás) e Gregório de Matos, todos eles nomes de importância e com abundante produção, constituindo simples manifestações literárias (expressão que, com o mesmo sentido, Jorge de Lima já empregava num ensaio de 1929², ao analisar os rumos da nossa literatura à luz do Modernismo) e não se articulando naquilo que ele denomina de literatura propriamente dita, deveriam ficar à margem da sua avaliação. Voltava-se esta apenas para a literatura enquanto fenômeno de sociedade, pressupondo a existência de um processo interativo entre autores, obras e público e assegurando "uma certa continuidade da tradição"³. Gregório de Matos, sem dúvida pela sua relevância, era apontado como exemplo de autor excluído dessa tradição, pois fora da Bahia "não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Central pôde ser devidamente avaliado"⁴. Antes disso, teria sido um autor "obscuro", esquecido pelos próprios eruditos.

Coincidindo com o fato de que é na mesma década de 50 que se inicia no Brasil, através de uma tese de concurso de Afrânio Coutinho⁵, o reexame e o melhor conhecimento do Barroco, as idéias do Prof. Antônio Cândido excluíam de apreciação todo um vasto período (e sem dúvida fecundo) da nossa literatura, longamente malsinado pelos nossos historiadores, legatários dos preconceitos anti-seiscentistas que herdamos da crítica portuguesa. Para esta, de velha data até relativamente pouco tempo, toda a produção do século XVII, genérica e depreciativamente arrolada como "gongórica", "cultista" ou "conceptista" (nunca simplesmente "barroca"), não passava de uma autêntica "lepra" (Garret)⁶, a refletir os descaminhos de uma "era de degenerescência" (João Gaspar Simões)⁷. Atravessavam o sê-

culo XIX e chegavam, incôlumes, ao XX, os duros ataques que, já antes, Verney, Garção e Filinto Elísio desfechavam contra a estranha poesia dos "cultos", como eram qualificados, depreciativamente, os poetas barrocos, quase todos padronizados pelo pior julgamento.

Apesar de escrever obra tão renovadora, é curioso assinalar como o Prof. Antônio Cândido continuava incorporando sobre a qualidade e o valor da nossa literatura os mesmos conceitos desfavoráveis que, desde o séc. XIX, se criaram em torno de sua formação e do seu desenvolvimento, apontando-a, às vésperas da década de 60, como "um ramo da portuguesa"⁸, "pobre e fraca" se "comparada às grandes"⁹, incapaz por si só "de suprir as necessidades de um leitor culto"¹⁰, ou ainda "galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas"¹¹. Teríamos assim, na verdade, uma literatura de terceira categoria.

Colocando, pois, o início efetivo da nossa literatura em meados do séc. XVIII, sob a égide do movimento acadêmico e do Arcadismo, o Prof. Antônio Cândido endossava e realimentava a antiga visão crítica que não só atribuía pouca significação ao período anterior, em geral tido como despiciendo por meramente embrionário, como insistia em ver a produção passada como reflexo anódino da literatura portuguesa. O nosso próprio Arcadismo - mesmo constituindo um momento decisivo - nada mais era do que "um aspecto do arcadismo luso"¹². Indo além, chegava o mestre a apontar a existência de uma "literatura comum" luso-brasileira "atê meados do século XIX"¹³. Assim, nem mesmo a partir do momento em que se organizou como sistema, a nossa literatura teria obtido a sua carta de alforria. Considerando a discussão em torno da autonomia da literatura brasileira como "algo superado", que apenas se justificava "no século passado, quando se tratou de reforçar por todos os meios o perfil da jovem pátria"¹⁴, a tese do Prof. Antônio Cândido, embora fundamentando um livro que, por todos os títulos, honra os estudos literários no Brasil, em termos práticos favoreceu a supressão de mais de 200 anos de produção literária nacional, tida em geral como secundária, mas, na verdade, ainda precariamente pesquisada e, portanto, imperfeitamente conhecida.

Podemos, agora, articular essas considerações preliminares com os objetivos reais do presente trabalho. Situar a questão da nossa autonomia literária em termos de exacerbação nacionalista ou xenófoba, como é freqüente ainda ocorrer quando o assunto vem à tona, seria, sem dúvida, um contra-senso e um retorno ao passado, mas não tanto fazê-lo, seguramente, com o intuito de reexaminar a questão da dependência (palavra que nos parece imprópria) ou dos vínculos existentes, no período colonial, entre a nossa literatura e outras literaturas européias, sobre esses vínculos fazendo incidir

a luz dos novos instrumentos críticos. Trata-se, afinal, de uma questão tradicionalmente sujeita a densos e irremovíveis equívocos de avaliação, o mais grave dos quais, pelo que representa de elemento redutor, aquele que aponta a literatura brasileira, ao longo de trezentos anos, como mero reflexo dos caminhos da literatura portuguesa no mundo. Além disso, parece continuar sendo de grande atualidade saber se adquirimos, efetivamente, autonomia cultural, ou se continuamos culturalmente colonizados, submetidos àquele incômodo fenômeno que, com tanta propriedade, Luís Costa Lima denominou de "torcicolo cultural"¹⁵, decorrente do hábito de estarmos sempre olhando o que se faz lá fora e nos esquecendo do que podemos (ou devemos) fazer cá dentro. Nos limites deste trabalho não iremos tão longe quanto a esta questão - mas é óbvio que ela continua em aberto.

À moderna Teoria da Literatura ficam os respectivos estudos devendo avanços definitivos, e um deles é o consubstanciado na compreensão da intertextualidade, que nos permite colocar em plano inteiramente novo, desprovido dos antigos preconceitos, as relações de fecundação existentes não só entre autores individualmente considerados, como entre as próprias literaturas. Ao lado disso, foi com um comparatista eminente - Paul van Tieghem - que já de longa data passamos a dispor de um instrumental terminológico capaz de definir, com adequação científica, o papel dos elementos que integram um circuito de interação literária: antecipando-se à própria Teoria da Comunicação, já no livro La Littérature Comparée, editado em Paris em 1931, van Tieghem qualificava tais elementos de emissores, receptores e intermediários, de acordo com as posições que assumissem no processo das transferências ocorridas.

Com efeito, já não é admissível falarmos em literaturas "superiores" ou "inferiores" - conceitos herdados da antropologia colonialista e imperialista do século XIX, que favoreceu a idéias dessas desigualdades ao discriminar as raças para justificar o processo da dominação européia, sob a ideologia do etnocentrismo branco - mas, sim, em literaturas-emissoras e literaturas-receptoras, de acordo com o papel que, sob condicionamentos históricos inevitáveis, venham a exercer no intercâmbio verificado, sem que isto rebaixe qualquer uma delas.

Assim, não era "inferior" ou "galho secundário" a literatura brasileira produzida antes que o Brasil conseguisse à sua independência literária (como, da mesma forma, não passou a ser magicamente "superior" depois que o País a obteve), simplesmente porque o seu verdadeiro papel era de literatura-receptora em relação às demais literaturas ocidentais da época, notadamente, no século XVII, à espanhola e à italiana, como tão bem o provam as obras de

Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira.

De igual modo, a literatura portuguesa, no mesmo período, não pegava a constituir uma literatura-emissora, pelo fato de que ela própria era uma literatura-receptora em relação à castelhana, que a fecundou de modo intenso e continuado ao longo do seu esplendoroso barroco, sobretudo através das obras de Gôngora, Lope e Quevedo. A presença de Gôngora nas letras portuguesas já se acha inclusive documentada numa primorosa obra de Literatura Comparada que é o livro de José Ares Montes, Gôngora y la poesía portuguesa del siglo XVII¹⁷. Não se diga que a influência castelhana chegava ao Brasil em segunda mão, através de Portugal, que teria assim, no caso, uma literatura intermediária. A obra do nosso mais importante poeta naquele período - importância que em nada decresce, mesmo se levarmos em conta a produção seiscentista das duas literaturas em língua portuguesa - e que é, sem nenhuma dúvida, Gregório de Matos, constitui o mais eloqüente exemplo da vitalidade da influência espanhola, diretamente exercida e, aliás, tão enriquecedora.

As vinculações existentes entre Gregório de Matos e os grandes mestres castelhanos do Seiscentos podem e devem ser hoje reavaliadas à luz das conquistas da teoria da intertextualidade. Isto se impõe para que possamos corrigir velhos equívocos, surgidos a partir do momento em que Varnhagem começou a colocar sob suspeição o valor da produção gregoriana, ao detectar pela primeira vez em nossa crítica, no Florilégio da Poesia Brasileira, de 1850, suas relações com os grandes mestres espanhóis, em particular Gôngora e Quevedo. Foi a partir daí que começou a formar-se em torno do nosso poeta a idéia de plagiário, idéia esse que se transformaria em obsessão e libelo, na década de trinta, através das acusações que lhe foram dirigidas, depois de apressados estudos comparativos, pelo crítico Sílvio Júlio¹⁸, e endossadas por Paulo Rónai em ensaio publicado na Revista do Livro de dezembro de 1956, refundindo três artigos estampados no Correio da Manhã, do Rio, seis anos antes.

Submetendo a uma reavaliação tais acusações, em nosso livro Gregório de Matos, o Boca de Brasa; um estudo de plágio e criação intertextual¹⁹, de outubro de 1985, pudemos verificar a riqueza e a complexidade do problema, reorientando-nos por uma visão menos preconceituosa a respeito das fontes e influências da literatura brasileira nos primeiros séculos da sua formação. Nossas pesquisas logo revelaram a inconsistência das velhas e reiteradas afirmativas de que, ao longo do período colonial, produzimos apenas uma literatura de imitação da portuguesa, avaliação incorreta e fortemente padronizada entre nós também em virtude do desconhecimento, até anos recentes, da relevância do barroco literário e da sua expansão mundial no século XVII. As referências ao Seiscentos são

serviam, em regra, para estimular lamuriosas digressões sobre os "vícios" do gongorismo na literatura portuguesa, então castelhanizada. O que fôra, na verdade, um intenso processo de fecundação intertextual, era visto menos como um problema cultural do que político, atribuindo-se a receptividade da literatura lusa - e, em consequência, da brasileira - ao seiscentismo espanhol, à simples decorrência da perda da soberania política de Portugal para a Espanha de Felipe II.

O estudo da poesia de Gregório de Matos, diante das projeções não apenas do gongorismo mas sobretudo da obra de Quevedo, permitiu-nos perceber claramente que, sendo as fontes e influências já mencionadas bem mais ibéricas do que estritamente lusas, ao longo do século XVII foram essencialmente castelhanas, dentro, aliás, de um processo de interação cultural e literária que se revelou mais ou menos uniforme em toda a literatura ocidental, no curso da sua evolução. Nada tínhamos, por isso mesmo, do que envergonhar-nos, ou aceitar a idéia da "inferioridade" intrínseca da nossa literatura em seus primórdios. Deslocando o eixo da avaliação para a Idade Média, de acordo com o natural desdobramento das pesquisas, percebemos que a parte mais característica e significativa da produção atribuída ao nosso poeta - a satírica, burlesca, erótica e circunstancial - se incluía, na verdade, em uma tradição bem mais ampla e antiga em toda a poesia ibérica, e que em língua portuguesa já encontrava a sua primeira expressão através das cantigas de escárnio e de maldizer, tão magnificamente estudadas por Rodrigues Lapa.²⁰

Ao lado disso, confirmando os caminhos naturais da diversificação ocorrida no processo formativo da nossa literatura, contra a idéia genérica da "uniformidade" da vertente lusa, já em tese de concurso datada de 1973, a Profa. Carmelina Almeida, da Universidade Federal da Bahia, no elucidativo trabalho intitulado O Marinismo em Botelho²¹, pouco conhecido porque até hoje se encontra em sua versão mimeografada, exibia suficientes argumentos para mostrar a força da projeção do barroco italiano sobre a nossa literatura seiscentista. É um aspecto importante a ressaltar, porque evidencia, de modo irrefutável, que, ao lado da presença dominante e tão mencionada do gongorismo, nossos escritores já se mostravam, na época, atentos ao que se passava não apenas nas literaturas ibéricas, mas em plano mundial. O quevedismo de Gregório e o marinismo de Botelho revelam, ao lado da projeção do Barroco em geral sobre os escritores brasileiros seiscentistas e setecentistas, a internacionalização natural da literatura brasileira num momento significativo da sua formação, o que mais uma vez desautoriza a idéia de uma "literatura comum" luso-brasileira ou de uma vincula-

ção homogênea e uniforme entre as duas literaturas, no transcurso do período colonial.

Deixemos logo claro, porém, que nossas colocações não têm o sentido de favorecer a "reabilitação" da nossa literatura do passado, considerada inferior precisamente em virtude das suas alegadas (e mal-compreendidas) dependências, mas simplesmente o de possibilitar o melhor conhecimento de um problema que o instrumental crítico hoje existente permite corrigir e libertar de preconceitos.

Forçoso é admitir que a formação e o desenvolvimento de qualquer literatura são etapas sujeitas aos jogos e aos enriquecimentos intertextuais, em graus que variam de acordo com inevitáveis condicionamentos históricos, em decorrência dos quais elas passam a assumir o papel de emissoras e receptoras, sem que, por causa disso, venham a ser necessariamente "superiores" e inferiores". Este é um fenômeno que se verificou em relação a todas as literaturas ocidentais. Acaso qualquer uma delas poderia ser considerada "secundária" pelo fato de ter sido enriquecida pelo legado da tradição greco-romana? Neste caso, o raciocínio teria que nos levar ao erro oposto, isto é, o de declarar que tanto melhor uma literatura quanto menos sujeita a influências externas, e assim mais "nacional". Ora, todas as literaturas são naturalmente "nacionais" na medida em que refletem a realidade do país que as produz. Nem por isso podem viver isoladas ou fechadas em si mesmas. Não são as influências que descaracterizam as literaturas, nem o critério de "nacionalidade" é válido para se aquilatar a sua qualidade, embora possa ser importante para aferir o grau de aderência de uma literatura aos valores específicos que a geram e alimentam. O fato mesmo, porém, de receber influências externas não significa dizer que não possa ser "nacional" ou que não tem valor por ser "de empréstimo". Nesse erro incorreram os críticos do indianismo de Alencar quando denunciaram o "falseamento" do seu índio, visto como uma transposição do índio de Rousseau, via Chateaubriand. O indianismo de Alencar pode ter vindo de fora, mas adaptou-se a um interesse e - mais do que isto - a uma necessidade histórica da nossa literatura. Cabe aqui evocarmos as lúcidas colocações de Silviano Santiago, quando assinala que o essencial não é vivermos a enfatizar a dependência da literatura brasileira à tradição européia, mas sim vermos o que, dentro dessa tradição, pode ser canalizado em termos de uma desarticulação e de uma rearticulação nossas. Trocando em miúdos: a capacidade que revelaram os nossos escritores de assimilar as influências sofridas em termos de uma adaptação local, que, mais do que a dependência, pusesse em relevo a transgressão operada. Citemos aqui as suas próprias palavras:

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma originalidade do modelo, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da transgressão que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o original nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole.²²

Não vacilaríamos em afirmar que foi esse, precisamente, o objetivo da corrente antropofágica do nosso modernismo histórico, quando, nas palavras de Oswald de Andrade, no seu conhecido manifesto, defendia a necessidade de deglutirmos o que vinha do estrangeiro pra que enfim produzíssemos o que era nosso.

No século XVII, coincidindo com o acelerado declínio do poder político da Espanha - o que ressalta que nem sempre os fatores políticos, sociais e econômicos guardam tão estreitas relações com os culturais - a literatura espanhola passa a desfrutar de uma situação excepcional perante as demais literaturas européias, das quais se torna, em dado momento, a principal literatura-emissora. Se é verdade que a expressão "Siglo do Oro" é ainda hoje imprecisa²³, não constituindo propriamente um segmento cronológico perfeitamente definido como bloco temporal, mas representando todo um importante momento literário que se inicia no Renascimento (evoquemos logo a grande figura de Garcilaso) e sobretudo se agiganta no Barroco, dúvida não pode haver de que o grande momento da literatura espanhola é o século XVII, em cujos limites floresce uma plêiade de notáveis escritores, cujas obras, da poesia ao teatro, passando pelo romance picaresco e pela doutrinação moral, vão fecundar, duradouramente, a literatura européia. Essas vinculações já foram detidamente situadas entre nós por Oto Maria Carpeaux, que analisando a projeção do barroco castelhano na França, na Inglaterra e na Itália, justificou a amplitude dos estudos comparativos que desenvolveu na História da Literatura Ocidental²⁴, afirmando tê-los feito "para se ter uma idéia do domínio universal (o grifo é nosso) da literatura espanhola naquela época"²⁵. Este é um ponto sobre o qual os comparatistas têm opinião unânime.

Em relação à nossa literatura, só podemos contentar-nos pelo fato de que tais relações se houvessem feito tão estreitas, sobretudo a ponto de marcar a clara opção de Gregório de Matos pela poesia de Quevedo. Bem mais quevedesco do que gongórico, Gregório encontrou na poesia do espanhol os estímulos de linguagem e de processos técnicos necessários ao desabrochar pleno dos seus dotes satíricos. Houve, assim, entre ambos uma aproximação natural, e não um processo servil de imitação ou de plágio.

Se a literatura espanhola, e não a portuguesa, é o grande pólo de fecundação da literatura brasileira no século XVII, é também preciso que se diga que esse filão satírico, que foi tão fundamental em Gregório, tem raízes bem mais ibéricas do que simplesmente castelhanas. Vemos, pois, com a questão das fontes e influências é muito mais complexa do que em geral se imagina, e portanto não nos deve levar às apreciações redutoras. Se a sátira ibérica atinge relevante momento no século XVII através da obra de Quevedo, daí se projetando para Gregório de Matos, cabe insistir no fato de que ela é uma criação anterior e já se encontra magnificamente representada nas cantigas de escárnio e de maldizer galaico-portuguesas. O que houve foi um processo contínuo, formando uma tradição, que, desenvolvendo-se na Península Ibérica desde épocas remotas, atinge, em Portugal, momento de grande fulgor com alguns poetas incluídos por Garcia de Resende em seu Cancioneiro Geral, de 1516, encontra-se em curva ascendente na Espanha e na Bahia seiscentistas com as poesias satíricas, burlescas e de circunstância de Quevedo e Gregório, e passa ainda por Portugal através de alguns poetas recolhidos (imperfeitamente) na "Fênix Renascida" e no "Postilhão de Apolo". Essa linha está dentro do próprio arquitepo²⁶ que é a tradição satírica européia, vinda dos epigramistas da Grécia e de Roma e chegando até o Portugal oitocentista, com a obra de Bocage.

Embora em determinados momentos da sua evolução - notadamente no Romantismo e no Modernismo, de 22 a 30 - a literatura brasileira houvesse convergido para justificáveis projetos nacionalistas, historicamente necessários e saudáveis, é compreensível que se tenha aberto a múltiplas correntes de enriquecimento. É assim que se formam as literaturas, desde que a grega lançou os alicerces do sistema literário ocidental, fundado, essencialmente, na mimese e na intertextualidade, bem mais do que naqueles fatores que a crítica externa costuma chamar vagamente de "clima espiritual", "correntes de sensibilidade" etc. Lembremos o extraordinário prestígio do petrarquismo na poesia ocidental a partir do século XVI; é óbvio que os líricos amorosos da vertente petrarquista não estavam imitando o amor de Petrarca por Laura (dado, de resto, irrelevante), mas sim a dicção instituída pelo autor do Canzoniere, uma nova maneira poética que contribuiu para uniformizar de modo muito sólido, durante largo período, toda a lírica ocidental, constituindo-se, assim, num problema de linguagem, ou melhor, de transferência intertextual, tão nítida, por exemplo, em Camões. Valeria ainda evocar a força da novela poética Arcádia, de Sannazzaro, que, desde o Renascimento, provocou na Europa uma enxurrada de imitações (satirizada por Cervantes no Quixote) e condicionou a própria poesia pastoral do Neoclassicismo oitocentista.

Conceitos, pois, como os de "superiores" ou "inferiores" são tão exdrúxulos e desconformes quando aplicados às literaturas, como igualmente o são para qualificar realidades tão heterogêneas e dessemelhantes como as línguas, as culturas e as próprias raças. Seria, no entanto, admissível aceitarmos a qualificação de secundária para uma literatura como a nossa, sem pruridos ou constrangimentos nacionalistas, dentro, porém do conceito invocado por Heitor Martins para as literaturas do terceiro mundo, ou seja, secundárias "não por virem depois", mas porque são literaturas de recepção²⁷, o que representa inegável reavaliação crítica de um problema que pode, agora, ser melhor colocado. Com o mesmo crítico, lembremos que autores como Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Basílio da Gama, Gonzaga (e tantos outros que ele não cita) estavam "a par do que de melhor se fazia em sua época em língua portuguesa" e que, portanto, todo "o esforço terá de ser no sentido de destruir a lenda de que a literatura brasileira, como um organismo vivo, nascendo de semente, segundo a metáfora do século dezanove, deve ter infância, juventude e maturidade"²⁸.

Com efeito, ela surgiu como uma decorrência inevitável do processo de colonização, pois, afinal de contas, os colonizadores não poderiam trazer apenas os seus apetites, interesses e ambições, mas também as suas instituições, entre as quais, naturalmente, a sua literatura. Mas quatro séculos de produção literária indicam que, ao lado da herança vinda de fora, inevitável numa cultura que não poderia ser autóctone, aumentamos esse patrimônio também com uma sólida contribuição interna amalgamada no correr dos séculos, construindo, assim, uma literatura que nos exprime e nos engrandece.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

01. CÂNDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos. Belo Horizonte, Itatiaia; SP, EDUSP, 1975. p. 30.
02. Cf. LIMA, Jorge de. Todos cantam sua terra... In: Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959. p.1013-38.
03. CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., p. 16.
04. Id. *ibid.*, p. 24.
05. Cf. COUTINHO, Afrânio. Aspectos da Literatura Barroca. Rio, Ed. A Noite, 1950.
06. GARRET, Almeida. Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa. In: Obras. Porto, Lello & Irmão, 1963. V. II, p. 495.
07. SIMÕES, João Gaspar. História da Poesia Portuguesa. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s. d. V. I, p. 391 e segs.

08. CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., p. 9.
09. Id. *ibid.*, p.10.
10. *Ibid.*, p. 9.
11. *Ibid.*, p. 28.
12. *Ibid.*, p. 46.
13. *Ibid.*, p. 28.
14. *Ibid.*
15. LIMA, Luís Costa. Dispersa demanda. Rio, Francisco Alves, 1981. p. 24.
16. Cf. PICHOSIS, Claude & ROUSSEAU, André-M. La Literatura Comparada. Versión española de Germán Colón Domenech. Madrid, Gredos, 1969. Biblioteca Románica Hispánica, 23. Cf. p. 48, 73, 88, 90, 100, entre outras.
17. Cf. MONTES, José Ares. Góngora y la Poesía Portuguesa del siglo XVII. Madrid, Gredos, 1956. Biblioteca Románica Hispánica, II.
18. Cf. Júlio, Sílvio, sobretudo nos livros Penhasco, Rio, Galvino Filho Ed., 1933 e Reações na Literatura Brasileira. Rio, H. Antunes, 1938.
19. Cf. GOMES, João Carlos Teixeira. Gregório de Matos, o Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis, Vozes, 1985.
20. Cf. LAPA, M. Rodrigues. Cantigas d'Escarnho e de Mal-Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses. Coimbra, Galaxia, 1965.
21. ALMEIDA, Carmeliana. O marinismo em Botelho. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1973. (Tese apresentada para concurso de Prof. Assistente do Departamento de Letras Românicas). Mimeogr.
22. SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural. SP, Perspectiva/Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de SP, 1978. (Debates, 155). p. 58.
23. Cf. BENASSAR, Bartolomé. La España del Siglo de Oro. Barcelona, Editorial Crítica, 1983. O assunto é questionado logo na Introdução, sob o título: "Que és el Siglo de Oro Español?"
24. CARPEAUX, Oto Maria. História da Literatura Ocidental. 2. ed. Rio, Alhambra, 1980.
25. Id. *ibid.*, p. 475.
26. Empregamos a palavra arquitróico para definir, no caso específico, o conjunto dos textos satíricos ibéricos que, vindos da tradição medieval, enriquecem a sátira barroca. O grande texto satírico geral de que se derivam os textos particulares. Na literatura ocidental, a tradição vem da Grécia e de

- Roma. Recomendamos a leitura de Jenny, Laurent. A Estratégia da forma. In: Intertextualidades. Poétique, 27. Coimbra, Alameda, 1979; e GENETTE, Gerard. Introduction a l'Arquitexte. Paris, Seuil, 1979. Collection Poétique.
27. MARTINS, Heitor. Categorias da realidade na literatura brasileira. In: Do Barroco a Guimarães Rosa. BH, Itatiaia, Brasília, INL, 1983. p. 141.
28. _____. Gregório de Matos: mitos e problemas. In: Do Barroco a Guimarães Rosa. BH, Itatiaia, Brasília, INL, 1983. p. 235.

AS GLOSAS DE ORAÇÕES POPULARES: GREGÓRIO DE MATOS E QUEVEDO

Maria de Lourdes Gasques (UNESP)

O objetivo desta comunicação é o mesmo que norteia nossa Dissertação de Mestrado, "Gregório de Matos e a poesia sacro-moral de Quevedo". Nela tentamos mostrar o valor literário e criativo de Gregório de Matos, não apenas no que ele possa apresentar de original, isoladamente, mas também nas semelhanças com o poeta madrileno Quevedo, particularmente, nas poesias de tema sacro-moral.

Reforçar nossa crença em sua capacidade artística em "criar imitando" ou "imitar criando", este é o nosso real objetivo.

Para alcançá-lo, estabelecemos um confronto crítico-temático entre algumas poesias de ambos os poetas, como sátiras aos vícios sociais, aos tipos humanos, sonetos que tratam da fuga da realidade à busca de um ideal e algumas glosas de orações populares. Entre estas últimas, destacamos os dois poemas de que vamos agora tratar: "El Padre Nuestro Glosado"¹ de Quevedo e "A Salve Rainha Glosada"² de Gregório de Matos.

Antes, porém, de iniciarmos nossa análise queremos lembrar que, por glosa, entendemos a ampliação poética de um assunto, de um tema, de um mote. É a variação de um texto; uma composição poética onde cada estrofe termina por um dos versos de um mote, rimando e formando sentido com os demais.

No caso dos poemas aqui escolhidos, os motes são as orações "Pai nosso" e "Salve-Rainha" que foram glosadas pelos dois poetas barrocos.

Trata-se, como sabemos, de duas orações populares utilizadas pelos católicos, como meio para chegar até Deus. O fato de que ambos os poetas as tenham escolhido, nos faz pensar de imediato nas semelhanças de conteúdo semântico e nas suas intenções de religiosidades ou em seu espírito de humildade cristã.

Do mesmo modo, as palavras "glosado" e "glosada" insinuam que nos dois poemas a estrutura adotada é a mesma.

Juntando os dois fatos podemos ter a impressão de cópia ou plágio por parte do poeta brasileiro, problema esse amplamente abordado pelo Prof. João Carlos Teixeira Gomes em seu livro: Gregório de Matos: O Boca de Brasa.³

Contudo, é necessário enfatizarmos que nossa preocupação não é a de provarmos se houve ou não plágio, mas verificarmos em que consiste a originalidade do poeta brasileiro no que se refere à forma e conteúdo, mesmo que ele tenha se apoiado na idéia de glo-

ser uma oração à imitação de Quevedo.

Passemos, pois, ao confronto das glosas.

EL PADRE NUESTRO GLOSADO

Quevedo

Temos aqui um poema elaborado em forma de dēcimas em que cada uma é acrescida de um verso menor como se fosse refrão, rimando com o último verso da dēcima. Exemplos:

1ª dēcima { último verso: "Te llama con fin siniestro"
verso menor: "Padre nuestro"
(refrão)

2ª dēcima { último verso: "tus impelidos desvelos"
verso menor: "que estais en los cielos"

O que chamamos verso menor na realidade é apenas um fragmento dos vinte e seis em que foi dividido o "Pai-nosso" pelo poeta espanhol.

O tema desta glosa é político-moral e para compreendê-lo o leitor necessita conhecer a história da Espanha no século XVII. Mais precisamente no reinado de Felipe IV a quem se dirige o poeta, quando a Espanha está em franca decadência política moral.

O poema se apresenta, pois, como um memorial, que denuncia os problemas mais graves e que colocavam em risco a grandeza da Espanha, tais como: revoluções internas e externas, maus exemplos do rei e dos ministros, corrupção dos costumes, ruína da agricultura, etc.

O poeta se posiciona como um súdito que tudo vê, tudo ouve e tudo sabe para alertar o rei sobre os perigos que ameaçavam seu país, para chamar-lhe a atenção sobre os erros e injustiças sofridas pelo povo, porque ele, o rei, havia transferido seus poderes, suas obrigações, ao valido.

O poeta tenta, pois, arrancá-lo da passividade e da alienação na qual se encontra, chamando-o para a realidade dos fatos.

Apesar do título El Padre Nuestro Glosado e da presença dos segmentos da oração em cada estrofe, não seríamos capazes de vislumbrar alguma religiosidade no poema, se não soubéssemos da tendência de Quevedo para aliar às teorias políticas suas convicções religiosas.

Todo o engenho, a arte poética do madrilenho, no plano satí-

rico, está patente na elaboração do poema. A começar pela disposição do segmento da oração, observamos que o fato de ela ter ocorrido sistematicamente no final de cada décima, ainda que rimando como o anterior, se constitui com o acréscimo. Daí seu destaque, seu caráter particularmente expressivo, sua colocação lógica e estilística paralela a um verdadeiro refrão. Este destaque semântico-estrutural de cada segmento dá a cada estrofe uma idéia de síntese estrófica, de condensação de conteúdo. Ao mesmo tempo, por tratar-se de fragmentos de uma oração que todos conhecem de cor, eles se reconstituem automaticamente no leitor como uma oração dominical. Isto nos leva a uma suspeita de certo envolvimento religioso oculto pela evidência dos problemas, ou seja, um sentimento religioso é utilizado pelo poeta para conferir às crises político-econômicas sociais uma gravidade ainda maior.

A compreensão desta religiosidade reduz o aspecto profanizante que viria do uso de uma oração para fins não religiosos, permitindo dar ao poema uma nova dimensão semântica.

O memorial perdia seu aspecto puramente político para ser um apelo religioso para o comportamento político-social. Isso, porque Deus é colocado dentro da problemática, e o poeta a ele se dirige, não como quem faz um relato frio e direto dos fatos, mas na forma de uma oração. Além do mais, não podemos nos esquecer da sacralidade de que o rei era revestido para a mentalidade espanhola da época, o que o carregava de graves responsabilidades.

Nesta conexão do sacro e do responsável, pode-se entender melhor as dimensões de um poema político-social em forma de oração, dirigido à maior autoridade política da Espanha, Felipe IV.

A SALVE RAINHA GLOSADA

Gregório de Matos

Após lermos o poema, podemos afirmar com segurança que estamos diante de uma verdadeira oração, não pura e simples oração popular tão conhecida dos católicos, mas de uma oração recriada, enaltecida.

São vinte e seis quadras, sendo que no último verso de cada uma, o poeta coloca um segmento da oração "Salve Rainha" mas que nem sempre constituirá o verso todo como no caso do poema de Quevedo.

Apenas na 2ª, 4ª, 10ª, 16ª, 17ª, 20ª, 21ª, 23ª e 24ª quadras é que as partes da oração formam o verso por inteiro, completo, e, nas outras dezessete quadras restantes, elas apenas fazem parte,

completam ou finalizam o último verso da quadra.

O mecanismo de prece repetida, na sua recriação e ampliação em autêntica glosa, consegue para a oração uma nova forma que não perde a clareza, a limpidez e o sentido de originalidade iniciais.

É um desabafo poético que procura desenvolver as matrizes poéticas e piedosas já existentes na oração consagrada.

Entrelaçando conceitos teológicos (Virgem Maria, mãe de Deus) e emoção piedosa, como toda autêntica oração cristã, a linha de pensamento nesta glosa é a usual ou seja com acréscimo de detalhes, ampliação da condição humana no tempo e no espaço, com reiterações de súplicas, etc.

As imagens poéticas referentes a Nossa Senhora, acrescidas ao texto glosado ("celeste pombinha", "a princesa dos anjos e dos céus", "luz e concórdia"), etc., mesmo não sendo originais, pois são tomadas dos textos bíblicos e litúrgicos, funcionam pela sua acumulação (duas ou três em algumas quadras) como fator de intensificação da piedade sublimante da mãe dos homens e do próprio sentimento poético.

Com essa ampliação a glosa ganha novos integrantes poéticos como: colorido, musicalidade, que antes era ritmo, sensibilidade e emoção de uma prece em prosa, agora se constitui um poema ou uma tradução poética amplificada.

Comparando as duas glosas podemos fazer as seguintes considerações:

Parece razoável pensar que Gregório de Matos foi movido a fazer sua glosa por imitação à de Quevedo, muito embora esse tipo de glosa não fosse estranho ao ambiente literário da época.

Mas o poeta baiano se desvia do espanhol, não apenas na escolha da oração, mas sobretudo na forma e nos propósitos.

Quevedo compôs sua glosa em décimas com cauda, segundo o molde poemático tão usado pelos barrocos, enquanto Gregório de Matos preferiu as quadras limpas e sem cauda, eliminando a aproximação do poema com refrão.

Tematicamente, o poema de Quevedo é abertamente político, com todos os problemas que denunciam a decadência moral da sociedade espanhola de sua época. Apenas nas entrelinhas pode-se perceber o aspecto religioso, quando o rei Felipe IV é colocado como lugar-tenente, por sacralidade e por suas responsabilidades o que permite ao poeta dirigir-se a ele em forma de oração, mas não oração piedosa e sim política.

No poema de Gregório de Matos, ao contrário, o poeta se manteve integrado no plano piedoso e sinceramente oracional onde a Virgem Maria é invocada como medianeira entre os homens e Deus.

Todos os conceitos que surgem no poema não religiosos, sem

qualquer tipo de camuflagem, sem nenhum desvio de ordem política, ou moral-social.

E isto deve ser levado em conta, conhecendo-se a tendência satírica e irônica bem como o comportamento social do poeta brasileiro.

O que aqui prevalece sempre é o sentimento religioso, sobre sua propensão à sátira direta ou à ironia.

Poderíamos concluir aqui nossa análise, uma vez que já temos argumentos suficientes para demonstrar os aspectos diferenciadores e originais de Gregório de Matos.

Mas, ocorre que não podemos ignorar a existência de uma outra glosa de Quevedo também como o título de "Padre Nuestro"⁴, mas sem a expressão "glosado" e que está incluída entre as poesias sacras de fundo moral-religioso e cuja abordagem é necessária para completarmos nosso estudo.

O que temos agora então é um poema sem qualquer outra preocupação, senão o espírito de fé cristã.

Sua estrutura, bem como a colocação das partículas da oração se apresentam de forma totalmente diferente do outro por nós já analisado.

As estrofes se apresentam assimétricas ou irregulares, já que cada uma delas possui um número de versos diferente das outras. Temos, por exemplo, estrofes com 18, 16, 9, 20, 10, 13, 8 e 15 versos, o que nos impede de classificar o poema segundo os moldes tradicionais, soneto, romance, letrilha, etc.

Os segmentos da oração, por sua vez, aparecem também dispostos irregularmente em cada estrofe. Vejamos por exemplo na primeira estrofe como ele está no início do primeiro verso: "Padre Nuestro, te llamo no de todos"; na segunda estrofe ele se apresenta no meio do primeiro verso: "tú, que estais en los cielos, que criaste"; na terceira estrofe podemos vê-lo no final do segundo verso "En mí, santificado sea tu nombre", e assim alternadamente a oração segmentada se manifesta esparsadamente em posições e versos distintos em cada estrofe, obrigando ao leitor a recolher os fragmentos para reconstruí-los mentalmente.

Diante deste quadro, podemos chegar a algumas considerações conclusivas:

- a. Gregório de Matos, conhecedor profundo de Quevedo e das técnicas estilísticas barrocas, examinou atentamente as duas glosas.
- b. Inspirou-se nelas, serviu-se de alguns elementos de ambas (idéias de glosar uma oração cristã, forma regular de estrofes, forma irregular de versos, sentimento puramente religioso, posição do segmento da oração, di-

versificada em cada verso, etc.).

- c. Após a seleção desses elementos, ele compõe a sua glosa totalmente diferente.

Essa atitude criativa nos remete às palavras de Horácio: "Sumite materiam vestris; qui scribilis, aliquid viribus et versate diu; qui ferre recusent, quid valeant humeri. Aui lecta potenter erit res, nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo".⁵

Traduzindo-as teremos: Vós que escreveis, escolhei uma matéria proporcional às vossas forças, adaptai-a durante muito tempo, consultando bem vossas possibilidades. Aquele a quem o assunto escolhido é adequado, não lhe faltará nem a fecundidade nem a organização perpétua.

Partindo desse pressuposto, deduzimos que ao optar, ao selecionar os modelos de Quevedo, adequá-los e recriá-los em sua Salve Rainha Glosada, Gregório de Matos deu provas de sua originalidade e se coloca acima de qualquer suspeita de plágio ou imitação pura e simples.

NOTAS

1. Quevedo Y Villegas, Don Francisco de. Obras Completas. Edición Crítica, Obras en verso, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1952.
2. Matos, Gregório de. Obras Completas. 2 vols. Série Clássica Brasileira-Portuguesa. Ed. Cultural, 1945, p. 67.
3. Gomes Teixeira, João Carlos. Gregório de Matos: O Boca de Brasa.
4. Quevedo. Op. cit., p. 505.
5. Oeuvres Complètes D'Horace. Tome Second. Paris, C.L.F., Panckoulhe, 1837, p. 340.

BIBLIOGRAFIA

MATOS, Gregório de. Obras Completas. 2 vols. Série Clássica Brasileira. Ed. Cultural, 1945.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. Obras Completas. Edición Crítica, Obras en Verso, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1952.

HORÁCIO. Oeuvres Complètes D'Horace. Tome Seconde. Paris, C.L.P. Panckoulh, 1837.

Vilma Arêas (UNICAMP)

gente letrada é puro nojo
(desabafo de Adamastor II)

O caminho que traça qualquer epopéia é o duma viagem, resolvendo-se não numa chegada, mas numa volta. A viagem separa o que na origem supõe-se junto, por uma razão qualquer natural; portanto ela reúne, ao final, o que parece ter sido separado por um capricho ou impulso irresistível, de chamamento de voz: vocação. Que se torna in-vocação quando o homem sente dentro, a voz (duma moral ou consenso que se reveste, às vezes, da divindade) a indicar o caminho da volta, da reintegração, religação.

O tema da viagem, assim entendido, consola qualquer divisão, e seu término concilia principalmente contrariedades, pois que contradições mal cabem em tal modelo binário, de ida e volta.

Se tomarmos Os Lusíadas como exemplo, observamos a coerência com tal projeto: os navegantes portugueses, assinalados como Cristo, recebem a missão de purificar as terras viciosas de África e Ásia, diz-nos o poema, traduzindo em linguagem religiosa a dominação política; filhos diletos do Pai, portanto a Ele ligados, triunfam: da tarefa e retornam a Lisboa, cidade também assinalada pelo porto de Belém, marca de origem do representante da divindade, que pelo dogma da encarnação se faz indissolivelmente unido a ela; o casamento das ninfas (deidades) com os nautas (humanos) sela tal triunfo e reencena o dogma: o humano é divino e o divino habita o humano.

No entanto, tal compreensão sequestra uma inquietude que o próprio poema abriga: os navegantes significam a História, a verdade do que aconteceu, e a mitologia (divindades) alegoriza a própria trama do discurso, seu trabalho, dita invenção mentirosa e inalienável ao fazer poético.

Portanto, o casamento de ambos - o enredo e o discurso - pretende fazer um caber exatamente no outro, o mesmo peso e a mesma medida, num equilíbrio pendular, que repete infundavelmente que o que se é reside no que se diz e vice-versa.

No entanto, a inquietude do poema se revela no gesto sonso de fingir tal casamento - que pertence à viagem, ao enredo - pois sob as espumas desliza o sujeito do discurso, ser solitário que não simula seu par. A solidude confessada de Camões, ao final, quando se desliga da estirpe assinalada e se identifica a Baco, perseguidos ambos pelo temor do esquecimento, comprova isso.

Se abandonarmos este nível de leitura e nos fixarmos no sentido da intriga do poema, verificamos que o episódio do Adamastor repete, homóloga e inversamente, o roteiro dela. Ao contrário da altura habitada pelos portugueses, situa-se o gigante na terra, enredado no pô:

Não acabava quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esquelada,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

(C. V-39; grifos meus)

Em vez da claridade, da luz, da liberdade, signos definidores dos navegantes, expõe-se o Adamastor em sua força aprisionada (robusto = de roble, de carvalho), em sua disformidade (perdida a imagem e semelhança do Pai), em seu desalinho, na cor negra e pálida da terra que o acorrenta, transformado ele em sua imagem¹:

Converte-se-me a carne em terra dura,
Em penedos os ossos se fizeram,
Estes membros que vês e esta figura
Por estas longas águas se estenderam;
Enfim minha grandíssima estatura
Neste remoto cabo converteram
Os Deuses...

(C. V- 59)

Portanto, o gigante é marcado com um sinal contrário, o que não o autorizaria a tentar a empresa que tentou, empresa esta já destinada aos Lusos - a de dominar os mares, simulando a subversão das esferas; simulação, sim, pois o conceito da onipresença da divindade equilibra o sistema e elimina a transgressão, reduzindo-a a um permitido. Assim é que os nautas obtêm a vitória e ascendem a deuses (o que é simbolizado no casamento com Tétis, rainha das águas) e o Adamastor, fracassando no desejo de possuir a mesma Tétis, assume a força o sinal de sua derrota: a terra.

Durante todo o episódio acompanhamos a construção da armadilha em que caiu o personagem que, nêscio, acometido de cegueira, ao fim e ao cabo se reconhece unido à própria ordem que tentara subverter.

Coerente com tal posição inversa é o seu prenúncio de desgraças aos Lusos (espécie de proposição às avessas), equilibrando a presença dos arautos das glórias, espalhados por todo o poema.

Portanto, o episódio em relação ao pólo positivo tem a lógica

binária que comanda o sentido da viagem na epopéia: ela não contradiz o sistema, apenas o contraria para que, através do contraste, brilhe com maior intensidade o facho dos vitoriosos. (2)

Quer-me parecer que um dos projetos dos contos de Sala de Armas, de Nêlida Piñon, será a recolocação de tal lógica binária que garante a integridade do homem no horizonte da epopéia, através de uma retórica que, sem dúvida preciosa, degrada os temas, rebaixa os motivos, não evita os clichês. (3)

De saída, unida a problemática geral de "viagens" (todos os personagens tentam ou sonham viajar como solução compulsiva da existência), há uma referência explícita às navegações renascentistas.

O perfume de uma simples refeição é assim descrito: "a comida cheirava, as essências apenas abandonaram a China". ("Ave do Paraíso")

Ou: "Antes aquele povo divertia-se dentro de pequenos barcos, mal desenhados, quando enfrentavam os mares. E, como se não bastasse, acumularam a experiência de algumas batalhas. Nenhuma emoção foi descuidada. Agiram como imortais". ("Fronteira Natural")

E ainda: "Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. (...) Me preparei minucioso para esta viagem. Não vencerei mares, nem vou sobressaltar meu coração com prováveis naufrágios. A coisa mais delicada, intransigente, eu me dedico: olhar o teto e deleitar-me". ("Sala de Armas")

No teto estão os caixões fabricados pelo personagem para si e a família, com os respectivos nomes escritos em baixo; caixões que parecem "escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e atos heróicos", que são "escudos mágicos, a aristocracia da madeira".

Aparentemente, o conto, de sentido misterioso, apenas inverte, como um infeliz Adamastor, a ordem a que pertence: em vez da vida, a morte; em vez da luz, a escuridão; em vez do Céu, a Terra; em vez do sinal da divindade, o estigma (o dinheiro, a avareza, a mesquinha são "campanhas sinistras" na Terra).

O conto instala, porém, um terceiro estado: nem vida nem morte, mas "uma vida duvidosa"; nem luz nem escuridão, mas sombra.

"(...) pois sou sombra e minha aspiração é representá-la". Ainda: "De nada adiantaria expor-lhe o doloroso encontro com a penumbra".

E constrói um terceiro espaço: o teto, entre o Céu e a Terra, voltado para o homem, onde este vê o seu trabalho, sua fantasia e, freqüentemente, sua tolice.

As armas não são mais as enviadas pela divindade, cujo perfil tem a própria forma do universo divinizado, mas estão contidas nu-

ma sala; significam também o modo pelo qual o homem se representa a si mesmo e ao mundo, talvez confusa ou anacronicamente, o que pode ser observado na ausência de hierarquização dos termos justapostos, a "limpidez da tragédia" convivendo com hortaliças:

"No teto eu pretendia instalar também o retrato da natureza que durante toda a vida fui colecionando. Ali imprimir o drama, a limpidez da tragédia, a forma dos legumes e frutas, os meus antigos gestos servis..."

O trecho acima pertence ao conto que batiza o livro. E-nos irresistível recordar no que se transformara, em A Ilustre Casa de Ramires, a "sala de armas" da ancestral torre, morada do inconsequente Gonçalo: um amontoado de peças inúteis e armaduras impositivas, símbolos de um passado são revivido pelo personagem em proveito próprio e, por Eça, para discutir a um só tempo os princípios narrativos românticos e a ideologia patriótica.

Nélida também usa desses líquidos corrosivos, rompendo em todos os textos do volume, o registro sublime da epopeia, substituindo-o por uma curiosa retórica mista, que reluz de ironia e bom humor.

O conto "Adamastor", por coincidência(?) o quinto conto do livro, assim como o episódio com o herói homônimo está no quinto canto de Os Lusíadas, trabalha exatamente nesse extravio do herói assinalado.

Num primeiro momento da narrativa, Adamastor é um simples anão de metro e meio; tem um boteco à beira do cais, cujo lucro divide com um amigo; gosta de mulheres, tem um bordel para marinheiros que, sedentos, as encontravam "em nenhum lugar tão formosas". O amigo chama-se João Manco e cede a Adamastor todas as informações para que o negócio progrida.

Nesse primeiro momento surpreendemos o personagem "atento ao ruído secreto dos enredos de fada", traduzindo todas as suas ações segundo uma lógica religiosa, pertencente ao imaginário e ideologia popular (a "inconveniência" retórica aqui vem colada à desarmonia social, conforme aparece no uso de um registro por outro). Vejamos: Se Adamastor gosta de mulher, chama ao desejo fervor e a compara a Nossa Senhora. De bom coração compra às mulheres vestidos com rosas vermelhas e enfeita-lhes a boca com pivô de ouro; diverte-se com elas ("punha na vitrola um samba antigo..."), mas, como nenhuma chegava em bom estado, providenciava um médico.

Tais ações, de ordem humana, são revestidas do caráter de missão, o que o discurso bíblico sanciona, assinalando a nosso herói um lugar, mas apenas na esfera das palavras.

"Coube-lhe sempre a tarefa de salvar o aflito..."; "Separar o trigo do joio" (justificativa de sua preferência por mulheres a pederastas); "... ali nasciam todos os dias como espuma as mulheres de seu testemunho".

Através desta névoa (desta linguagem) transfiguram-se todas as ações, em si mesmas pequeninas: o "patrimônio" para as prostitutas constituído de moedas depositadas num porquinho de plástico, a entrevista com os repórteres sobre o boteco, o bordel enfeitado com jarrinhas, sob a proteção de S. Jorge, as mulheres divididas com o amigo.

Como o Adamastor da epopéia, este também vaticina. Mas o segredo é que com o futuro vem a velhice, caem os dentes, é preciso precaver-se, pensar no futuro.

O rosto de nosso herói encaixa-se, aqui, num tipo de moral e consenso ("coisas assim que se façam no quarto"), na exemplaridade do provérbio, nos gestos repetidos (chora ao abandonar o lar porque "muito antes dele outros homens obraram deste jeito"); sua identidade é complementar a de João Manco (que não possui nenhum defeito físico), são a formiga (cuidando do futuro) e a cigarra ("chegando o inverno sem o que fazer"), cabem na mesma fábula.

Ora, tal equilíbrio é perturbado pela revelação dum marinheiro, que se repete em termos de teorema: "Adamastor foi herói, ou não sabia?"

A revelação ao protagonista, diferente da épica, é de disparidade. Como João Manco, Adamastor não coincide com seu nome. Perdendo a paz, vai à biblioteca municipal interrogar o oráculo, perdão, a funcionária.

"- Quem foi Adamastor?"

Diante de Os Lusíadas e das façanhas do personagem, Adamastor perde a inocência e o auto-respeito, sente-se tomado de raiva. Já não se aliena nos "enredos de fada", oculta-se agora conscientemente no espaço-nenhum que medeia entre si e seu nome:

"- Sempre que se chama Adamastor é necessariamente para homenagear este herói aí de Os Lusíadas?

- Trata-se do senhor?

Envergonhado disse que não - De um afilhado que vou batizar. A senhora sabe, às vezes a igreja dificulta."

Agora o personagem não se sente unido a uma ordem que julgara sua, mas de fato pertencente a outros estratos; em vez de acolhê-lo, essa ordem ratifica a inconveniência de seu lugar no mundo, seu rídiculo natural.

A relação dual está, portanto, quebrada em seu fascínio imaginário (marcado no conto pelos "enredos") com a entrada desse outro

elemento que força o personagem a um destino. Adamastor é agora um homem separado, não idêntico a si.

"Pegava a carteira de identidade, e ali registrava: um metro e cinquenta, nenhum centímetro a mais, e com nome de gigante".

Fazemos nossa a observação do prefaciador⁽⁴⁾ da edição argentina do volume: "Los símbolos de Nélida Piñon no son polivalentes al precio de su evanescencia". Pois neste curto-circuito de trama e de retórica estão mantidos, no mesmo símbolo, a discussão da epopéia e o que da cultura oficial e da História cabe ao manuseio das classes populares: às vezes apenas a escolha ingênua dos nomes próprios, ao preço de uma ilusão de prestígio e interferência social.⁽⁵⁾

Esse terceiro momento do conto assinala, pois, a inútil rebelião do personagem que se sente o que sempre fora: um excluído. A natureza ou a religião não lhe dão guarida, "a certeza de ser Adamastor o consumia por dentro".

São outras, portanto, suas relações com o mundo: sua confiança transforma-se em desconfiança, seu discurso modifica-se. Agora surpreende com expressões vulgares os que se acostumaram ao seu falar " vaidoso e pernóstico". Suspeita do sentimento que teria o amigo ao tomar-lhe as mulheres ("será que nasci para corno?"). As mulheres, de Nossa Senhora passam a burras, "não serviam para confidências"; quando o procuram, ouvem a reclamação: "você sô sabem pedir isto?"

Tenta, no desespero, executar a fuga, a viagem, mas, como seu homônimo épico, é um homem acorrentado: "desta vez morro aqui mesmo".

Adamastor II atingira o real e, como em Os Lusíadas, discurso e enredo não cabem um no outro. Só que desta vez não há retorno, não será, portanto, possível a epopéia. Nosso protagonista chega a um outro lugar e é obrigado a repensar, com raiva embora, o valor de todos os antigos valores, "escondendo-se atrás da caixa registradora". O capital agora é a medida da história e, na literatura, os enredos se quebram contra as pedras do cais do porto. Que Têtis poderã emergir dessas ondas?, parece o texto indagar.

Podemos afirmar que muitos outros contos de Sala de Armas resolvem equações similares: a "viagem" a que todos os personagens se lançam será uma descese, não mais uma ascensão, rejeitando a fuga, denunciando a evasão, sem nenhuma transcendência, a colher "as pêrolas do cotidiano", a obedecer "ao rumo do outro, cada mapa eu não fiz" ("Luz").

A colheita de tal seara pode ser vista no conto intitulado "Colheita", que terá "Ave do Paraíso" como sua variante clara: diante do extravio do homem em sua fantasia de retorno, a mulher con-

fessava "a jornada dos legumes, a confecção misteriosa de uma sopa, selava sobre ele um penoso silêncio".

O homem então percebe que compusera uma "falsa história" (e como casar a humildade dessas açõezinhas com tal retórica?), não sabia mais o que fazer de seu enredo, sua viagem é um fingimento.

"duvidava mesmo se havia partido, se não teria ficado todos estes anos a apenas alguns quilômetros dali, em degredo como ela, sem igual poder narrativo".

A sedução foi banida da origem junto com a própria origem. No paraíso inventado, Romina expulsa a serpente com seu modo de "iluminura medieval", pois a lenda supunha por parte do animalzinho um tal conhecimento da Terra, que ninguém poderia conceber. A "queda", pois, é outra, é também de registro literário, mas não envolve messias e retornos. É pode entrar em cena a História.

É como afirma um personagem de "Ilustração da Graça":

"... certas adaptações pedem tempo, sem paciência, irmão, nada se consegue, é como o Pedro, não agindo diariamente caímos no abismo da inflação".

Seu interlocutor não entendeu. Estava fascinado pelas viagens, havia olhado "o mapa brasileiro, sempre tão exagerado..." (E voltamos à ilusão de Adamastor).

Mas, se não se entende, perde-se inclusive o amor que, ao contrário de Têtis, foge com "dinheiro, carteira de cheques, documentos".

Desafio o leitor a decifrar o "delicado sorriso" da fugitiva.

NOTAS

1. - essas características físicas pertencem também a outras raças menos "assinaladas". Por outro lado, alargando a linguagem figurada, o Adamastor pode ser lido como alegoria da própria terra dominada e vencida pelas navegações da época.
2. - a contradição situa-se no problemático lugar do poeta, enquanto também personagem no poema, tal como o entende Camões.
3. - remeto o leitor ao trabalho de Flávio Loureiro Chaves sobre A Força do Destino, da autora em estudo.
4. Delfín Leocadio Garasa.
5. - temos de pensar também, obrigatoriamente, na imagem oficial do Brasil como "gigante deitado eternamente em berço esplêndido", transformado em anão pelo texto perverso. (Observação de Renato Cordeiro Gomes, quando da leitura desta comunicação).

BIBLIOGRAFIA

- CANÔES, Luís de - Os Lusíadas, comentados por Augusto Epifânio Dias, 3a. edição. M.E.C., 1972
- CHAVES, Flávio Loureiro - Brinquedo Absurdo. S. Paulo, Polis, 78.
- GARASA, Delfín Leocadio - prefácio a Sala de Armas. Argentina, editorial Plus Ultra, 1983 (tradução de Maria Elena del Rio)
- PIÑON, Nélida - Sala de Armas. Rio, José Olympio Editora, 1973.
- QUEIROZ, Eça de - A Ilustre Casa de Ramires. S. Paulo, editora Brasiliense, 1961.

Harlyse Meyer(UNICAMP)

"Haverá neste mundo um espírito capaz de persuadir outro que a história da infanta Floripes com Guy de Borgonha não é verdadeira, assim como também não a aventura de Ferrabrás na ponte de Mantible, que aconteceu nos tempos de Carlos Magno? Eu juro por Deus que é verdade tão verdadeira quanto a luz do dia de hoje"

Cervantes, Quichote, cap. XLIX, parte 1.

Minha comunicação se insere numa ampla pesquisa que venho há anos realizando, visando reencontrar os caminhos da construção do imaginário e constituição do romance no Brasil. Caminhos que levam a matrizes obviamente oriundas das metrópoles políticas e culturais, inventados que fomos pela Europa. Modelos que remetem tanto à "alta" como à "baixa" cultura, às nossas e às deles, uma vez que, na interação entre o de lá e o de cá, o que era baixo lá foi por uns tempos o alto de cá. Um exemplo entre tantos: aquele romance tão citado por Machado, fonte inspiradora de José de Alencar, que muito impressionou o Riobaldo, quero dizer o "Sinclair das Ilhas, ou, Os exilados da ilha da Barra", que localizei depois de busca detetivesca¹, revelou ser um daqueles que chamei de "romance de segundo time" que pulularam na França e Inglaterra dos séculos XVIII e primórdios do XIX e aqui chegaram com a aura de "modernísimas novelas", na onda da abertura dos portos.

Os modelos já começaram a penetrar por aqui com a colonização: nas cabeças, memórias, sensibilidades, usos, tanto da gente do povo, pequenos aldeões portugueses, cristãos com muitos resquícios de paganismo, dos fidalgos, altos funcionários, aventureiros, quanto na cultura e determinações dos evangelizadores que haveriam de adotar usanças européias às novas circunstâncias². Matrizes do que se convencionou chamar cultura popular, ou, dizendo de outro modo, cultura tradicional, cultura folclórica, na acepção de Gramsci³. Aquela cultura que já se ia fragmentando na metrópole, que aqui se espalhou pela vastidão de um território que impunha, como diz Bastide⁴ ao colonizador português um gênero de vida oposto ao do país de origem; usanças estilhaçadas, esfrangalhadas, que se reorganizavam ao léu de uma lógica e uma memória fragmentadas ao longo do tempo pelas desbaratadas vivências de um povo que foi se constituindo a duras penas e não pôde, como na Europa, viver secularmente agarrado ao mesmo chão, mas foi sempre levado, pelas injunções das formas dominadoras de ocupação do solo a transitar em

perens transhumâncias.

Parece incrível, espantoso, em tais condições, mas é um dado de nossa história cultural, a existência e persistência de muitas formas e temas que remetem às mais antigas tradições européias, já, de há muito, mortas lá. De tal maneira que o inglês Peter Burke, em seu recente e belo livro sobre Cultura Popular na Europa Moderna⁵ poderia ter alargado o território comparatista, se tivesse incluído as extensões "naturais" da Europa Moderna, que são a América Espanhola e o Brasil, no quadro da ampla síntese que traça. O que não só confirmaria a força da tradição popular européia, que varou os mares e se fixou para sempre em outras plagas, como, precisamente por essa permanência, traria o oxigênio do que ainda tem vida àquele morto que é, em última análise, como diz Peter Burke, o objeto de sua tão acurada pesquisa. ("La beauté du mort", dizia Michel de Certeau, referindo-se à hoje extinta cultura popular européia, objeto, de tão belos trabalhos da historiografia contemporânea. E lembrar além dos dois, Le Goff, Mandrou, Carlo Ginsburg...) Mas a inclusão hipotética no livro de Burke, haveria também de dever mostrar, o que tentamos fazer aqui, a dialética metrôpole/colônia, os arranjos outros, esquecimentos e acréscimos, enfim a muito peculiar digestão americana da inevitável matriz cultural européia.

Formas e temas subsistem, às vezes num nome - Reis Clarião, num Reisado da Paraíba; numa forte devoção - A Senhora do Rosário ou o ritual do Divino: este pode ser festa de branco rico em Diamantina, manifestação popular no encontro de barcaças e penitente no chão de Anhembi, S.P.; e até, para espanto do Sulista, vir inserido no calendário sagrado de uma Casa de Mina, culto afro-brasileiro do Maranhão. Pode ser evocado num lampejo, no meio de outro ritual. Pode subsistir numa seqüência completa, como é o cortejo e a batalha singular entre Oliveiros e Ferrabraz, sob os olhos do majestoso Carlos Magno, belo mulato vestido de veludo azul celeste, desfilando na Congada de S. Benedito em Poços de Caldas, sob a batuta de Zê do Brejo, memória do texto.

Vê-se, pelo último exemplo, a força dos modelos europeus que marcam até a cultura africana, já afetada na origem pela ação cristianizadora portuguesa e duplamente marcada na Colônia pela evangelização e escravidão. De tal modo que, na face diurna dos festejos negros no Brasil, encontramos Carlos Magno Reis (sic) do Congo.

Forte modelo, esse de Carlos Magno e os Doze Pares de França: por incrível que pareça, Carlos Magno, "o único Rei de França reconhecido pelo legendário popular francês"⁶ é uma presença recorrente e familiar não só na cultura popular, mas no imaginário e na cultura brasileira "tout court". No Brasil e em toda a América Espanhola.

Nascidos para a literatura ocidental na primeira canção de gesta escrita conhecida, La Chanson de Roland (circa 1060; manuscrito de Oxford circa 1090), exaltação épica de uma derrota de 778, a batalha de Roncevaux, Carlos Magno e os Doze Pares de França, mítica unidade, penetram no Novo Mundo nas pegadas de conquistadores e colonizadores.⁷ Nas memórias, certamente, realimentadas porém por um livro logo multiplicado em novas edições, em folhetos (pliegos sueltos) e "romances": a tradução espanhola de uma matriz em prosa francesa de 1486: Hystoria del emperador Carlo-magno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que huvo Oliveros con Fierabrás (1^a ed. Sevilha 1525, trad. Nicolau de Piamonte). Compilação ampliada de forma original em língua portuguesa através do livro tantas vezes referido como se verá, História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, de Jeronimo Moreira de Carvalho, 1721/31. Fixado em livros, mas também em folgedos, a lembrança de Carlos Magno impregna memórias, escritas ou orais, "letradas" ou "populares", embala sonhos e encantamentos das crianças:

"Li deslumbrado CARLOS MAGNO E OS DOZE PARES DE FRANÇA... falávamos longamente das façanhas de Roldão e Oliveiro, de princesas e sultões" lembra Oswald de Andrade.⁸ O professor Cruz Costa de saudosa memória, ouvia, quando tinha seus seis, oito anos, histórias de Carlos Magno contadas pela cozinheira negra da família. E Guimarães Rosa, quando eu o interrogava sobre Sinclair das Ilhas, dizia, que o livro que ele se lembrava mesmo ter visto na casa do pai e em todas as casas do sertão era o do Carlos Magno (entrevista em 1966). Graciliano Ramos lembra das cantigas da mãe falando de combates navais entre mouros e cristãos.⁹ Cyro dos Anjos lembra a princesinha loura da Cavalhada (interessante aproximar do ideal de beleza do menino Graciliano, também a princesa loura, inspirada, esta, nos folhetins franceses...) e cita falas inteiras dos reis cristãos e mouros, a prosápia do rei mouro e sua fala difícil: "Detem, ô generoso cristão, o teu mavôrcio furor, pois não te busco para te ofender. Eu sou o Grão-Turco, e sábio, portanto, de encanto (...) O Cristão não ia na conversa. Depois de trocados alguns desaforos em linguagem embrulhada, mas castiça... o outro (...) convocava os companheiros de armas (...) e roubava a Princesinha (...) Embaixadores interferiam. Nada resolvendo, outro encontro se dava entre o Mouro e o Cristão. Tão logo se viam, as palavras de novo se encrespavam. Por fim... fera luta sobrevinha, os Cristãos venciam, e o Mouro apaixonado, renunciando ao Profeta, levava consigo a Princesa, cumulada de benções paternas"¹⁰ (Versão interessante, uma vez que a princesa é, em geral, Florípes, filha do Rei Mouro, Almirante Balão, e é Guy de Borgonha, um cristão, o

seu apaixonado...) A fala do rei Mouro de Montes Claros (a fictícia Sant'Ana de Cyro dos Anjos), o "Grã Turco", o "encanto", me transportam à longínqua São Luís do Maranhão: lá, me contou a colega Mundicarmo Ferreti,¹¹ os "cablocos" das Casas de Mina, os "encantados", se apresentam na "família do Rei da Turquia"...

Monteiro Lobato também leu Carlos Magno: referindo-se aos "livros fundamentais" para a aquisição de cultura, diz: "ao lado (desses) livros básicos existem outros de menor influência, embora fecundíssimos em resultados. CARLOS MAGNO E OS DOZE PARES DE FRANÇA E UM DELES. (...) é livro formador. Desperta o gosto pela leitura e conduz à boa estrada quantos, no tempo próprio lhe põem a vista em cima".¹²

E a "boa estrada" que seria trilhada por um futuro líder operário das Alagoas: Otávio Brandão se lembra:

"No correr de toda a infância, o livro que me causou maior impressão e exerceu maior influência, foi a História de CARLOS MAGNO E DOS DOZE PARES DE FRANÇA; nele, a criança bebeu lições de bravura e heroísmo. Nele começou a aprender a lutar contra os obstáculos e dificuldades.(...) Começou a sentir o romantismo heróico, tão característico dos nordestinos. Foi compreendendo que a vida é uma batalha. Seu ideal de criança era Roldão - o paladino que lutou contra cinco mil inimigos e triunfou!"¹³

O mesmo herói que evoca, em melancólico soneto, frustrado nas suas esperanças revolucionárias, preso na Ilha Rasa em 1924, o anarquista José Oiticica:

E encontro em minhas mudas investidas
Arrancadas ocultas de Roldão.

Outro valente, imaginário porém, reencontra a cena de Francesca de Rimini: o Valente García, entre uma e outra façanha, namora a bela Sinforosa e aprecia o livro:

".....os namorados
viverem prestando atenção
ao livro de CARLOS MAGNO
ler até por distração
fala na princesa Angélica
como casou com Roldão.

E, nada imaginário, o revolucionário rústico, o líder messiânico da Guerra do Contestado, o Monge José Maria:

"(...) para si mesmo e para seus seguidores fazia a leitura da HISTÓRIA DE CARLOS MAGNO E DOS DOZE PARES DE FRANÇA. No primeiro ajuntamento que organiza, o de TAQUARIÇU, há atividades devocionais diárias. Rezas, leitura pública da História de Carlos Magno.

Mas, também, organização dos primeiros Pares de França."¹⁴

Os Doze Pares também povoam o imaginário goiano: Nhã Lica, personagem de Hugo Carvalho Ramos em Tropas e Boiadas evoca "as histórias tocantes de Genoveva de Barbante" (e toca a pensar no menino que em Paris costumava deitar-se muito cedo) "ou as aventuras dos Dozes Pares de França, livro tido em grande estima no sertão, cuja leitura, nos serões (...) das fazendas do interior era feita (...) à família atenta, que tinha herdado da idade feudal, através do drama das conquistas, aquele gosto barroco de façanhas guerreiras, postas em prática anualmente na sede dos municípios com o espetáculo faustoso das cavalhadas". "(...) Guapa cavalhada! Como empinava bem o baio de estima de Roldão, dizendo atrevidamente a embaixada de Carlos Magno ao Rei dos Infiéis! E com que arrogância e donaire lhe respondia Dito 'Rei dos Mouros' na letra, cabriolando o ginete, a lança alçada(...) Chamejavam espadas (...)".¹⁵

E chamejam espadas nos versos nervosos de Leandro Gomes de Barros, o grande poeta popular paraibano, que não podia deixar de "versar" façanhas dos Doze Pares, inspirado no "livro grande" de Carlos Magno:

Eram doze cavaleiros
Homens muito valorosos,
Destemidos, animosos,
Entre todos os guerreiros,
Como bem fosse Oliveiros
Um dos pares de fiança
Venceu todos infiéis
Foram uns leões cruéis
Os doze pares de França

(Datalham Oliveiros e Ferrabraz:)

E tornou a investir
Que são um leão voraz
E disse: Senhor Ferrabraz
É tempo de decidir;
São se ouvia era tinir
As espadas pelo ar
(.....)

Já se tinha espedaçado
arneiz, capacete e tudo
não tinha mais um escudo
que não estivesse quebrado
só as vizeiras existiam
elas já mal se cobriam
nas horríveis cutiladas
somente as duas espadas
sem dano algum resistiam

E haja tempo o ferro trôa
com golpes tão desmedidos,
das espadas os tinidos
são um trovão quando zôa
que o estampido rebôa
por vão de serras e quebradas
como bombas disparadas
raios de fogo subiam
grossas faíscas saíam
daquelas duas espadas 16

"(...) Eles vinham, se avinham, (...) bramavam, se investiram... e eles sanharam e baralharam, terçaram (...)

Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal(...) Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes."¹⁷

Nas Espírito Santo nenhum haverá de intervir na cruenta batalha que é para valer. Sangueira muita, como entre Oliveiros e Ferrabraz. Entre Diadorim e Hermógenes, porém, é sangrar e morrer. Mas a trágica história de ambíguo amor e morte certa também se de-

señrolou sob o signo do Pares de França. Eles, mais seu Imperador, atravessam a grande gesta do sertão em polvorosa que é Grande Sertão: Veredas. Metáforas e estrutura remetem diretamente ao "livro tido em grande estima no sertão."

E uma relação Imperador e seus Pares (mas quem seria o par do Imperador?) a que mantém Joca Ramiro e seus homens:

"Joca Ramiro, (...) cara grande, corada muito, liso, bonito do alto de seu cavalo branco e seus muitos homens... Tinha poder sobre eles. Joca Ramiro era quem dispunha. Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, abaixo dos bigodes, e falar como falava constantemente, com um modo manso muito proveitoso (...) Joca Ramiro sabia reprimir os excessos, Joca Ramiro era mesmo o tutumbuca, grande maioral (...), era o único homem, par-de-frança capaz de tomar conta deste serão nosso, mandando por lei, de sobregoverno."¹⁸

Mais do que simples epítetos decorativos arcaizantes, as identificações dos personagens com heróis da História de Carlos Magno definem situações. Por exemplo: ainda que seja a coragem de Diadorim igual a de todos os Pares-de-França, a Guy de Borgonha que Riobaldo, cruel sem querer, o assimila.¹⁹ Marca do destino travado da pobre donzela guerreira, "que nasceu para muito amar, sem gozo de amor", uma vez que Guy de Borgonha foi o cavaleiro que foi escolhido para ser amado e muito amou a bela Floripes, princesa sarracena que por amor não hesitou em se converter e trair seu pai, grande chefe, o Almirante Balão.

Quando associa "o famoso Ricardão, (...), amigo acorçado de importantes políticos e dono de muitas posses",²⁰ ao Almirante Balão, Riobaldo só faz salientar a igualdade hierárquica de Ricardão com seu "compadre" Joca Ramiro, prenunciando assim, o conflito em potencial. Isto haverá de ser claramente enunciado por Zê Bebelo na hora do julgamento (cena provavelmente emprestada à matriz original, La chanson de Roland que desenvolve mais que a História... o processo de Ganelon). Zê Bebelo se apresenta "a pé, rasgado e sujo (...) empinou o queixo" e dirigiu-se a "Joca Ramiro (...), real, em seu alto cavalo branco (...): Dê respeito, chefe... O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual."²¹

E Hermôgenes? Marcado de saída como o grande vilão, "nascido tigre e assassino", Satanás e Galalão, encarnação do Mal absoluto erguido contra as hostes do bem absoluto que são Joca Ramiro e sua gente. O crime maior de Hermôgenes não teria talvez sido precisamente o de não ser um outro, ou seja um mouro, um infiel pela própria natureza, mas um mesmo, um igual portanto? Um Par do Imperador, em suma. E como tal ter-se achado no direito, sem temer ir às

últimas consequências no mundo bravo do Sertão, de "desfazer na decisão de Joca Ramiro?" Um crime igual ao de Zê Bebelo, que sou "defrontar" com Joca Ramiro". E no entanto, este não foi considerado traidor: circunstância atenuante, Zê Bebelo é gente de fora, vem do mítico outro e longe Norte. Pode se converter, e o fará, como se sabe.

O tema cristãos e mouros também marca a estrutura de Grande Sertão: luta encarniçada entre dois partidos antagonônicos, sucessão de crudelíssimos e sanguinários combates, onde voam cabeças, braços, pês, espirram miolos e sangue. ("Diadorim cravou e res-sintiu o alto esguicho do sangue (...). Combates que vão da batalha campal ao decisivo encontro singular, que reedita a batalha de Oliveiros com Ferrabrãs, eco longínquo da peleja Davi vs Golias. Mas, como já se disse, capital diferença: no mundo dos Pares de França, depois de tanto sangue esguichado, elmos partidos, cabeças decepadas de alto a baixo, cutiladas mortais, vinha, sempre, assegurado, o triunfo dos verdadeiros Fiéis e a rendição dos "vis argelinos", "filhos de Mafoma", "mouros", enfim, rendidos e curvados por obra e graça de um Espírito Santo "deus ex machina" que os leva todos à imediata conversão e instantâneo batismo. Aí dos que resistem como o Almirante Balão, condenado às piores provas pelos próprios e iluminados filhos, curumins convencidos que "teu Deus é verdadeiro / grande bom e justiceiro", como diz Ferrabrãs quase moribundo a Oliveiros. Este o tranquiliza:

"(...) hoje serás recebido / não por eu ter-te vencido / mas sim por seres cristão / porque a religião / abraça todo rebelde / desde da hora que pede / das suas culpas perdão."

Harmonização universal simbolizada pelo par Floripes Guy de de Borgonha. Não há, em Grande Sertão: Veredas, que oscila entre a gesta dos heróis sem jaça e a gesta dos revoltosos (encarnada pelo ciclo de Reinaldo de Montalvão, menos popular no Brasil), não há a menor possibilidade de "happy ending". O diabo talvez não exista e, quem sabe, Hermôgenes podia lá ter suas razões. "É o mundo à revelia"²². Um mundo que está se tornando bem mais turvo que aquele da clara ordem do Imperador e seus "sobregovernos": são os fiéis de ontem que batalham o inútil combate dos tempos outros. É o que explica Zê Bebelo no julgamento: "O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...

- Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo." ²³

E o que sente Reinaldo-Diadorim, irrealizado Guy de Borgonha:

"(...) hoje em dia eu nem sei o que sei, e, o que soubesse, deixei de saber o que sabia... Por vingar a morte de Joca Ramiro vou e vou e faço consoante eu devo. Sô... que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração do tempo passado." 24

Ressaltando o epílogo, a grande batalha que estrutura Grande Sertão: Veredas é o fulcro da maioria dos folguedos populares, aqueles que Mário de Andrade denominou danças dramáticas. São aquelas que incluem no seu desenrolar uma parte representada, a embaixada. Esta, quer desenvolve conflito diretamente ligado ao legendário de Carlos Magno, quer se refere genericamente a cristãos (sempre de azul) e mouros (de encarnado). Num espaço aberto os contendores se colocam seguindo um cerimonial preciso: troca de injúrias, troca de embaixadores que dizem a que vêm ambas as partes, irredutibilidade de posições, guerras de palavras e espadas, engalfinham-se numa batalha que seria sem trêguas, tal é o afinco de todos, que sô venceria um cansaço geral, prostrando a todos igualmente. O destino, ou melhor o Espírito Santo intervêm, porém, na pessoa do Mestre e seu apito que suspende a ação e abre espaço para uma inopinada conversão e batismo, que vinham orgulhosamente sendo recusados durante toda a refrega; todos seguem o modelo de Ferrabraz:

"(...) o turco sentiu / uma emoção tanto ou quanto / que disparou nesse pranto ressentido e magoado / como se fosse tocado / do Divino Espírito Santo." 25

Congraçamento geral e todos se "arretiram", cantando, num cortejo final, "harmoniosamente" unidos pela Fê, agora comum. Reina a Ordem e ganhou o melhor, ou seja, o mais forte, o que representa a verdadeira fê, a Fê oficial. Com um vendedor obviamente sempre conhecido de antemão. Como já dizia a veneranda Chanson de Roland:

"Paiens unt tort e chrestiens unt dreit". (v. 1015)

Ainda que seja de todo ilegível o esquema cristão-mouro, tudo indica que o esquema da luta seja recorrente em qualquer brincado, mesmo quando não se veja razão para que, de repente, todos saquem da espada ou do bastão, em fileiras de dois e se arremessam um contra o outro. Hã, evidentemente, a explicação folclórica: a dança de espadas (as morrish dances inglesas, o nome é interessante) é imemorialmente antiga, e Peter Burke lembra que a "finta batalha" fazia parte dos carnavais medievais. Mas me parece que esses brinquedos podem se articular com os anteriores, constituindo uma espécie de grande forma "cristãos-mouros" onde é recorrente a idéia da luta.

Esta recorrência da luta nos folguedos, a conversão na marra que os coroa na maioria das vezes, a presença de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, tudo me parece compor uma mesma figura sobre cuja teimosa permanência há que se interrogar. A grande pergunta é sempre: por que persistiram, tão afastados no tempo e no espaço de suas matrizes originárias, heróis e combates que a História e a lenda configuraram na Europa, mas que não parecem responder a nenhuma realidade histórica ou mítica no ultramar? Por que o mito também cá funciona? A explicação - ou tentativa dela - parece-me residir menos na lembrança de uma improvável arremetida de "mouros na costa" em que Mário de Andrade chegou a acreditar, do que na memória difusa do que foi a história da ocupação e construção deste país, que foi - e é - uma brutal e sempre renovada história de dominação.

Na verdade, tanto o papel histórico de Carlos Magno quanto o significado simbólico do arquétipo do Imperador têm a ver com essa história. No seu monumental livro La Civilisation de l'Occident Médiéval, Jacques Le Goff diz: "Carlos Magno que se identificou com a ordem após a confusão das invasões bárbaras, foi ele próprio um chefe bárbaro que ousou se nomear Imperador; e foi Carlos Magno quem inaugurou uma tradição de conquista onde se misturaram o massacre e a conversão, ou seja, a cristianização pela força que a Idade Média haveria de praticar por muito tempo" (p.66). E por que Imperador? Há, é claro, a lembrança de Roma. Mas Imperador é também uma figura arquetípica, cujo significado, por exemplo, está no simbolismo do jogo do tarot, nitidamente medieval, como lembra o dicionário dos símbolos: "o imperador simboliza o Império, a dominação, o governo, o poder, a ordem, o sucesso, a hegemonia, a supremacia da inteligência na ordem temporal e material. Seus emblemas, o espectro e o orbe, a coroa triangular, alargam esse domínio às dimensões do espaço, ou seja, dá-lhe uma soberania universal." E sabemos o quanto a figura do Imperador foi fundamental no imaginário brasileiro, Imperador do Divino, Imperador do Conselheiro, Imperador do Brasil contra a horrível República... Mas, continuando a definição do Imperador do tarot: "para ele, a ação é o alvo da inteligência, mas a Sabedoria não serviria para nada se não se aliasse à força". O que nos traz de volta a Carlos Magno. Esta ordem incontestável e incontestada só a força é que permite realizá-la: a Ordem só se cumpre com e na relação do Imperador com os Doze Pares, Doze como os Apóstolos. Estrutura complexa que simbolizaria, me parece, a ordem unitária que se pretendeu implantar a ferro e a fogo no Novo Mundo: uma Fé, uma Lei, um Rei.

A relação Imperador/Doze Pares de França pôde, portanto, evocar tanto uma ordem utópica quanto uma perdida ordem idílica que

se procura reencontrar, como ainda falar de um mundo injusto imposto por uma violência que reina por toda parte e é de sempre. O mito carolíngio permitiu, assim, ao Brasil rústico, dizer das suas contradições, aspirações e nostalgias, exprimir uma visão de mundo do tempo, da História, na medida em que incorporava estruturalmente o mesmo jogo de representações simbólicas que remetiam às relações que se estabeleceram e se reproduziram na terra colonial. Marca infamante dessas relações: a violência, que já começa com as lutas pela evangelização, primeiro passo para garantir a Conquista, travestida no engodo das festas.²⁶ (Veja-se nos escritos do Padre Fernão Cardim como estas desde cedo imperaram em todos os aldeamentos de Índios, do mesmo modo que haveriam de ser autorizadas - e controladas - nas senzalas nos dias santos de guarda).

Assim, batismo forçado dos Mouros, conversão sorridente de Floripes, catequese de indígenas e africanos, batalha de Lepanto²⁷ sob o signo do Rosário, presente na chegada-brinquedo tradicional - e nas Irmandades Negras²⁸, vitórias de Oliveiro e martírio de Roldão, jogos, ficção, realidade se confundem para dizer a mesma coisa: o desejo de um mundo único que impõe seu molde com uma violência legitimada pelos heróis que propõe como modelo. E essa estrutura recorrente de luta que, nem que seja em filigrama, permeia qualquer folguedo brasileiro tradicional (inspira até a fanfarronice costumeira dos cantadores) poderia ser lida como sendo a comemoração ritual do acontecimento primordial que marcou os primeiros tempos da Colônia: aquela que se pode chamar a Guerra Santa da colonização. O rolo compressor e unificador do Cristianismo atinge o Novo Mundo no momento em que, na Europa, após séculos de luta, a Santa Madre Igreja leva a melhor sobre o Islamismo e também sobre um Paganismo que teimava, no campo sobretudo, em sobreviver. Novo inimigo à vista, no entanto: a Reforma e o nefando luteranismo.

A implantação cristã no Novo Mundo, exacerbada por conseguinte pelo renovado espírito de Cruzada que anima a Contra-Reforma e desencadeia a Inquisição, continua a legitimar a violência da luta Anti-Fiel, que haverá de se fazer a ferro e a fogo:

"(...)As portas abertas nessa Capitania para a conversão dos gentios, se Deus Nosso Senhor quiser nos dar matéria de pô-los sob o jugo, porque para essa sorte de gente, não há melhor predicação do que a da espada e do harpão de Ferro." 29

Quem fala, não é um qualquer brincante de um qualquer brinquedo de Cristãos e Mouros, nem está num capítulo da História do Imperador Carlos Magno. Quem fala é o suave apóstolo José de An-

chjeta.

À dominação unificadora da Igreja se acrescentavam os numerosos sobre-governos: grandes chefes, chefetes, parentela, compadrio, Coroa, Império, República, proprietários, patrões, coronéis, Carlos Magno, coronéis dos coronéis, todos tecem inexorável enredar de obrigações e contra-obrigações que regem as relações de homem a homem, de homem a instituição, de homem a coisa, em se tratando de escravo ou peão. De tal maneira que, parece que, presa nesse enredado laço, a gente formada dentro e pelo sistema geral de exploração, não soube, nem mesmo a nível lúdico, conceber uma forma de relação que não fosse fundada sobre a luta e a violência, sancionadas pela inevitabilidade de um desfecho imposto e aceito como normal. E como me respondeu humilde brincante de uma chegada do baixo S. Francisco, a quem eu perguntava porque aceitava perder sô porque era do partido do Almirante Balão, uma vez que ele e seus companheiros tinham pelejado com tanta bravura. "Tã certo, dona. O Mestre não é dos Cristãos? E Mestre, não é pra ganhar sempre?" Hã, de qualquer forma, de se levar em conta o aspecto compensatório implicado no esquema repressor repensado em termos de jogo: os humildes que nele brincam, ou a quem se destina o brinquedo, se metamorfeiam em paladinos e heróis, cujos altos feitos assumem³⁰, qualquer que seja o partido, azul ou encarnado, uma vez que não hã maior vergonha em ser vencido, já que, no triunfo final da conversão, todo mundo vira igual, todo o mundo é vencedor. E "apanhar do governo não é desfeita" como diz Graciliano Ramos referindo-se a um "vidente das Alagoas" (p.141). Não é que não haja espaço aberto à rebeldia - logo reprimida ao fim e ao cabo. Nem que, hoje, às vezes, o próprio modo e contexto em que se efetua o velho brinquedo não possa significar tentativa de novo discurso. Ou que o discurso cristão não seja a forma de encobrir a fala africana profunda. Mas me interessa, hoje, aqui, é tentar interpretar e que me parece sem dúvida ser um modelo padrão.

A vigência deste modelo, a continuação no Ultramar dos símbolos supremos da vitória do Cristianismo encarnados nos grandes defensores da Fé que foram Carlos Magno e seus Pares, não me parece portanto, tão espantoso assim. Estes símbolos podem, aqui também, funcionar de certo modo como mito de origem que as festas pontuais do calendário católico popular rememoram pela comemoração anual. O caráter repetitivo e conservador, concreto e eficaz das manifestações folclóricas e suscitadas por e estreitamente associadas à Santa Madre - (que as dispensa quando lhe apraz, ou seja, quando já não mais delas necessita - mas isto já é outra história -), esse caráter repetitivo foi uma das garantias da consolidação e legitimação da ideologia unificadora.

Ordem acima de tudo, conversão legitimada por um sempre oportuno Espírito Santo, violência e harmonia na marca, mas, em última instância, sempre consentida, o combate paradigmático de Cristãos e Mouros me parece constituir uma grande metáfora que permitiu compreender o Brasil. Metáfora que a história recente da Pátria Amada ainda não permite apresentar. O Imperador Joca Ramiro teve de ceder a vez ao nobre deputado Zê Bebelo, muda a forma do poder, mas têm mudado bem pouco os modos de relação com o poder.

É fluida a dissidência, quero dizer, a rebelião das bandas dos Infiéis, todos sonham com o regaço acolhedor, no seio de Abrão. Acabam atropelando-se todos para comporem a guarda-mor, os Doze Pares em cerrada fileira em torno de Sir Imperador. Fica a braveza da forma, a atrevida guerra das palavras:

Arretira turco atrivido
Que eu num guento desaforo
E de medo eu não corro
Si eu batê a minha espada
Te faço voã o miolo.³¹

NOTAS

1. Marlyse Meyer, O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas. Revista do IEB, nº 14 e Almanaque nº 8.
2. Fernão Cardim, Pe. Tratados da Terra e Gente do Brasil. S.P. Itatiaia, 1980.
3. A. Gramsci, Literatura e Vida Nacional, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
4. Roger Bastide, Sociologia do folclore brasileiro, S.P. Anhambí, 1959.
5. Peter Burke, Cultura popolare nell'Europa moderna, Milano, Mondadori, 1980. (edição original inglesa, 1978).
6. Robert Mandrou, De la culture populaire au 17e et 18e siècles, Paris, 1964. 1ª ed.
7. Irving Leonard, Los libros del conquistador, Mexico, Fondo de Cultura, 1953.
8. Oswald de Andrade, Um homem sem profissão (...) 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. tomo IX das Obras completas, p. 28-29.
9. Graciliano Ramos, Infância, Rio, José Olímpio, 1953, p. 136.
10. Cyro dos Anjos, Explorações nos tempos; Memórias, Rio, José Olímpio, 1963. pp. 114; 117/120.
11. Mundicarmo Ferretti (...) Mina, uma religião de origem africana. São Luís, Maranhão, 1985 p. 53/58.
12. Monteiro Lobato, Os livros fundamentais. In; A onda verde (...)

- p. 166-167, citado por T. Del Fiorentino, Prosa de ficção em S. Paulo, São Paulo, Hucitec-Sec. de Estado de Cultura, 1982, p. 91.
13. Otávio Brandão, Combates e batalhas: Memórias, v.I. S. Paulo, Alfa-Omega, 1978, p. 51.
14. Douglas Teixeira Monteiro. Os errantes do Novo Século. S. Paulo, Duas Cidades, 1974. p. 271.
15. Hugo de Carvalho Ramos, Gente da gleba, in Tropas e Boiadas, Rio, José Olímpio, 1965, p. 70 e 108-109.
16. Leandro Gomes de Barros: Batalha de Oliveiros e Ferrabraz (circa 1909 e constantemente reeditado como os outros folhetos de cordel citados adiante) Prisão de Oliveiros. Ainda no ciclo carolíngio, de outros autores: A morte dos Dozes Pares, Roldão e o leão de ouro. (este último na linha da matéria italiana, que inspirara Ariosto no seu Orlando furioso). O ciclo dos rebeldes também entra com Batalha de Malaco, rei de Fez, onde briga Reinaldo de Montalvão, este menos encontrado hoje em dia.
17. Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas, 2ª ed. Rio, José Olímpio, 1958, p. 559.
18. idem, p. 44 e 247.
19. idem, p. 502.
20. idem, p. 253.
21. idem, p. 241.
22. idem, p. 242.
23. idem, p. 241.
24. idem, p. 502.
25. Leandro Gomes de Barros, Batalha de Oliveiros e Ferrabraz.
26. Esses diferentes aspectos foram analisados por: Maria Isaura Pereira de Queiroz, La Guerre Sainte au Brésil: le mouvement messianique du Contestado, S. Paulo, Boletim da FFLCH-USP, 1957; Trois survivances portugaises dans la civilisation brésilienne in Bulletin des Etudes Portugaises, 1969; Douglas Teixeira Monteiro, pp. cit.; Valnice Nogueira Galvão, As formas do falso: um estudo sobre ambigüidade no Grande Sertão: Veredas, S.P. Perspectiva, 1972; Marlyse Meyer, Le thème des Chrétiens et Maures dans le folklore brésilien, en Colloque du Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe Siècle, Aix en Provence, 1972 - texto traduzido para o português, em vias de publicação; e Charlemagne, Roi du Congo: notes sur la présence carolingienne dans la culture populaire brésilienne, Actes du XLII Congrès International des Américanistes, Paris, 1976. Volume VI, Paris, 1979.

27. Ver Michel Lesure, Lépante: la crise de l'Empire Ottoman, Paris, Julliard, 1972.
28. Ver Julita Scarano, Devoção e Escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII. S. Paulo, 1976.
29. José de Anchieta, Carta a Laynez de 16 de Abril 1563 in Serafim Leite, Cartas dos primeiros Jesuítas, vol III, p. 554.
30. Algo semelhante se pode observar nas possessões pelo Santo no terreiro de umbanda ou de candomblê; ainda que seja incontestável a identificação mística há também que se levar em conta o aspecto de desforra sobre a miséria da vida cotidiana.
31. texto de Congada recolhido por Alceu Maynard de Araujo, Folclore Nacional, vol I: Festas Bailados (...) 2^a ed., S. Paulo, Melhoramentos, 1967, p. 248. Congada de Piracaia, fala de Oliveiros.

Theresa Calvet de Magalhães (UFMG)

A obra Tempo e Narração (Temps et Récit)¹ publicada por Ricoeur a partir de 1983 - o primeiro volume (Temps et Récit) em 1983, o segundo volume (La configuration du temps dans le récit de fiction) em 1984 e o terceiro volume (Le temps raconté), o mais importante, em 1985 - foi concebida ao mesmo tempo que Metáfora Viva, publicada oito anos antes.²

Os efeitos de sentido produzidos tanto pela metáfora como pela narração estão ligados ao mesmo fenômeno central de inovação semântica produzida ao nível do discurso, isto é "ao nível dos atos de linguagem de dimensão igual ou superior à frase" (TR 1:11): o novo visado pela metáfora "consiste na produção de uma nova pertinência semântica por meio de uma atribuição impertinente" e o novo visado pela narração consiste na "composição da intriga" (mise en intrigue) que é também uma obra de síntese. É justamente através dessa composição da intriga que "fins, causas e acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa" (TR 1:11).

É esta síntese do heterogêneo, esta composição do heterogêneo, como lugar do novo, do ainda não dito e do inédito (por um lado, uma nova predicacão ou o que Ricoeur chama de metáfora viva e, por outro lado, uma nova congruência na composição dos incidentes ou o que ele chama de intriga inventada (feinte)) que aproxima a narração da metáfora. Em ambos os casos, a inovação semântica provém da imaginação criadora, da imaginação produtiva: esta consiste, no caso da metáfora, em "esquematizar a operação sintética, (em) figurar a assimilação predicativa que dá origem à inovação semântica" e, no caso da narração, ela consiste em "compor e integrar numa história inteira e completa os acontecimentos múltiplos e dispersos", ou seja, em esquematizar "a significação inteligível que está ligada à narração considerada como um todo" (TR 1:12).

O problema epistemológico colocado tanto pela metáfora como pela narração consiste em grande parte, para Ricoeur, em vincular a racionalidade combinatória proposta pela semântica estrutural, no caso da metáfora, e a racionalidade legisladora (a investigação das leis no caso da história ou a investigação das estruturas narrativas no caso da narratologia) a uma inteligência poética (uma inteligência narrativa) enraizada no esquematismo. Trata-se, portanto, de elaborar uma filosofia da imaginação produtiva. Ricoeur

tenta explicitar o enraizamento de toda explicação com pretensões à cientificidade numa compreensão prévia, uma compreensão originária do mundo. Esta vinculação entre explicar e compreender caracteriza mais profundamente toda a abordagem hermenêutica de Ricoeur, uma abordagem que não se confunde com as ciências semio-lingüísticas³.

Mas há ainda um outro paralelismo entre a metáfora e a narração: na Metáfora Viva, Ricoeur não limitou a sua análise ao sentido do enunciado metafórico mas abordou também toda a problemática da referência metafórica: a metáfora re-descreve, disse ele, uma realidade inacessível à descrição direta. Se consideramos a metáfora como um simples fato de linguagem, ela pode ser tida "como um simples desvio em relação à linguagem comum, ao lado da palavra rara, insólita, alongada, abreviada, forjada" (MV: 67). Considerada, assim, a um nível formal, enquanto desvio, a metáfora seria apenas um desvio de sentido, mas se ela for recolocada no contexto da mimēsis, tal como o explicitou Aristóteles em sua Poética⁴, ela se prende ao poema-tragédia, isto é, ela está ligada à imitação ou à representação das melhores ações (na tragédia, a mimēsis das ações humanas é, segundo Aristóteles, e nisto ela é diferente da mimēsis no contexto da comédia, uma imitação que magnifica) e, neste sentido, enquanto lexis poética, a metáfora participa da dupla tensão que caracteriza, segundo Ricoeur, esta imitação: por um lado, restituição (submissão à realidade) e, por outro lado, sobre-elevação (MV:67-68). É esta dupla tensão que constitui, segundo ele, a função referencial da metáfora. Os próprios desvios da metáfora pertencem, deste modo, ao grande empreendimento de dizer o que é (MV:72). Esse poder de re-descrever a realidade, este poder de se orientar para uma realidade extra-lingüística, é chamado por Ricoeur de referência do enunciado metafórico.

A tese que Ricoeur defende em Metáfora Viva é a de que a capacidade de referência da linguagem não se restringe ao discurso descritivo mas que todos os usos não descritivos da linguagem, isto é, todos os textos poéticos se relacionam ao mundo⁵ de acordo com um regime referencial próprio, o de referência metafórica (Cf. MV: 323-381).

Ora, a função mimética da narração coloca, segundo Ricoeur, "um problema exatamente paralelo ao da referência metafórica" - seria apenas uma aplicação desta última à esfera do agir humano. Esta função mimética da narração exerce-se na esfera da ação e de seus valores temporais (TR:13). A composição da intriga (mythos) era considerada na Poética como mimēsis de ações. Ricoeur alarga o sentido aristotélico da mimēsis - por mimēsis ele entende:

1. o reenvio à pré-compreensão familiar que temos da ordem

- da ação, ou o que ele chama de mimēsis 1;
2. a entrada no reino da configuração narrativa propriamente dita, ou o que ele chama de mimēsis 2;
- e 3. uma nova configuração, pela mediação da configuração narrativa, da ordem, pré-compreendida da ação, ou o que ele chama de mimēsis 3 (TR 1:13).

É este terceiro sentido de mimēsis que permite explicitar de que modo a função mimética da narração reencontra a referência metafórica. Ricoeur vê nas intrigas que inventamos "o meio privilegiado pelo qual re-configuramos a nossa experiência temporal, confusa, informe e, ao limite, muda" (TR 1:13) - seria nessa capacidade da configuração narrativa de refigurar essa experiência temporal que reside a função referencial da narração.

Nesta obra, Tempo e Narração, Ricoeur quer, por um lado, explicitar, acentuar, a identidade estrutural entre historiografia e narração de ficção (2.^a e 3.^a partes) e, por outro lado, afirmar o parentesco profundo entre a exigência de verdade destes dois modos narrativos (4.^a parte). Poderíamos dizer, seguindo aqui as indicações do próprio Ricoeur, que estaria subjacente a todo este estudo a distinção entre sentido e referência ou entre o que Ricoeur prefere chamar agora de configuração e de refiguração⁶: ao nível do sentido (ou da configuração narrativa), Ricoeur mostra como a história e a ficção possuem uma mesma estrutura, isto é, um modo comum de ordenar os eventos numa narração coerente; ao nível da referência, ou do que Ricoeur chama agora de refiguração do tempo pela narração, Ricoeur mostra de que modo tanto a história como a ficção referem-se à historicidade fundamental da existência humana.

O pressuposto de toda esta obra, explicitado na primeira parte (TR 1: 85-129), e depois confrontado com a historiografia (TR 1: 137-313) e com a análise estrutural da narrativa (TR 2:49-149), é o seguinte: a afirmação do caráter temporal da experiência humana - "o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado enquanto narração" e "a narração é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" ou "quando ela torna-se uma condição da existência temporal" (TR 1:17 e 85).

Por um lado, Ricoeur defende a tese do caráter narrativo irredutível da história contra os argumentos epistemológicos de autores como C.G. Hempel⁷ e contra os argumentos dos historiadores franceses, a corrente de historiografia na França (M. Bloch, L. Febvre e F. Braudel): trata-se, para Ricoeur, de explicitar a pertença da história ao campo narrativo definido pela operação configurante. Por outro lado, Ricoeur alarga a teoria aristotélica da intriga (mythos) de modo a poder dar conta da totalidade da narração de ficção e mais especificamente do romance: a história do gênero romance não

leva Ricoeur a renunciar ao tema da intriga para designar o correlato da inteligência narrativa que comporta uma dimensão temporal irreduzível - a da tradicionalidade - e que é anterior, de fato e de direito, segundo ele, a toda reconstrução do narrar num segundo nível de racionalidade. Ricoeur vai confrontar esta autêntica inteligência narrativa com a racionalidade defendida pela semiótica narrativa (em particular, Propp, Barthes, Greimas e Todorov). O grande ausente, nesta discussão, é Umberto Eco. O que Ricoeur critica à semiótica narrativa é o fato de ela ter eliminado a dimensão temporal, a história, privilegiando a estrutura (TR 2:49-91).

Uma das teses defendidas por Ricoeur nesta obra é a de que a especulação filosófica relativa ao tempo (tanto a de S. Agostinho como posteriormente as abordagens fenomenológicas de Husserl e de Heidegger) é "uma ruminação inconclusiva à qual responde somente a atividade narrativa" (TR 1:21), ou seja, para ele, a narração responde às aporias especulativas ou aos paradoxos da temporalidade por um fazer poético que esclarece essas aporias apesar de não as solucionar a nível teórico. É neste sentido que ele considera, deixando de lado a estrita cronologia, a Poética de Aristóteles como uma réplica, uma resposta poética, às aporias da temporalidade que se encontram no Livro XI das Confissões de S. Agostinho (TR 1:19-84). Essa aporética da temporalidade é retomada e aprofundada nos três primeiros capítulos do terceiro volume (TR 3:19-144), capítulos que tratam da dificuldade principal que resulta dessas aporias: a discordância entre uma perspectiva puramente fenomenológica sobre o tempo e uma perspectiva que poderia ser chamada de cosmológica sobre o tempo. Nos cinco capítulos seguintes desse terceiro volume, Ricoeur retoma toda a poética da narração: trata-se de mostrar, numa hermenêutica da refiguração do tempo, como uma poética da narração "soluciona" ou pelo menos torna produtiva essa aporia da temporalidade (TR 3:147-279).

O conceito de mimēsis, de atividade mimética, em Aristóteles, conduz Ricoeur à problemática da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da configuração narrativa. A atividade mimética não pode ser separada, na Poética, da composição da intriga. A tragédia é mythos e mimēsis. Por um lado, a tragédia é imitação ou representação de ações (Poética, 1450b3), por outro lado, a intriga (o mythos) é imitação ou representação de ações (Poética, 145a1). Ricoeur vai privilegiar esta quase-identidade entre as duas expressões mimēsis e mythos. A imitação ou representação de ações é uma atividade mimética na medida em que produz algo, a saber, precisamente a composição dos fatos pela invenção da intriga (TR 1:59), na medida em que produz narrativas, diz Ricoeur. Esta equivalência entre mimēsis e mythos exclui toda interpretação

da mimēsis em Aristóteles em termos de cópia, de réplica ao idêntico. A mimēsis deve ser compreendida, segundo Ricoeur, não em termos de cópia mas de re descrição das ações humanas. O que Ricoeur chama de narração é, essencialmente, o que Aristóteles chamava de mythos, "a composição dos fatos" pela invenção da intriga. Ou seja, Ricoeur foi buscar à Poética um modelo de composição da intriga que ele alarga de modo a abranger toda narração (TR 1:61-64). A um nível formal, Ricoeur define toda configuração narrativa como um dinamismo integrador que transforma um diverso de incidentes numa história una e completa (Cf. TR 2:18). Toda a questão vai consistir em saber se o paradigma de ordem que caracteriza a tragédia (a tragédia é, para Aristóteles, uma imitação das ações humanas, mas essa imitação passa pela criação de uma intriga que possui os traços de composição e de ordem que faltam aos dramas da vida cotidiana (Cf. MV:364) pode ser aplicado ao conjunto do campo narrativo.

A tarefa de Ricoeur vai consistir em explicitar as implicações temporais desse modelo. No que diz respeito à mimēsis (à atividade mimética) Ricoeur vai distinguir três momentos. Por um lado, o momento que ele chama de "a montante" (l'amont) da configuração narrativa (onde se enraiza a configuração narrativa) e, por outro lado, o momento que ele chama de "a jusante" (l'aval) da configuração narrativa, o momento que marca a abertura desta configuração. A configuração narrativa representaria o momento de meditação entre estes dois momentos, o do enraizamento e o de abertura. Esta articulação entre os três momentos da mimēsis torna-se o fio condutor da relação que Ricoeur pretende explorar entre tempo e narração. A tese de Ricoeur é a de que o próprio sentido da operação configurante constitutiva da composição da intriga - o próprio sentido de mimēsis 2 portanto - resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que Ricoeur denominou de mimēsis 1 e de mimēsis 3 (TR 1:86), posição intermediária ou de mediação que consiste em transfigurar a "montante" em "jusante" pelo seu poder de configuração. É esta tese que Ricoeur vai confrontar, no segundo volume dedicado à narração de ficção, à tese que, segundo ele, caracteriza a semiótica do texto, a tese que afirma que uma ciência do texto pode ser elaborada a partir da única abstração de mimēsis 2 e pode limitar-se apenas às leis internas da obra literária, sem considerar o que ele chamou aqui de "a montante" e "a jusante" do texto (TR 1:86). Ao contrário, a tarefa da hermenêutica vai consistir em "reconstruir o conjunto das operações através das quais uma obra surge a partir do fundo opaco do viver, do agir e do padecer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e muda, assim, o seu agir" (TR 1:86). Enquanto

que para a semiótica, segundo Ricoeur, o único conceito operatário permanece o de texto literário, para a hermenêutica, a problemática a ser investigada é a do "processo concreto pelo qual a configuração textual é uma mediação entre a préfiguração do campo prático e a sua refiguração pela recepção da obra" (TR 1:86). O leitor ganha nesta abordagem hermenêutica um privilégio: com efeito, é ele que "assume pelo seu fazer (a ação de ler) a unidade do percurso que vai de mimēsis 1 a mimēsis 3 por meio da mimēsis 2" (TR 1:86). Nesta dinâmica da configuração narrativa estaria a chave para o problema da relação entre tempo e narração. Para solucionar este problema Ricoeur acha necessário estabelecer o papel mediador da configuração narrativa no processo mimético entre um estado da experiência prática que a precede e um estado da experiência prática que lhe é posterior. Tratar-se-ia, portanto, de "seguir o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado" (TR 1:87).

A configuração narrativa (mimēsis 2) está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação (mimēsis 1): não apenas numa pré-compreensão das estruturas inteligíveis do mundo da ação (de sua semântica) mas também numa pré-compreensão dos recursos simbólicos do mundo da ação (de sua simbólica) e de seu caráter temporal (de sua temporalidade) (TR 1:87-100). A pré-compreensão do mundo da ação é caracterizada "pelo domínio da rede de intersignificações constitutiva da semântica da ação, pela familiaridade com as mediações simbólicas e com os recursos pré-narrativos do agir humano" (TR 1:123).

A configuração narrativa (mimēsis 2), enquanto mediação, pode ser considerada, no que diz respeito aos seus aspectos temporais, como uma "síntese do heterogêneo" (TR 1:103). A narração enquanto ato configurante⁸ extrai uma figura de uma sucessão de acontecimentos ou de incidentes. A configuração narrativa transforma a sucessão dos acontecimentos em uma totalidade significativa. Uma vez que a produção do ato configurante pode ser comparada ao trabalho da imaginação produtiva em Kant, isso permite a Ricoeur falar do esquematismo da função narrativa, um esquematismo que se constitui, por sua vez, numa história que possui todas as características de uma tradição (TR 1:106), tradição no sentido de uma "transmissão viva de uma inovação que pode ser sempre reativada ao retornar aos momentos mais criativos do fazer poético" (ibid), uma tradição que pode ser vista como uma gramática que governaria a composição de obras novas, "novas antes de se tornarem típicas" (TR 1:108). No que diz respeito à narração de ficção enquanto ato configurante, e suas relações com a experiência do tempo, Ricoeur analisa mais detalhadamente as três obras seguintes no segundo vo-

lume de Tempo e Narração, três obras que seriam três fábulas sobre o tempo: Mrs. Dalloway de Virginia Woolf, Der Zauberberg de Thomas Mann e À la recherche du temps perdu de Marcel Proust (TR 2: 150-225).

Mas a configuração narrativa, a narração enquanto ato configurante, só ganha o seu sentido pleno quando ela é restituída ao tempo do agir e do padecer em mimêsis 3. A mimêsis 3 marca a intersecção do mundo configurado pela narração e do mundo do qual a ação efetiva se desdobra e desdobra a sua temporalidade específica. Do lado da narração histórica, a noção de rastro, de vestígio (trace), é "um dos instrumentos através dos quais a história "refigura" o tempo" (TR 3:171-183). Do lado da narração de ficção, é através do ato de leitura que a ficção retorna ao campo prático da existência. O ato de leitura retoma e termina o ato configurante. Seria para além da leitura, na ação efetiva, instruída pelas obras recebidas, que a configuração do texto, segundo Ricoeur, torna-se refiguração (TR 3:230). Ricoeur tenta coordenar na quarta parte de Tempo e Narração (TR 3:228-263) as relações entre uma teoria da leitura tal como foi proposta por Wolfgang Iser⁹ e uma teoria da recepção da obra tal como foi proposta por Hans Robert Jauss¹⁰.

Na Metáfora Viva, Ricoeur tinha dito que a poesia através de seu mythos re-descreve o mundo. Em Tempo e Narração é a mediação da leitura que permite explicitar o confronto entre dois mundos, o mundo fictício (imaginário) do texto e o mundo real (efetivo) do leitor. Trata-se, agora, de colocar a problemática, bastante complexa, da referência e da verdade da narração. A história fala do "real" como passado, as obras literárias falam do "irreal" como ficcional. Toda a investigação dos entrecruzamentos da história e da ficção conduz Ricoeur ao centro do problema que ele tinha ainda chamado referência cruzada no primeiro volume desta obra¹¹, mas que ele prefere agora chamar de refiguração cruzada para designar os efeitos conjuntos da história e da ficção no plano do agir e do padecer humano (TR 3:150). A refiguração do tempo pela história e pela ficção concretiza-se através dos empréstimos que cada um destes modos narrativos faz do outro. O tempo humano é refigurado em comum pela historiografia e pela ficção literária, cruzando sobre ele os seus modos referenciais (TR 1:124). Ricoeur chama de representância (représentance), de "lieutenance", as relações entre as construções da história e o seu "vis-à-vis", a saber, um passado abolido e ao mesmo tempo preservado em seus vestígios. Há algo que corresponde, na ficção, a esta noção de representância: seriam os efeitos da ficção, efeitos de revelação e de transformação da vida prática, efeitos que seriam, essencialmente, para Ricoeur, efeitos de leitura (TR 3:149 e 229-263). Ele tenta determinar, numa teoria

da leitura alargada, a convergência entre a narração histórica e a narração de ficção (TR 3:264-279). O terceiro volume consiste, pelo menos nos oito primeiros capítulos, num diálogo, ou melhor, numa conversa triangular entre a fenomenologia do tempo, a historiografia e a narração de ficção.

Os dois últimos capítulos deste terceiro volume dizem respeito a uma aporia ainda mais complexa, a aporia da unicidade do tempo. O penúltimo capítulo (TR 3:280-299) consiste numa discussão crítica da problemática hegeliana da totalização do tempo. Ricoeur explicita de que modo o problema, hegeliano, da totalização da história poderia ser visto como uma resposta dada pela narração, considerada nas suas duas modalidades, a aporia da unicidade do tempo. A questão da totalização da história diz respeito à consciência histórica no seu duplo sentido de consciência da história e de consciência de pertencer à história (TR 3:14). O termo história, neste momento da investigação de Ricoeur, significa não apenas a história narrada tanto no modo histórico como no modo da ficção, mas também a história feita e vivida pelos homens. A função narrativa poderia ser definida, em última instância, segundo Ricoeur, "pela sua ambição de refigurar a condição histórica e de a elevar assim ao seu estatuto de consciência histórica" (TR 3:151). Apesar de Ricoeur aceitar que é necessário pensar a condição e a consciência histórica como um processo de totalização, ele prefere abordar, numa hermenêutica da consciência histórica (TR 3:300-346), a mediação imperfeita e, portanto, não total, entre o futuro, o passado e o presente, entre o futuro como horizonte de expectativas, o passado como tradição e o presente como surgimento intempestivo. É com essa mediação entre expectativa, tradição e surgimento intempestivo do presente que Ricoeur termina o trabalho de refiguração do tempo pela narração.

A conclusão (TR 3:349-392), em forma de pós-fácio, retoma todo o caminho percorrido e aborda os limites desta proposta. Haveria ainda uma aporia mais difícil de ser tratada e que estaria dissimulada por trás das outras duas, a aporia do caráter finalmente irrepresentável do tempo. Haveria do lado da poética da narração uma resposta adequada a esta aporia? É essa a questão colocada por Ricoeur no término de sua obra, uma questão que poderia ser considerada embaraçosa já que diz respeito à questão de saber se é possível refigurar o "irrepresentável" e que o leva a admitir os limites da narração frente ao mistério do tempo que nos cerca e a examinar mais atentamente esses limites da narração. Ao admitir os limites da narração Ricoeur não está defendendo uma posição obscurantista: o mistério do tempo não equivale, diz ele, a interditar à linguagem a busca de outras formas de dizer o tempo. Ao contrá-

rio, o mistério do tempo suscita, segundo Ricoeur, a "exigência de pensar mais e de dizer de outro modo".

NOTAS

1. RICOEUR, P. Temps et Récit, Tome 1: Temps et Récit (1983), Tome 2: La configuration du temps dans le récit de fiction (1984), Tome 3: Le temps raconté (1985). Paris, Ed. du Seuil.
2. RICOEUR, O. La Métaphore Vive. Paris, Ed. du Seuil, 1975. Cf. introdução de Miguel Baptista Pereira à tradução portuguesa desta obra (Metáfora Viva. Porto, Rêes Ed., 1983); as nossas referências serão a esta tradução portuguesa de MV.
3. Cf. RICOEUR, P. Hermeneutics and the human sciences, Essay on language, action and interpretation; editado, traduzido e com uma introdução de J. B. Thompson. Cambridge Univ. Press. Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.
4. ARISTÓTELES. Poética. Tradução, Prefácio, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, FCSH da Univ. Nova de Lisboa, 1986.
5. Para Ricoeur o mundo é "o conjunto das referências abertas por todas as espécies de textos descritivos ou poéticos" que lemos, interpretamos e amamos. Compreender esses textos é interpolar entre os predicados de nossa situação todas as significações que fazem de um simples contexto (Umwelt) um mundo (Welt) (TR 1:120-121).
6. Cf. RICOEUR, P. La fonction narrative (1979), traduzido em inglês por J. B. Thompson em Hermeneutics and the human Sciences: 274-296. Não nos é possível aqui explicitar em que medida a hermenêutica do "real" e do "irreal" não pertence mais à linguagem da referência (Cf. TR 3).
7. HEMPEL, C. G. The function of general laws in history. The Journal of Philosophy 39:35-48, 1942; publicado posteriormente em GARDINER, P. Theories of History. New York, The Free Press, 1959:344-356.
8. Ricoeur retoma a Louis O. Mink (The Autonomy of Historical Understanding. History and Theory, Vol. V, Nº 1:24-47, 1965) esta noção de "configurational act" alargando o seu sentido de modo a abranger todo o campo da inteligência narrativa (TR 1:103).

9. ISER, M. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. 1976. Trad. ing. Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 1978. Trad. fr. de E. Sznycer, Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles: P. Mardaga, 1985.
10. JAUSS, H. R. Pour une esthétique de la réception. Trad. fr. de C. Maillard. Paris, Gallimard, 1978.
11. Temps et Récit 1:117-124. Ver também Hermeneutics and the human sciences: 294-296.

DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

Maria Teresa de Freitas (USP)

O estudo das relações entre Literatura e História se inscreve no campo da Literatura Comparada na medida em que se fundamenta na correlação ou no confronto entre duas séries, a literária e a histórica — desde que, é óbvio, seu objetivo básico se enquadre dentro da perspectiva dos estudos literários.

Existem diferentes formas de se realizar essa correlação. Por um lado, não constitui novidade alguma dizer que existe uma certa correspondência, embora em níveis variáveis, entre evolução histórica e evolução literária. Assim, por exemplo, é sabido que as grandes mudanças na História provocam em geral inovações em Literatura, assim como é sabido também que os momentos de maior fecundidade literária coincidem com os períodos de maior intensidade histórica. Um exemplo clássico, porém significativo, é o do século XIX na França: a Revolução Francesa, que modificava as bases de toda uma sociedade, trouxera consigo importantes renovações literárias, encarnadas no início daquele século pelo Romantismo; às incontáveis agitações que a ela se sucederam no panorama histórico do país — revoluções internas, guerras externas, freqüentes mudanças de regime político, expansão colonial, ascensão das forças operárias e, finalmente, a grande aventura industrial — correspondeu a plêiade de gênios que desfilaram no panorama literário por todo o século, de Chateaubriand a Zola e a Mallarmé. No início do nosso século, é inegável a qualidade da Literatura russa que chegou até nós — assim como é inegável a repercussão universal dos acontecimentos históricos ocorridos naquela mesma época na U.R.S.S.. E, nos últimos cinquenta anos, é a América Latina que, tão violentamente convulsionada pela História, tem produzido uma boa parte dos grandes escritores do século.

Por outro lado, dentro de uma perspectiva diferente, é notória a atração que os temas da História exercem sobre escritores e poetas, dada a grande variedade de situações ricas em peripécias e emoções — dois dos ingredientes básicos da literatura de ficção — que oferecem. Com efeito, desde a epopéia antiga, observa-se que a História tem servido freqüentemente, através dos tempos, de inspiração para as mais diferentes formas de produção literária, do poema épico às canções de gesta, do mito bíblico à tragédia clássica, do romance medieval ao romance da era moderna. E, se essa

inspiração teve seu apogeu naquilo que se constituiu quase um gênero à parte em Literatura, o famoso "romance histórico" da época romântica — que floresceu na primeira metade do século passado, a partir sobretudo do sucesso dos romances de Walter Scott —, ela continua marcante em nossos dias, como se pode constatar pelo êxito internacional de uma Margherite Yourcenar, por exemplo. Nosso século tem sido pródigo em acontecimentos históricos catastróficos — insurreições, revoluções, guerras — suficientemente ricos em experiências humanas dilacerantes para inspirar qualquer procura de emoção estética; eles contêm o componente básico da tragédia — a catástrofe —, através do qual sentimentos e situações são levados ao paroxismo, podendo assim facilmente alimentar criações fictícias, como na realidade tem ocorrido.

A partir desses dois enfoques — que não se pretendem, em hipótese alguma, os únicos, mas apenas os mais evidentes —, apresentam-se duas maneiras fundamentais de se encararem as relações entre Literatura e História. O primeiro caso enfatiza a possibilidade de se assimilar a obra literária ao contexto histórico em que ela foi produzida; o segundo trata da apropriação pela Literatura da temática da História. São duas perspectivas de análise diversas, que obviamente não se excluem — o texto literário que trata de uma matéria histórica não apenas pode, mas também deve, ser relacionado ao contexto —, mas que exigem abordagens diferentes e instrumentos analíticos distintos, conforme se esteja numa ou noutra perspectiva. O estudo da integração — ou, mais exatamente, da interação — da obra literária com o contexto no qual ela se insere parte da análise comparativa das duas séries numa visão totalizante, evolutiva, que leva a explicações sociológicas do fenômeno literário de caráter amplo, podendo ser aplicada a toda e qualquer produção literária de uma determinada época; esse estudo encontra importantes apoios teóricos nas idéias de estudiosos como Lukács, Goldmann, Escarpit — para citar apenas alguns. Já o exame da obra de ficção que utiliza como tema de sua trama um assunto histórico, é mais específico, e apresenta problemas particulares e aspectos polêmicos, que tentarei analisar a seguir.

Se sublinhei acima a fórmula "como tema de sua trama", é porque é justamente aí que se encontra a origem do problema, bem como a delimitação do campo de estudo. Em outras palavras, não se trata aqui de discutir o problema de ficções literárias que apenas aludem a situações históricas, com os mais diversos objetivos, ou que simplesmente situam sua intriga num determinado contexto sócio-histórico, que lhe serve de pano de fundo, numa preocupação de dar maior realismo ao texto; trata-se da obra que toma uma realidade

A primeira é justamente a que distingue esse tipo de texto dos demais, e que nos permite situar a questão da viabilidade da análise comparativa. Qualquer romance que se pretenda "realista" — em oposição ao "fantástico", que pertence a uma outra ordem de fa-

Examinemos cada uma dessas contradições. Objetivos próprios, e que pode lhe impor limites ou riscos? que da erudição, iria buscar sua matéria numa ciência, que tem ficção, que está muito mais próximo da realidade quotidiana do que os históricos do século passado. Por que então o escritor de ficção, que está muito mais próximo da realidade quotidiana do que os históricos do século passado, como ocorreu, aliás, com tantos romances historicamente desacreditáveis, como ocorreu, aliás, com tantos romances de vulgarização da História — um "divertimento instrutivo", e faria da obra literária um mero instrumento de divulgação ou que poderia ser adquirido num ensaio ou num manual de História, que equivaleria a fornecer a simples confirmação de um saber que já está apenas no relato nem na análise dos fatos, e História não estará apenas na finalidade do romance sobre a afirmação, parece claro que a finalidade do romance sobre a estética é bem distinta da verdade científica, como todos sabem. Se a Arte tem objetivos diversos da Ciência, se a verdade ar-

tem o dever de fidelidade para com ela? Se a Arte tem objetivos diversos da Ciência, se a verdade artística em que medida o escritor de ficção que fala da História provém: em que medida o escritor de ficção que fala da História política maior em torno desses textos, e a pergunta que dela certamente o ignorará. E é nessa contradição que se encontra o escritor não pode ignorar esse fato — já que o leitor difi-
falando —, por outro lado, a História é de domínio público, e maine Sainte, um desses romances sobre a História de que estou falando —, como dirá Aragón, no Aviso ao Leitor do seu La Sé- "prova da verdade" — em nome dos "direitos imprescritíveis da o que bem entender, sem que sua palavra precise ser submetida à 19. Se, por um lado, o escritor de ficção tem o direito de inventar po de criação literária:

defrontam com as duas contradições básicas em que repousa esse ti-
estão sempre em função do fim, são problemáticas porque elas se
Essas duas perguntas, que aliás se confundem já que os meios

se-lo — matéria para sua ficção?
so teoricamente conhecido por todos — e forçosamente possível de
romance, e quais são os objetivos que o levam a buscar num univer-
que utiliza o escritor de ficção para transformar a História em
e por que ela o faz? Ou seja: quais são os meios ou as técnicas
de obra coloca, que podem ser basicamente resumidas em duas: como
estética. A definição em si mostra logo as questões que esse tipo
parte integrante da sua estrutura interna, fazendo dela matéria
uma personagem em seu próprio tema, ou seja, em
qualquer do universo histórico — um acontecimento, uma situação,

tos — ou "representativo" — em oposição ao "auto-representativo", que só remete a si mesmo — se inscreve no campo da realidade exterior, e retrata uma situação possível de acontecer, que será mais ou menos conforme a ideia que convencionalmente se tem do real; mas essa situação é tida como fictícia pelo leitor (ainda que ela tenha sido efetivamente "real" para o escritor, o que em nada muda o estatuto do texto de ficção). Já o romance sobre a História — se inscreve no âmbito de uma determinada realidade exterior, única, de existência comprovada e anterior ao texto — que possui, como dirá R. Barthes num artigo sobre o discurso da História, o "prestígio do c'est arrivé" —, e que será — ou poderá facilmente ser — reconhecida pelo leitor, pois ela se integra, inconscientemente ou não, ao seu sistema de referências culturais; ele pode — então, se assim o desejar, testar a veracidade da palavra do escritor. Embora essa realidade reconhecível seja transposta para o mundo do imaginário, embora ela se integre a uma ficção, o texto não aparece ao leitor como totalmente fictício, mas como um misto de ficção e realidade, o que muda basicamente sua relação para com ele; o "pacto narrativo" — contrato de ficção que automaticamente se estabelece entre autor e leitor dentro de uma obra romanesca — é fundamentalmente outro: se, por um lado, se instaura uma certa convivência entre eles, pelo fato do texto remeter a um referencial comum aos dois, por outro lado, levanta-se uma certa impostão do gê ao escritor, que passa a se tornar de certa forma "devedor" do real perante seu leitor. Um modo de leitura peculiar vai se estabelecer então, uma vez que o leitor dificilmente poderá ignorar as exigências impostas mais ou menos inconscientemente, pelo seu sistema de referências. Por si só, esse dado já justificaria, para a análise, o confronto do texto literário com outros de natureza documental.

Has não é só. Se a narrativa em geral vive de uma perpétua ambigüidade entre diferentes ordens de realidade, se ela é sempre o resultado de um jogo entre a realidade imaginada (a ficção) e a realidade concreta (o referente), o romance sobre a História re-pousará sobre um duplo jogo: um entre ficção e realidade dentro da narrativa, que é o que constitui seu universo imaginário inter-or — sua "diegese", para usar a conhecida terminologia de G. Genette —, e outro entre essa híbrida (misto de ficção e realidade) e a realidade exterior de existência comprovada a qual ela remete. Esse duplo jogo, pelo simples fato de ser intencional por parte do autor, terá, certamente, um significado específico. E deparamo-nos aqui com a segunda contradição acima colocada, decorrente, aliás, da primeira: se a criação artística tem finalidades

próprias que a distinguem da pesquisa histórica ou de qualquer outro tipo de conhecimento, o texto literário que se apodera de uma série histórica com certeza uma significação outra, tentará passar um conhecimento de outra natureza, uma verdade de outra ordem. É justamente aqui que a análise comparativa se revela útil, senão necessária: para saber qual seria esse significativa do, no caso do romance que tem a história como parte constitutiva de sua estrutura fundamental, a análise terá que examinar a maneira pela qual o escritor transpôs a história para a ficção — como ele transformou o acontecimento histórico em aventura romanesca, quais os episódios que permaneceram fideis à realidade comprovada, onde ocorreram manipulações, quais foram essas manipulações (modificações, inserções, omissões, infrações...) — pois é aí que se encontrará essa significação para além da história que o romance possui.

Assim, a palavra do escritor poderá ser submetida a "prova da verdade", quando essa verdade constituir fator interno à ficção, e quando esse confronto — e somente ele — levar a constatações outras, além do simples grau de fidelidade ao real, que permitem aceder ao significado profundo do romance, penetrar na verticalidade de sentido da obra de ficção literária, que pode ser considerada como documento, a quem isso possa interessar, mas que é antes e acima de tudo monumento numa civilização.

Antonio Manoel Nunes (FNP)

Ao analisar a linguagem do ponto de vista de uma trama discursiva ou, mesmo, enquanto forma de opressão¹, onde o discurso ficcional, ao invés de reagir ao estatuído, se alinha na trilhada dos reafirmadores de idéias e valores dos dominantes, busca-se detectar o relacionamento entre o discurso épico do século XVI e os mecanismos da conquista colonial na América.

A partir dos longos poemas *La Araucana*², de Alonso de Ercilla y Zúñiga (que teve publicada a sua primeira parte em 1569) e *Prosopopeia*³, de Bento Teixeira (publicação inicial em 1601), se vertificará nestes textos de colorido épico (versão ibérica de temática americana) a voz dos conquistadores, a permanência no bojo desses discursos da ideologia dos Estados portugueses e espanhol. Com Ruggiero Romano, viu-se que a organização da conquista do chamado Novo Mundo se fazia mediante

princípios e modelos derivados do direito feudal espanhol e dos costumes estabelecidos por ocasião das vitórias das guerras de reconquista.⁴

Tais valores culturais, principalmente aqueles enraizados entre os espanhóis, eram encontrados com evidência nos livros de maior aceitação entre os conquistadores: os livros de cavalaria. Todo aquele idealismo maravilhoso serviu, portanto, de extraordinário mote à busca das riquezas do Novo Mundo empreendida por aqueles homens. Nesta mesma obra, o historiador italiano faz uso do valioso estudo de Irving A. Leonard que mostra a penetração, através dos livros de cavalaria, de certas idéias na mentalidade desses conquistadores.

A historicidade aparente desses relatos e o enorme alargamento do horizonte após recentes descobertas na África e no Velho Mundo, tornavam verossímeis as fantasias com as quais os escritores enriqueciam suas obras. As enormes possibilidades que o globo terrestre parecia oferecer, reavivavam a imaginação dos leitores e levavam os mais aventureiros a procurar as maravilhas e os tesouros ocultos cuja existência era afirmada com tanta autoridade. Não foi difícil recrutar voluntários para as expedições que se organizavam para explorar o Novo Mundo, visto que nada parecia impossível na aurora da era moderna.⁵

O poeta espanhol trazia consigo o gosto pelas viagens; uma vida influenciada pelos ideais cavaleirescos, aqueles mesmos ideais que eram matéria nos romances que só tratam de "armas y de chamarrã, adiante, poetas-de-gabinete.

Pouco pelos conhecimentos mitológicos, características dos que se não teve uma educação carregada pela erudição histórica nem tampouco pelos (araucaños). Pajem do príncipe Felipe de Espanha, Ercilla teve das forças espanholas contra a aguerida resistência dos índios 1557, em companhia de Garcia Hurtado de Mendoza, nomeado comandante do Chile, iniciada por Almagro em 1536. Para essa região, foi, em Alonso de Ercilla é o poeta-repórter da campanha de conquista foi celebrado como o primeiro grande poema épico da América.

livro formal e impresso de literatura brasileira, o texto de Ercilla rima e decassílabos heróicos só mereceu atenção por ser o primeiro por um lado, o poema épico nacional com 94 estâncias em oitava-XVI que, consciente de sua grandeza, revive o gênero heróico. Se Teixeira, se inscrevem dentre as obras características do século La Araucana, de Alonso de Ercilla, e Prosopopéia, de Bento se entranha.

zer convencer a quem lhe é dirigido, e por esse veio a ideologia formação de espaços ideativos, o estilo grandiloquente quer se fazer sedutor e estruturalmente fechado, pois impede ao receptor a Bartolome de Las Casas e a Prosopopéia, de Bento Teixeira.

Padre Antonio Vieira; quanto entre a oratória caustica de Frei comum entre a "Carta", de Pero Vaz de Caminha, e os "Sermões" do Virgílio. O tom grandiloquente funciona tanto como o denominador tidade com a epopéia. Esse não é visto, por exemplo, na Enéida de O grandiloquente não mantém relações de pertinência ou fidelidade colocal.

oficial, contrapondo-se, por conseguinte, ao discurso familiar e retórico próprio a ela. O tom grandiloquente namora com o estilo lógicos dos estados nacionais, não se pode esquecer de um elemento tanto a classicizante invocação às musas quanto os valores ideológicos deparar com essa epopéia renascentista que veículo,

 literatura de cavalaria --- fato histórico --- literatura épica

(a épica) que funcionará como o seu suporte ideológico.

to históricos; e este, por sua vez, será tematizado pela literatura instância, é a literatura (a de cavalaria) que irá desaguar no fazer uma circularidade do discurso literário. Ou seja, numa primeira papel de retificador da fala dos poderosos. Com isso, se chega a fato mitológico, pelo discurso épico que, mais uma vez, assume o fato da conquista vai ser perpetuado, com todo o seu apa-

E vós, sublime Jorge, em quem se esmalta
 A Estripe d'Albuquerque excelente,
 Do Carro Glacial a Zona ardente,
 E cujo eco da fama corre e salta
 Suspendei por agora a mente alta
 Dos casos vossos irmão e vós supremo
 No valor abater Quérino e Remo.
 Vereis um sinal animo arriscado
 A trances e conflitos temerosos,
 E seu raro valor executado
 Em corpos luteranos vigorosos.
 Vereis seu Estandarte derribado
 Aos Católicos pes Victoriosos,
 Vereis em fim o garbo e alto brío
 Do famoso Albuquerque vosso Tio. 10

Legítimo poeta-de-gabinete, Bento Teixeira mantém-se em sua obra a ideologia mercantil-colonial do estado português, metonimizado nas figuras de Jorge Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, e de seu irmão Duarte Coelho.

Tantos reinos e senhores, cidades,
 Villas, castelos - per mar e per ter-
 ra tantas mil leguas - per força d'
 armas tomados. 9

Por outro lado, o fato da conquista devia ser escrito. A letra era a sua legitimação e perpetuação. Garcia de Resende, prólogo do Cançãoeiro Geral, dirige-se ao príncipe de Portugal, com o intuito de alertá-lo contra "a natural condigam dos portugueses" de "nunca escreverem cousa que façam" e da necessidade de investigação, pelos textos escritos dos poetas, dos feitos portugueses:

Desde que (o homem vulgar) não pode
 distinguir o aparente do verdadeiro,
 pensa que o que está dito em qualquer
 livro impresso tem autoridade para
 ser crido. 8

Como foi dito, a matéria inscrita em tais narrativas de cava-
 laria transporta o espanhol para o além-mar; espanhol esse que, do
 espaço do cotidiano, ainda não enxergava as fronteiras do fictício
 e do histórico, demarcadas pelos humanistas.

7. A sedução da viagem - itinerário para o Novo Mundo - e
 a destituição amorosa, pois queria esquecer a mulher amada, empurram
 Ercilla para a gesta americana. Assim, a motivação de sua aventura
 se centrava em dois elementos essenciais da cavalaria: o amor e a
 guerra.

(....)

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros cantos enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada,
cosas dire también harto notables
de gente que a ningún rey obedecen,
temerarias empresas memorables
que celebrarse con razón merecen,
raras industrias, términos loables
que mas los españoles engrandecen:
puse no es el vencedor mas estimado
de aquello en que el vencido es reputado.

quanto no texto de Alonso de Ercilla:

a falta de vergonha dos índios que
não quisseram dar-se a semear, mas
sim nos fazer guerra¹²

Os valores de fé e conquista do europeu aparecem tanto numa
carta de Pedro de Valdivia para Fernando Pizarro, onde comenta cri-
ticamente sobre

No el aguzado palo penetrante
por más que las entranas le rompíese
barreándole el cuerpo, fue bastante
a que al dolor intenso se rindiese:
que con sereno término y semblante,
sin que labio ni ceja retorcese,
sosegado quedó de la manera
que si asentado en talamo estuviera.¹¹

La Araucana, dividido em três partes de 15, 14 e 7 cantos,
abre-se com a descrição da terra e costumes araucanos. Caupolican
é o grande chefe e organizador da sublevação contra os espanhóis,
a partir da utilização de técnicas de guerrilha. No poema, alinham-
se caciques e espanhóis: Lautaro, Tucapel, Galvarino, Valdivia,
Villagrón e García Hurtado de Mendoza; e são narradas numerosas ba-
talhas: Penco, Biotto, Millarapue, Puren.
Em contrapartida, dá-se espaço também para o paradiástico e o
romantismo. Narram-se os amores de Caupolican e Freixa, a busca por
Tequalda do cadáver desaparecido de seu marido após a luta, ou
mesmo as recordações amorosas de Alonso de Ercilla. No desfecho, a
vitória das forças espanholas. Caupolican, traído, torna-se pri-
stoneiro; converte-se ao cristianismo e é supliciado até a morte,
como narra o poeta:

"a Bogotá y Cartama, que continúa
con Arma y Cali, tierra prolongada,
Popayán, Pasto y Quito, que vecina
esta a la equinocial línea templada.
Mira alta a Puerto Viejo, do la mina
de ricas esmeraldas fue hallada,
y las tierras que corren por la vía
del Euro, del Vulturmo y Mediodía,
"Ves Guayaquil, que abunda de maderas
por sus espesos montes y sombríos;

(...)

"Mira a Jalisco y Mechoacán, famosa
por la raíz medicinal que tiene:
y a México abundante y populosa,
que el indio nombre antiguo aun hoy retiene;
ves al sur la poblada y montosa
tierra, que en punta a prolongarse viene,
que los dos anchos mares por los lados
la van adelgazando los costados.

Em Alonso de Ercilla a sedução é completa. Este, na voz de um
indio-mago (vidente), retrata com as mais coloridas tintas a ins-
tigante terra americana, já com a preocupação de encontrar "estilo
y lenguaje conveniente"¹⁵ para tal empresa.

Em o meio desta obra alpestre e dura,
já boca rompo o Mar inchado,
que, na língua dos bárbaros escura,
Parambuco de todos é chamado.
De Para'na, que é Mar; Puca, rotura,
Feta com fúria desse Mar salgado,
que, sem no divertir cometer língua,
Cova do Mar se chama em nossa língua.¹⁴

(...)

Pera a parte do Sul, onde a pequena
Ursa se vê de guardas rodeada,
Onde o Ceo luminoso mais serena,
Tem sua influência, e temperada;
Junto da Nova Lusitânia ordena
A natureza, mãe bem atendida,
Um porto tão quieto e tão seguro,
Que pera as curvas Naus serve de muro.

A nova terra seduz o conquistador. Conquista e sedução são as
máscaras de um mesmo autor/ator. Bem menor no texto de Bento Tei-
xeira, pois a radicalização formal e o intelectualismo tornam-se
empeitihos, o Novo Mundo é extase.

El Estado araucano, acostumbrado
a dar leyes, mandar, y ser temido,
viéndose de su trono derritado
y de mortales hombres oprimido,
de adquirir libertad determinado,
acude al ejercicio de la espada,
ya por la paz ociosa desusada.¹³

1. Cf. DERRIDA, Jacques. "Freud e a cena da escritura" in A Escritura e a Diferença. São Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 179 a 227.
2. ERICLLA, Alonso de. La Araucana. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vol., 1978.
3. TEIXEIRA, Bento. Propopopeia (Intr., estab. do texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Durval). Rio de Janeiro, I.N.L., 1972.
4. ROMANO, Ruggiero. Mecanismos da conquista colonial. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 32.
5. O livro de Irving A. Leonard intitula-se Books of the brave. Cf. Id., ibid., p. 29.
6. Luis Costa Lima, em Sociedade e Discurso Ficcional (Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986), ao discutir sobre a inserção da subjetividade, a partir da Baixa Idade Média, como ativadora de uma ruptura entre as formas discursivas do histórico e do fictício, lembra que "Deuses e figuras pagãs podiam continuar a transitar nas obras dos artistas cristãos desde que suas obras fossem de tal modo aperfeiçoadas que permitissem uma lei-

NOTAS

Alonso de Ercilla - andante cavaleiro à maneira dos romances de "armas y de amores" - torna pelo "derecho camino", no entanto, encantado por filtros da feiticeira terra. O poeta era o cronista da conquista americana. Seduzido, sua história agora é outra.

"Mas aunque quiera yo de parte mia
dejarle mas contento y satisfecho,
ha mucho rato que declina el dia,
y tienes hasta el sitio largo trecho."
Así, haciéndome el mago compañía
me trujo hasta peneme en el derecho
camino, do encuentre luego mi gente,
que me andaba a buscar confusamente. 17

Forjando-se em pele autóctone, o poeta queda-se perante o maravilhosos natural que tanto poderá estar acima como abaixo da "equinocial línea". Sem pecado, o envolvimento terra/poeta dá-se. Ercilla subjugase de amores. Foi mago por longo tempo. Após o gozo, a lembrança: a volta à pele espanhola.

Tumbé, Patia y su puerto, que es primera
escala donde surgen los navios;
Pura, Loja, la Zarza y Cordillera,
de do nacen y bajan tantos rios
que riegan bien dos mil millas de suelo,
donde jamás cayó lluvia del cielo. 16

- tura domesticante. O maravilhoso, o extravagante, poderiam passar desde que fosse admissível o uso de uma grande controladora." (p.44)
7. Cf. LIMA, L.C. - op. cit., p. 34, acerca do ensaio de Juan Luis Vives (1492-1540) - Instrucción de la mujer cristiana.
8. Cf. Id., ibid., p. 43, acerca do estudo de E. C. Riley - Cervante's theory of novel.
9. REZENDE, Garcia de. Cancioneiro Geral (preparada por A.J. Gonçalves Guimarães). Coimbra, Imprensa da Universidade, 19 vol., 1910, p. 1.
10. TEIXEIRA, B. - op. cit., p. 21 (estâncias III e IV).
11. ERCILLA, A. de - op. cit., v. 2, p. 384 (canto XXXIV).
12. COLL, Josefina Oliva de. A Resistência Indígena. Porto Alegre, L&PM, 1986, p. 201.
13. ERCILLA, A. de - op. cit., v.1, pp. 15, 33 e 34 (canto I).
14. TEIXEIRA, B. - op. cit., pp. 31 e 33 (estâncias XVII e XIX).
15. ERCILLA, A. de - op. cit., v.2, p. 171 (canto XXIV).
16. Id., ibid., v. 2, pp. 248 e 249 (canto XXVII).
17. Id., ibid., v. 2, p. 251 (canto XXVIII).

Ana Maria Gotardi Leal (UNESP)

Tanto na sua obra crítica como na obra poética, Jorge de Senna estabelece um diálogo constante com a tradição literária, discutindo-a de um lado, recriando-a de outro.

A conceitualização de tradição vem longamente analisada em três artigos de DIALÉTICAS DA LITERATURA: "Sobre a dualidade fundamental dos períodos literários", "Sobre o perspectivismo histórico-literário" e "Sobre a ideia de decadência nas artes e nas letras", forjando conceitos como o da "transmutação qualitativa ou dialéctica", para explicar as transformações literárias, os "contínua e interpenetração cultural", na visão da história da literatura, o da "tradição cultural", como o processo pelo qual aproximamos de nós, equacionamos pelos nossos problemas, entendemos pelos nossos termos, o passado e a tradição. Seu pensamento traduz-se na ideia de uma tradição móvel, que se modifica no tempo e no espaço, fundindo atual e tradicional. Radicando-se nestes conceitos, são vários os seus trabalhos de cunho comparatista, citaremos apenas o SONETO CAHONIANO E O SONETO QUINHENTISTA PENINSULAR, comparando esquemas rítmicos das realizações de poetas italianos e peninsulares.

Como poeta apresenta-se como um recitador da tradição, utilizando-se de uma série de procedimentos enjoados no campo de interesse da literatura comparada: a criação poética ligada a outras artes, a mobilização de formas poéticas fixas e processos intertextuais.

A relação entre a literatura e as outras artes, admitida como do interesse da literatura comparada pelos comparativistas norte-americanos, surge em dois livros de Sena: ARTE DE MÚSICA e META-MORFOSES. Os poemas contidos no primeiro foram escritos a partir da audição das obras musicais que os intitulam; os do segundo, conforme suas próprias palavras, do "desejo definido, ainda que impreciso, de meditar poeticamente no sentido... de determinados objetos estéticos" (MC, 121). Em outro diapasão, a música mescla-se à sua criação poética em sete sonetos que ele diz terem sido escritos numa tentativa de "designificação semântica" (TM, 123), abandonando o traço projetivo próprio da linguagem poética e avançando na direção da "prosódia pura" (Sourian, 121-123, 128-129); marcadas tes sonetos a música vem entranhada na estrutura fônica, marcada

por alterações, coliterrações, assonâncias, ecos, etc. Comentando a complexidade do aspecto fônico, que funcionaria no leitor como estímulo e participação subliminares, diz Sena:

"O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem." (HE, 132)

Na mobilização das formas poemáticas tradicionais, evidencia-se a sua concepção de texto literário como "objeto estético":

"com o seu sentido que, ao mesmo tempo, cria o ritmo em que se desenvolve, e é criado no próprio desenvolvimento que suscita." ("A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro", 162)

Assim, elas constituiriam formas que possibilitam estruturas, e tanto as realiza obedecendo a sua intenção original, como as subverte, ironica ou satiricamente. Cria sonetos, odes, epigramas, vilancetes, canções, baladas, epítetos, noturnos, cantilanas, trovas, cantigas de amigo, madrigais, eclogas, cantigas satíricas, tiras, oitavas, etc.

As glosas são bastante praticadas por ele, como nesses dois casos em que as realiza de modo original: "Dupla glosa" (pg.8-9), onde o poeta usa uma frase própria e um verso do poeta Ruy Cinatti, a quem o soneto é dirigido, e "Glosa à chegada de Godot" (POI, 202-203), cujo mote não é constituído por versos, mas por uma peça teatral.

Finalmente, há os textos que usam processos intertextuais propriamente ditos; nestes, os procedimentos vão desde o "desvio mínimo", passando pelo "desvio tolerável", até o "desvio total", situando-se às vezes no "eixo parafásico", às vezes no "parodístico", realizando tanto a "intertextualidade" como a "intra-textualidade", conceitos tirados de PARODIA, PARAFRASE & CIA, de Afonso Romano de Sant'Anna. Estes textos encontram-se, principalmente, em 40 ANOS DE SERVIÇO E SEQUÊNCIAS; neste último, há uma série de poemas que, como o próprio título sugere, assemelham-se às "cantigas de seguir" da literatura medieval, um jogo intertextual, com o trovador seguindo um modelo de cantiga anterior, parafrasando música, estrutura formal e motivo temático (Teles, 29).

A intratextualidade aparece em "Nota a uma paráfrase" (40AS, 129), onde o jogo intertextual amplia-se: o poema desenvolve e explica a crítica feita à intelectualidade justiana num texto seu que, por sua vez, parafraseia uma frase de Melina Mercouri ("Para-frase de Melina Mercouri", 40AS, 128). Este entrelaçar de textos vem também em "Sobre uma estrofe de Jorge de Sena" (SQ, 14) que

retoma a última estrofe de "Em Creta com o minotaur" (pg. 112-113), em que já existe a marca da intertextualidade na alusão à canção camoniana "Junto de um seco, fero e estéril monte", e ao próprio poeta:

"E aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizita aquele pobre diabo que o Minotaur não leu,..."

Em "Sobre uma estrofe de Jorge de Sena", coloca, entre parênteses, aparentes comentários a elementos poéticos e a esquemas estruturais da estrofe retomada, terminando, entretanto, num comentário fônico que subverte a proposição do primeiro texto. Nas práticas intertextuais que se situariam no eixo parafrá-sico, longa mão de vários recursos:

Em "Poema apócrifo de Alberto Caetano" (40AS, 37), faz um texto "à maneira" deste poeta, acompanhando-lhe o estilo discursivo, os versos livres e imitando construções sintáticas ("e que ri da minha desconfiança de eu poder com ele"). Contestando no início o poema VIII de "O Guardador de Rebanhos", lembrando um "desvio to-tal", finaliza na aceitação do discurso primário, o que se configura até no plano fônico: constituído em versos livres, termina, do mesmo modo que o de Caetano, em versos metrificados.

Alguns poemas usam o texto alheio como pretexto para o poeta desenvolver um pensamento seu; pensamos que se mantém no eixo parafrástico por se apoiar em, de um modo ou de outro, no texto-base. Senão, vejamos:

Retoma, em "Cantiga de Ceilão" (40AS, 164-166), dois versos de um crôulo português e, apoiando-se no fato de pertencerem a uma linguagem longínqua e de difícil acesso, discursa sobre a perda e o alcance da comunicação lingüística, figurando de certa forma, na quinta estrofe, o leitor-criador:

"Nesta noite do mundo, os versos se refazem numa leitura minha que os restaura incertos, incertos e inseguros de como eram outora. Mas o que dizem dizem. Não os ouve nada nem ninguém. Chegam a mim para ficar como mortos da mesma morte que negam."

"Duas cantigas de Camões na mesa pé de galo" (40AS, 78-79), glosam um mote alusivo à conhecida canção camoniana que, num leve tom satírico, joga com o nome próprio Perdígão, identificando ser humano e animal. Radicalizando a feição do texto original, Sena faz uma aspera crítica aos colonizadores portugueses, explorando o filão camoniano:

Há uma série de poemas onde Sena aplica ao texto poético algumas propriedades que lhe são próprias, mas sem do discurso denotativo: em "Uma estrofe de Camões" (SQ, 11), "Poema tirado de um poema de Ruy Cinatti" (SQ, 17), "Glosa de um verso de Cristóvão Pavia" (SQ, 24), "Fuga sobre uma estrofe de Gastão Cruz" (SQ, 26), "Poema sobre um poema de Eugénio de Andrade" (SQ, 27) e "Poema concreto com uma estrofe de Echevarría" (SQ, 18), parece apontar-se na lei da comutabilidade, ao inverter a ordem dos termos da frase, explorando todas as possibilidades de construção sintática, ou ao alterar a ordem dos versos nas estrofes, ou, então, ao alterar a disposição espacial das unidades significativas. Assim, o que parecia apenas um exercício linguístico que explorasse as possibilidades sintáticas de um discurso, torna-se uma contínua alteração de

"Há quinhentos anos
que isto
é verdade."

Ao mesmo tempo, nega a assertiva contida na primeira estrofe, sugerindo o movimento simultâneo de negação e afirmação de um outro texto que rege a produção do texto poético (Kristeva, 176). Essa negação parece não existir em "Sobre quatro versos de Alvaro de Brito Pestana, no Cancioneiro Geral" (SQ, 31), pois guarda o tom satírico do longo poema de que retira o final da 38ª estrofe, atuando a crítica cujo objeto é Lisboa e seus habitantes:

"Que monstros existem
nadando no poço
negro e fecundo?"

ampla o pensamento inicial pela troca de elementos: "a tinta e a lâpis" por "a máquina", "com sangue", "com outros materiais excessos", parecendo remeter à carga de dramaticidade subjacente na segunda estrofe de João Cabral:

"A tinta e a lâpis
escrevem-se todos
os versos do mundo."

Do mesmo modo, em "Poema sobre o começo do poema de J. C. de Melo Neto" (SQ, 19), iniciando com a primeira estrofe do texto referido:

"Camelos, zebras, leões,
e muitas serpes do tópicico
em jardins se passeavam;
e nas gatiolas batavam
os carneiros do rebanho."

sentido do enunciado poético inicial, alterações que por constituem desvios mínimos só são perceptíveis pelo acúmulo e repetição.

Se aprofundarmos estas considerações sobre a linguagem poética, e atentarmos para o fato de que o seu enunciado só é legível em sua totalidade significativa, onde cada unidade tem seu lugar claramente definido e inalterável, concluiremos, contrariando algumas afirmações anteriores, que todo exercício intertextual é, de certa forma, uma negação do texto anterior. Ao retomar parte do texto e dar-lhe um realce exagerado, estará negando o todo, como em "Poema desentranhado de um poema de Manuel Bandeira" (SQ, 20), em "Poema semelhante o poema-píada modernista; da mesma forma o fará ao alterar a ordem dos elementos da estrofe selecionada, espacalizando-os como num esquema de análise sintática, criando novas aproximações dos termos, abrindo novas possibilidades de leitura, como em "Outra estrofe de Camões" (SQ, 12). A negação acontecerá também ao radicalizar a ação redutora que, tendo já usado apenas um verso do poema primitivo, reduz este verso por um processo de detractio a elementos essenciais, forçando uma síntese temática que caminha do ontológico para o ontico, em "Sobre um verso de Sophia de Helio Breuer" (SQ, 13), e, também, ao acrescentar, num processo de adjectio, ao verso mobilizado em "Glosa de um verso de Melo e Castro" (SQ, 22), ou então, por possibilidades gramaticais em "Um verso de Bocage" (SQ, 16). Hegaria ainda o poema anterior em "Sobre uma estrofe de Maria Teresa Horta" (SQ, 23), quando altera a espacialização do mesmo, rezando versos intencionalmente fragmentados e acrescentando, entre parênteses, "(decaçillabos heróicos)", contrariando o fragmentarismo proposto pelo poema de Maria Teresa Horta, cujos versos são, quase todos, passíveis de tal reconstrução.

Transitando do "desvio mínimo" para o "desvio total", afastando-se do "eixo parafático" para o "parodístico", chegamos a um texto do tipo de "Sobre um poema de M.S. Lourenço e uma sua epígrafe de Luciano" (SQ, 25), em que Sena retoma a epígrafe para contestá-la, o que faz pressupor a negação total da mensagem do poema, ou a este outro, "Vilancete sobre 'O poema ensina a cair' (Luiza Neto Jorge)" (SQ, 32), onde realiza o caráter de inversão total da paródia, quando serve-se de um texto lírico e cria um texto satírico.

Há quatro poemas em que Sena vale-se do processo barroco da colagem, realizando o que Afonso Romano de Sant'Anna chama de "a-propriação". No texto "São Soares de Miranda Passos" (SQ, 15), como o título explicita, junta um verso de um poeta da renascença ao de

Já em "Variações sobre cantares de D. Dinis" (40AS, 19) explícita no título esta apropriação de técnicas: sua estilização da estrutura e temática do trovador semelha, realmente, variações em torno

"preso	Minha	vou
classe	branco	
algumas	rua	
roupas	cinzenta	agora
		"José"

Terminando nossas considerações, evocamos novamente a relação intersemiótica para focalizar dois poemas onde Sena parece lançar mão de processos próprios da música. Na espacialização de "Glosa de dois versos de C. D. de Andrade, e mais um" (SQ, 21), deixa perceber o processo de simultaneísmo:

O processo da colagem é total em "Invenção sobre a 4ª série das "Líricas Portuguesas" (SQ, 35), tornando o poema ponto de cruzamento de um vasto número de códigos, já que é resultado da apropriação do primeiro verso do primeiro poema de todos os poetas arrotados por essa antologia.

Terminando nossas considerações, evocamos novamente a relação intersemiótica para focalizar dois poemas onde Sena parece lançar mão de processos próprios da música. Na espacialização de "Glosa de dois versos de C. D. de Andrade, e mais um" (SQ, 21), deixa perceber o processo de simultaneísmo:

"Dormes, Jerusalém? Acorda, acorda" (chamava o arcade gargaço, cotlado)".

e, outras vezes, ressumam um tom parodístico:

"O noite santa, e clara, inda que escura
(Diogo Bernardes escreveu tranquillo)".

comentários que às vezes dão à apropriação um cunho parafrástico:

"Queimando o veu dos séculos futuros
(disse Bocage - Inquisidores à espreita)".

um ultra-romântico, realizando, assim um deslocamento absoluto, anulando a distância temporal e estética, criando uma relação dialética: enquanto os conteúdos se opõem ("sol", "calma", "aves", de um lado; "lua", "mansão", "morte", de outro), os significantes re-fletem-se (ambos os versos são decassílabos, com idêntica acentuação). "A Drummond quando fizer setenta anos" (40AS, 134-135) e "Sobre uma antologia lírica do natal" (40AS, 110-111) são apenas em parte constituídos pelo processo referido: o primeiro faz, na última estrofe, uma apropriação de títulos de obras de Drummond, ligados logicamente pelo discurso de Sena, e o segundo transcreve, no início e no final, versos de vários poetas, indicados por comentários entre parênteses, como neste trecho:

de uma frase musical.

BIBLIOGRAFIA

- SENA, Jorge de. POESIA I. Lisboa: Moraes, 1961 (POI)
"A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro", RE-
VISTA DE Letras (FFCL Assis), IV (1963): 137-176.
METAMORFOSES. Lisboa: Moraes, 1963. (ME)
"Falando com Jorge de Sena (Entrevista)", O TEMPO
E O MODO (Lisboa), 59 (04/1968): 409-430. (TM)
ARTE DE MÚSICA. Lisboa: Moraes, 1968. (AM)
PEREGRINATIO AD LOCA INFECTA. Lisboa: Portugalia,
1969. (PG)
DIALECTICAS DA LITERATURA. Lisboa: Edições 70, 1973.
40 ANOS DE SERVIÇO. Lisboa: Moraes, 1979. (40AS)
SEQUÊNCIAS. Lisboa: Moraes, 1980. (SQ)
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada. S.P.: Ática, 1986.
KRISTEVA, Jūlia. INTRODUÇÃO À SEMANÁLISE. S.P.: Perspectiva, 1974.
SANT'ANNA, Affonso Romano de. PARÓDIA, PARÁFRASE E CIA. S.P.: Áti-
ca, 1985.
- SOURIAU, Étienne. LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES. México: Fondo
de Cultura Economica, 1965.
- TELES, Gilberto Mendonça. A RETÓRICA DO SILÊNCIO. S.P.: Cultrix,
1979.

MURILO RUBIÃO: A POÉTICA DE UM JOGO MÁGICO

Terezinha Maria de Melo Barros (UFAL)

Considerada em seu conjunto, a obra muriliana pode ser vista como uma aventura no reino da imaginação, como uma busca incessante de uma ordem ideal que o autor tenta apreender através da linguagem criadora, em oposição à ordem fragmentada e caótica do nosso cotidiano. Para delinear a especificidade de sua poética, faz-se mister examinar detidamente o processo interno pelo qual se passa de uma vontade de destruição a uma necessidade de construção, ou seja, identificar os procedimentos de que o autor lança mão para ser fiel ao seu tema. Com efeito, Murilo Rubião parece ter escrito toda sua obra acossado por uma idéia fixa, obsessiva, recorrente, qual seja, a de denunciar a disparidade do real, desmascarar o espaço circundante, pretendendo com esse devassar das aparências encontrar uma realidade mais coerente. Esta parece ser a intenção central de toda sua obra, a ambição que os seus contos vão desenvolvendo, a saltos e retrocessos, de perspectivas diferentes e a partir de recursos variados.

Uma interpretação dessa obra, parece-nos, deve procurar abranger o processo criativo como um todo, identificando-lhe a dinâmica de integração das unidades constitutivas e procurando, principalmente, recompor os passos de uma narrativa que se constrói a partir de uma realidade minada, alimenta-se de uma visão ambígua do real, para logo transformar essa percepção primeira num programa de construção literária. Considerada desta forma, essa narrativa converte-se numa investigação incessante, numa indagação metafísica sobre o mistério do homem e do mundo e, ao mesmo tempo, numa sondagem das próprias condições da linguagem com que procura exprimir esse mistério. Resulta, assim, numa possibilidade, ainda que precária, posto que confinada ao nível da letra, de vislumbre de outros mundos dentro do mundo aparente.

Como linguagem de rebelião e de busca, a narrativa passa a exercer a função crítica de desconstrução da nossa representação empírica do real e do mundo e, com isso, transforma-se em instrumento de dupla problematização e indagação: desautomatiza a linguagem, desautomatizando a percepção do mundo. Assim, logra atingir o leitor através do efeito de estranhamento, oferecendo-lhe abertura para outros mundos, descortinando-lhe outra realidade para além dos limites de sua percepção sensível, numa inusitada forma de invenção reveladora.

No plano da linguagem, essa função desconstrutora do discurso fantástico se concretiza nos termos de uma antinomia: a palavra que radicalmente nega o cotidiano, ultrapassando os seus limites e logrando com isso a instauração do insólito, permanece contudo escrava do mundo reconhecível, numa busca incessante de efeitos de verossimilhança que tornem o texto plausível aos olhos do leitor. Por conta desse trabalho de persuasão, que pretende conferir status de verdade ao não existente, ao que, de fato, desfruta uma vida precária pois que limitada à palavra, o texto se nos oferece como um espetáculo verossímil, como um exercício retórico da própria teoria da verossimilhança. Mas o que é relevante nesse tipo de discurso é que uma tal busca de verossimilhança é indissociável do domínio da fantasticidade, pois o texto determina a emergência de um espaço onde são rechaçados os princípios fundamentais de uma lógica da normalidade em que se apóia a nossa percepção imediata do real; um espaço onde são dissolvidas as categorias de tempo e espaço e apagadas as fronteiras entre espírito e matéria.

Ora, esses princípios narrativos questionados pelo discurso fantástico constituíam a estrutura mesma da tradicional narrativa realista que se organizava segundo as categorias do senso comum e da realidade experimental, apoiando-se numa espécie de pacto de objetividade, de veracidade, estabelecido entre o autor onisciente e o leitor. Por isso mesmo, essa narrativa procurava respeitar a ordem objetiva do tempo cronológico e dos planos espaciais, assim como as fronteiras, tidas por bem delimitadas, entre o real e o imaginário, a vida e a morte, recorrendo sempre ao princípio da causalidade como procedimento mimético, com o que pretendia assegurar a maior identidade possível entre a lógica do enredo e aquela do mundo real.

A narrativa fantástica coloca em xeque exatamente esse modo retórico de organização do relato, na medida em que instaura no próprio texto a desordem e a fratura, como resposta a uma aparência de conhecimento, como rebeldia contra a ordem repressiva da inteligibilidade que não se questiona a si mesma, da lógica que não discute os seus próprios limites, da verdade que se contenta com reconhecer-se indefinidamente diante do seu próprio espelho. Assim procedendo, o novo discurso efetua uma desconstrução crítica da nossa representatividade empírica do real, fazendo com que o mundo cotidiano, aquele em que vivemos, perca todo contorno, torne-se o lugar do afastamento e da proximidade, e logo, do improvável, do fantástico. E, numa atitude ainda mais radical, o texto decreta o questionamento dos postulados básicos da apreensão científica do mundo, os princípios da causalidade, da não-contradição, da identidade, denunciando a ilusão de um projeto que pretenda cap-

tar toda a complexidade do real apoiado apenas nos parâmetros objetivistas da ciência.

A oposição entre esses dois tipos de discursos foi ilustrada por Deleuze, a partir da metáfora do jogo, tal como aparece na obra de Lewis Carroll: de um lado, o jogo normal, caracterizado por regras categóricas pré-existentes, que determinam hipóteses de perda ou de ganho, dividem o acaso e organizam o exercício do jogo em uma pluralidade de jogadas; nele, as conseqüências da jogada situam-se na alternativa "vitória ou derrota". Trata-se sempre de um jogo parcial, posto que retêm o acaso em certos pontos e abandona o resto ao desenvolvimento mecânico das conseqüências ou à destreza como arte da causalidade. Do outro lado, o jogo ideal, regido por princípios aparentemente inexplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro. Nele não há regras pré-existentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra. Os lances são sucessivos uns com relação aos outros, mas simultâneos em relação com um ponto aleatório que muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas¹.

É o jogo dos problemas e da pergunta, não mais do categórico e do hipotético; jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidade, jogo da inocência, em que a destreza e o acaso não mais se distinguem. Um tal jogo, continua Deleuze, parece não ter nenhuma realidade e só pode ser pensado; mais ainda, pensado como não-senso. É o "jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo"².

A narrativa fantástica assume, até às últimas conseqüências, este caráter lúdico. Mas, do desarranjo estrutural que daí decorre, não se deve inferir que ela se oriente apenas no sentido da arbitrariedade, da desordem e do caos, pois, como lembra Bessière, esta desconstrução é efetuada ao preço de uma contradição: a ruptura da linearidade exige a continuidade da razão e o projeto do impossível exige a hipótese de uma ordem absoluta, ou seja, de uma racionalidade que absorva todos os contrários³.

A uma racionalidade perdida deve, assim, suceder a razão reencontrada. Ou melhor ainda, a relação entre estes dois movimentos de um mesmo processo criador não pode ser apreendida em termos de linearidade cronológica: ela implica antes um nexos essencial de simultaneidade, de maneira que a afirmação de um momento remete

necessariamente à percepção do seu contrário. Disso resulta a constante tensão que transpira da narrativa fantástica: a sua motivação primeira, essencial manifesta-se num jogo de forças centrífugas que encaminham o original impulso criador para direções diametralmente opostas. O desafio que se coloca, então, para o artista é o de manter em equilíbrio essas duas forças. Equilíbrio instável e precário que se constitui, contudo, na fortuna mesma do texto fantástico. Irrupendo desequilibradora e, quase sempre, criticamente, nos interstícios do mundo rotineiro, essa atitude demolidora faz-se a condição fundamental da apreensão da verdadeira realidade das coisas.

Por outro lado, tal desorganização deliberada do texto abre espaço para uma participação efetiva do leitor que é convidado a incorporar-se mais ativamente ao projeto de desconstrução/ reconstrução do real, ambigualmente sugerido pelo texto. Em face das propostas desconexas da obra, o leitor é desafiado a tomar partido, a optar, a escolher, a participar da jogada, a reconstruir, no ato mesmo da leitura, o débil fio de sentido que unifica os fragmentos de uma realidade atomizada.

Como palavra crítica da realidade a exercer-se em duplo movimento, o da negação e o da promessa, o discurso fantástico procura atingir um nível de revelação que não corresponde à felicidade que os homens perseguem através dos séculos. Do seu inevitável compromisso com o real, do conhecimento exato das proporções de interferência desse real na existência do indivíduo, o discurso fantástico infere a certeza de que a sua proposta libertadora limita-se, de fato, ao íntimo reconhecimento de uma condição comum que o homem tenta negar de várias maneiras: a condição da separação original e da busca perpétua, que se constitui, em última instância, na trágica afirmação do ser no mundo.

Mais do que uma transposição do real em obra de arte, a narrativa fantástica realiza, enquanto atividade artística, a transposição de estados criadores. Trata-se de uma transformação do real, ou melhor, de sua recriação, o que faz supor da parte do artista, uma visão bidimensional: a sua proposta criadora, o real fictício que nos oferece, deve alicerçar-se numa consciência crítica da realidade empírica. Por isso é que a insistência com que o escritor perquire as circunstâncias à sua volta pode ser lida como uma tentativa de descobrir um modelo suscetível de esclarecê-lo sobre a sua conduta como homem e, indissociável desta, como criador.

Portanto, exatamente por se pretender a palavra da revelação, o fantástico está condenado a ser a palavra da busca. E por preterir o domínio do referencial, onde a função significativa da linguagem limita-se à monótona e desnecessária exatidão, o escritor

fantástico envereda necessariamente pelo caminho dos símbolos e não pretende explicar o real senão pela sua experiência pessoal, pela sua visão crítica dos desacertos do mundo e da insuficiênciada linguagem do homem para expressar o seu desajuste num universo opressor e absurdo.

Da complexidade desse projeto resulta uma profunda dificuldade no momento mesmo de fazer da busca palavra, no momento da elaboração lingüística: o artista sente-se dilacerado entre a consciência de que algo lhe escapa e a certeza de momentos de vislumbre. A obra torna-se ela mesma um reflexo desse dilaceramento, marcada pela tensão entre o que se quer aprender, o que se busca no plano metafísico e o que se consegue exprimir no nível lingüístico. É o momento crucial do desejo da letra.

Em Murilo Rubião, essa exigência de atingir o que as palavras não conseguem dizer acaba por provocar a tematização do próprio ato de narrar, ou seja, da possibilidade mesma da escritura. No conto "Marina, a intangível"⁴, por exemplo, o que está em jogo já não são os conflitos de um herói problemático mas a própria narrativa, que não avança, que titubeia quanto ao modo de estruturar-se, que se transforma num movimento de auto-indagação e de questionamento dos seus próprios limites. Neste movimento de voltar-se para si mesma a narrativa enceta a procura da sua própria essência e o conto, que se iniciara como uma busca da narrativa, resulta na narrativa dessa mesma busca, pois, ao tematizar uma busca essencial, que progride sempre sem jamais avançar, tematiza-se a si próprio.

A gênese desse conto parece condensar a unidade essencial de toda obra muriliana, que se define pela procura incessante, infinita, de um objeto jamais alcançado, ou seja, o domínio de um momento privilegiado em que se concretize a ordenação do caos que ele sente envolver o mundo e que funcione como momento alternativo para a experiência absurda de viver numa realidade fragmentária e sem sentido. A posição específica do autor diante da vida, a sua intenção deliberada de quebrar os hábitos perceptivos para desmascarar o mundo e revelar o real, requer uma transformação dissolvente dos códigos a fim de valermos como testemunho adequado do estranhamento. São a partir de uma desautomatização radical, a linguagem pode conformar-se a essa busca e pode ser usada como instrumento de revelação do real. É preciso submetê-la a um processo extremo de invenção para que seja viável, ao menos, a idéia evanescente do absoluto procurado:

... me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer (p.50).
Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento poderia ser arrastado da cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida (p.51).

Nesse conto reflete-se todo o drama da criação em que se debate o autor, dilacerado de alguma maneira entre o projeto e a linguagem, tentando superar a impossibilidade de seguir adiante. É tal conflito, que a narrativa nos dá a ler em nível ficcional, é a imagem daquele conflito fundamental que desencadeia no artista contemporâneo todo processo de criação e que se estabelece na origem mesma da sua obra. É o impulso desmistificador a que já nos referimos, a vontade de devassar a enganadora aparência das coisas para atingir-lhes a verdade essencial e, paralelamente a isso, ou antes como condição indispensável à viabilização desse projeto, a busca de uma nova forma de expressão.

Desta maneira, o conto em questão nos permite assinalar um duplo processo de relação metafórica: entre o autor ficcional (José Ambrósio) e o autor real (Murilo Rubião) e, conseqüentemente, entre os seus respectivos produtos artísticos - o poema Marina, a Intangível, inscrito como imagem da busca do absoluto e como tal marcado pelo risco e ameaçado pela dissolução no caos, e o próprio conto "Marina, a Intangível" que narra a busca desesperada desse poema. O processo de questionamento da realidade atinge assim seu extremo de radicalização, uma vez que, voltando-se sobre si mesma, a obra submete-se a uma autocrítica destruidora que a leva à beira do silêncio:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. (...) ... eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora (p.50).

Neste momento extremo de tensão, o autor oscila entre o convite do caos e a necessidade da forma, a necessidade de resistir à tendência entrópica, mantendo sempre a hesitação ambígua diante do salto final, da passagem para a outra coisa, pois que linguagem seria capaz de se apossar do absoluto? "De novo abri a Bíblia"; tenta a busca em outra dimensão: "Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição". O desafio do silêncio permanece, contudo, pois "a alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu (lhe) da pena". O itinerário que a narrativa percorre resulta numa tentativa reiterada de se ir adiante dos limites da linguagem, o que justifica que, na sua busca de expressar o indizível, na sua ansiedade em pressentir o mistério de Marina, a Intangível, o autor procure ajuda no perfume das rosas. O seu desejo de transcender coexiste sempre com a consciência de que os limites da sua linguagem denotam os limites do seu mundo:

Tentei ainda persuadir-me de que, escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo. O redator-chefe nunca aproveitava, na edição do dia, os meus artigos e crônicas, nem deixava determinadas as tarefas que eu deveria cumprir. Para suprir essa desagradável omissão, restava-me inventar, a procurar, ansioso, em velhos papéis, a matéria que iria utilizar nas minhas reportagens" (p.51).

De tudo isto decorre uma contínua tensão no interior da narrativa, porquanto, cada vez que se radicaliza o processo, o narrador-protagonista (e seu duplo, o Autor) parece avizinhar-se de uma contemplação silenciosa. No início, o "silêncio da madrugada" rompido apenas pelo "surdo rumor das pancadas" parece bloquear a germinação do poema, ameaçando paralelamente a paralização da narrativa e assim funcionando como obstáculo à concretização do projeto criador, a ponto de a personagem-narrador o responsabilizar pela sua "inesperada inibição". No momento seguinte, com a aparição do misterioso poeta, o silêncio passa a inscrever-se ambiguamente na narrativa: situando-se no ponto em que esta se cruza com o poema, passa do nível do enunciado (no conto) para o nível da enunciação (no poema), uma vez que, sem palavras, apenas de "gestos com as mãos", "gestos vagarosos", começam a brotar os versos para Marina, a Intangível. O poema anuncia, assim, paradoxalmente, a sua presença, nascendo do nada, inscrevendo-se num espaço da mais radical ausência de palavras, emergindo do caos em "lindos e invisíveis versos".

Essa ambigüidade atinge o seu clímax no final do conto quando a passagem de Marina é saudada por trombetas que sopram silenciosas e por um coral de homens de caras murchas que escancaram a boca sem emitir nenhum som. Ao contrário do que se poderia esperar de um momento apoteótico como aquele, os únicos sons que ecoam não são apenas prosaicos e cotidianos (provêm da Filarmônica Flor-de-lis), mas ainda "agudos, desconexos e selvagens", numa total desarmonia com o fervor místico que costuma preludiar os grandes acontecimentos. A narrativa opera assim a fusão de aspectos díspares, amalgamando elementos heterogêneos, conciliando o aparentemente inconciliável, com o que consegue romper a crosta da aparência em que se detêm a percepção amortecida pelo hábito:

Vieram os padres capuchinhos. Galgaram, ágeis, o muro, soprando silenciosas trombetas. (Dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar dez.) Um pouco atrás, vinha a Filarmônica Flor-de-lis, com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens. O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. Um deles, vestido de sacristão, car-

regava o relógio da capela dos capuchinhos. Nem cheguei a me alegrar, constatando-lhe a existência porque, num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem feitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. Mas, os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e baixavam. Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão. Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal. O cortejo passou em segundos, e os muros, que antes via na minha frente, transformaram-se num só. Quis correr, para alcançar o andor que levava Marina, porém os papéis, jogados para o ar e espalhados pelo chão, atrapalharam-me (p. 55-56).

Neste momento extremo de invenção e de ambigüidade, a linguagem, ameaçada pela desintegração no caos, desautomatizada até às últimas conseqüências, consegue, contudo, num fugidio instante, desprender-se de si mesma e alcançar o ponto mais próximo do absoluto procurado. E do definitivo silêncio da solidão final, da ausência absoluta que este silêncio instaura, emerge a presença agora inegável do poema/conto, pétalas manchando o chão, letras no branco da página. Em um como no outro a mesma carga demolidora, a mesma recusa de uma racionalidade empírica, através de insólitas associações de pessoas, objetos e acontecimentos, fazendo entrever uma ordem secreta que escapa à percepção rotineira, bem acomodada à banalidade do mundo cotidiano. Assim a narrativa, construída a partir de uma espécie de bricolagem que altera a fisionomia antiga das coisas, atribuindo-lhes funções inusitadas, descortinando novos mundos simultâneos, é o reflexo de um poema composto de "sons estúpidos" e de "pétalas rasgadas".

Na obra de M.R., a abolição da função referencial da linguagem literária é levada até suas mais extremas condições. Com isso a literatura alcança o que parece ser o seu maior objetivo: destruir o mundo da realidade para fazê-lo renascer dos seus próprios escombros, mais autêntico, mais verdadeiro e, contudo, apenas palavra. Isto é uma verdade da ficção contemporânea - conto, mito, romance, teatro - bem como de toda literatura denominada de poética, onde a linguagem parece glorificada em si mesma, em detrimento

da função referencial do discurso ordinário e em substituição à radical incapacidade do homem de tornar ato o que ela oferece como verbo.

Por isso mesmo, não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, embora em outro nível, mais fundamental que aquele que atinge o discurso descritivo, a linguagem ordinária. A abolição de uma referência de primeiro nível, operada pela ficção e pela poesia, é a condição de possibilidade para que seja liberada uma referência de segundo nível, que atinge o mundo não mais confinando-se ao plano dos objetos manipuláveis, mas estendendo-se principalmente ao plano do ser. Nessa perspectiva, cada texto equivale a uma versão particular do texto único, universal, configurável como proposição de mundo, de um mundo tal como pode ser habitado. Texto capaz de metamorfosear o cotidiano em favor do ideal de realização do sujeito, através de variações imaginativas que somente a literatura consegue operar sobre o real.

A obra literária apresenta-se, assim, como um jogo mágico que, por meio da imaginação, estabelece uma ruptura com a experiência imediata das coisas, dá acesso a novas possibilidades, a possíveis modos de ser que, jamais coincidindo com um aspecto determinado da realidade ou da existência humana, revela-nos o mundo em sua complexidade e profundidade. Contudo, esse mundo recriado é sempre precário e provisório, é constituído de expressões parciais da existência indefinida, de imagens fragmentadas do nosso ser que, se em um momento nos aparecem, em outro já se desvaneceram. De sorte que a realidade que a obra consegue esboçar não representa tudo aquilo que almejamos - algo assim como um estado definitivo, realização das possibilidades em nós latentes - mas tão somente aquilo que a expressão consegue captar e construir e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível.

Apesar dessa precariedade, quando decide entregar uma obra ao público, o escritor está implicitamente consentindo na sua autonomia, reconhecendo a sua condição de produto acabado, pronto para assumir uma existência particular, o que equivale a dizer que, uma vez escrita, a obra reivindica para si um certo nível de independência marcada pela mesma ambigüidade, pela mesma multiplicidade de significações atribuíveis a tudo que existe - sem falar desta ambigüidade que é própria de todo esforço de expressão humana e, em especial, do prisma deformante que é a linguagem. Mais concretamente, essa autonomia resulta do fato de que o sentido do texto, enquanto escritura, já não coincide necessariamente com aquilo que o autor quis dizer, já não corresponde ao seu horizonte intencional.

Ao transcender, porém, suas próprias condições psicossociológicas de produção, ou seja, ao se distanciar do mundo do autor, o

texto se abre ao mesmo tempo para uma seqüência ilimitada de leituras elas mesmas situadas em contextos sócio-culturais diferentes. A obra de arte apresenta-se assim como forma acabada e fechada em sua perfeição de texto adequadamente estruturado e, ao mesmo tempo, essencialmente, como inacabada, aberta. Isto é, passível de múltiplas interpretações, sem que isso implique na alteração de sua irreproduzível singularidade.

Por isso essa disponibilidade, essa abertura, não pode ser tomada como sintoma de carência. Ela equivale, ao contrário, ao próprio ser da literatura, à natureza mesma do discurso literário, levada ao seu paroxismo. Se escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, o discurso literário não pretende, com essa desarticulação do reconhecível, senão desafiar o leitor a arrancar a enganosa crosta das aparências para enfim chegar à verdadeira significação do universo. Assim, cada leitor, com a sua história, com a sua linguagem, com a sua liberdade, arrisca um lance, oferece uma hipótese de solução à adivinha lançada pelo escritor. E, como cada indivíduo é irrepetível, as propostas são as mais variadas, os lances são infinitos, a resposta do mundo ao escritor nunca pára de renovar-se. Afirmando, negando, completando, substituindo, os vários sentidos vão passando pela obra que, embora verdadeira forma, permanece contudo aberta em eterna pergunta.

Disso resulta que o trabalho de apropriação do sentido do texto que o crítico pretende realizar se desenvolve no espaço de uma relação dialética estabelecida entre a estrutura do texto, como sistema fixo de relações, e a sua resposta, como livre inserção e ativa participação nesse sistema. Por um lado, ele está comprometido com a objetivação típica da obra, isto é, com a sua proclamada autonomia; ele deve passar por todas as objetivações estruturais do texto, razão por que a simplificação produzida por uma descrição em termos de modelos estruturais representaria o primeiro passo rumo à compreensão, a ser completado pela explicação, caminho obrigatório para a apreensão do sentido. Mas, por outro lado, ele é desafiado a oferecer o seu próprio sentido, a dar a sua resposta às interrogações que o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de esclarecer.

Neste sentido, as várias interpretações possíveis da obra muriliana são em parte esgotam suas virtualidades, suas potencialidades. De fato, a obra permanece inesgotada e aberta, enquanto ambígua, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DELEUZE, Gilles. Lógica de sentido. Trad. de Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974. pp. 61 e 63.
2. Id. *ibid.*
3. BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique. Paris, Larousse, 1974. p. 209.
4. RUBIÃO, Murilo. "Marina, a Intangível". In _____
A Casa do Girassol Vermelho. São Paulo, Ática, 1978. p. 49-56.

MORTE, PRAZER E BELEZA NO POEMA ROMÂNTICO-INTIMISTA

Angélica Santos Soares (UFRJ)

Entre outras linhas de força do romantismo - intimista destaca-se aqui a positivação da morte: uma das respostas dadas pelos poetas do "mal do século" à incapacidade de aceitação do pragmatismo racional, decorrente do processo de industrialização e de aburguesamento da época. Esta resposta pode ser apreendida tanto como recurso literário artificial do sofrimento, quanto como consciência incorformada da crise. E se, na primeira hipótese, a valorização da morte aparece como atitude mitificadora, pela qual se fortalece a configuração heróica do gênio romântico, que incorporaria uma manifestação egolátrica sado-masoquista; na segunda hipótese, permite identificar, no romantismo, o sentido existencial da morte.

Existencialmente, pela constante pré-ocupação¹ com a morte, se procedia a uma intensificação vital, naquele sentido afirmativo, recomposto dialeticamente por Hegel, onde a morte era assinalada como "negação da negação"²; acrescentando que "não se trata da morte que cai sobre o homem como uma fatalidade natural mas de um processo que, até independentemente desta negatividade exterior, o espírito tem de percorrer para se erguer a uma vida digna deste nome"³.

A construção do projeto libertário romântico consistia, assim, em alicerçar com vida a morte, para que a própria vida se completasse como tal; em presentificar o futuro, lançando-se além-fronteiras, penetrando tempo e espaços infinitos, onde teria lugar a tranqüila satisfação.

Procuraremos, portanto, focalizar alguns indicadores textuais românticos da positivação e da antecipação da morte, que nos remetem para uma reflexão sobre o seu sentido ontológico.

Em Leopardi, a positividade e a antevisão da morte vêm declaradas em "Amore e morte", onde a figurização da morte, como menina, traz-nos o sentido do começo de uma trajetória sem ressentimentos:

.....
... Ogni gran dolore,
Ogni gran male annulla.
Bellissima fanciulla,
Dolce a veder..... 4

Essa almejada trajetória sem ressentimentos é textualizada no romantismo através de diferentes motivos, dentre os quais o da despedida que, agilizando a pré-visão, coloca em pauta a esperança no prazer que advirá após o último suspiro, como no poema "Adieu", de Musset:

Adieu! je crois qu'en cette vie
je ne te reverrai, jamais.
Dieu passe, il t'appelle et m'oublie;
En te perdant je sens que je t'aimais.

Pas de pleurs, pas de plainte vaine.
Je sais respecter l'avenir.
Viens la voile qui t'emmène,
En souriant je la verrai partir.

Tu t'en vas pleine d'espérance,
Avec orgueil tu reviendras;
Mais ceux qui vont souffrir de ton absence,
Tu ne les reconnaîtras pas.

Adieu! tu vas faire un beau rêve
Et t'enivrer d'un plaisir dangereux;
sur ton chemin l'étoile qui se lève
Longtemps encore éblouira tes yeux.

Un jour tu sentiras peut-être
Le prix d'un coeur qui nous comprend,
Le bien qu'on trouve à le connaître
Et ce qu'on souffre en le perdant.

Nessa concepção otimista da morte, o futuro é trazido para o presente e se reúne ao passado, instalando-se a simultaneidade temporal. Ao amante, que fica, não cabe o luto, mas a alegria. Ao invés do choro, o riso torna-se o gesto que melhor expressa o prazer previsto para o porvir. O adeus marca, então, a passagem para o espaço do gozo maior "de radiante estrela", quando os sonhos serão belos e a paixão deixará de ser enganosa.

A morte não é concebida, portanto, como núcleo de enclausuramento ou extermínio, mas o lugar da conquista libertária, no qual o ser-humano lança, incessantemente, o seu projeto histórico. A fuga da morte não é a vida, esta é o seu enfrentamento cotidiano. E, por esse enfrentamento, o fim se impõe como finalidade.

Não falta também ao canto de Espronceda a crença na paz da morte, em contraposição ao padecimento que é a vida, marcada pela desilusão:

Luego en la tierra la virtud, la gloria,
Busqué con ansia y delirante amor,
y hediondo polvo y deleznable escoria
Mi fatigado espíritu encontrô.

Mujeres vi de virginal limpieza
Entre albas nubes de celeste lumbre;
yo las toqué, y en humo su pureza
Trocarse vi, y en lodo y podredumbre.

y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno es insaciable mi deseo:
Palpé la realidad y odié la vida;
Sólo en la paz de los sepulcros creo. 6
.....

Apoiado nas antíteses, esse conjunto de versos permite acompanhar todo um percurso que vai do recurso ansioso de viver, ao transcurso de inúmeras decepções e, no decurso gradual da caminhada, à esperança na morte. Ódio sucede a "delirante amor" e Eros cede lugar a Tanatos, já que são inversamente proporcionais a eternidade e a insaciabilidade do desejo e a efemeridade e limitação de tudo o que oferece a vida.

A crença antecipada na paz que será alcançada no tûmulo (veja o emprego do presente no último verso) permite colocar, no passado, o ódio pela vida. Afastando-o no tempo, abre-se o espaço para o encontro da virtude e da glória desejadas.

Não são relacionada ao prazer, mas também à beleza, constrói-se, no poema romântico-intimista, a imagem da morte, desautomatizando-a da idéia de falecimento e assumindo-a no sentido da possibilidade de todos os possíveis, do prenúncio da realização máxima, que ela guarda em segredo.

O parentesco entre beleza e morte, bem como a atração pelo que têm de inatingível, porque encoberto, anunciou Victor Hugo nas seguintes imagens:

La mort et la beauté sont deux choses profondes
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait
Deux soeurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret;

O femmes, voix, regards, cheveux noirs, tresses blondes,
Brillez, je meurs! ayez l'éclat, l'amour, l'attrait,
O' perles que la mer mêle à ses grandes ondes,
O' lumineux oiseaux de la sombre forêt!

Judith, nos deux destins sont plus près l'un de l'autre
Qu'on ne croirait, à voir mon visage et le vôtre;
Tout le divin abîme apparaît dans vos yeux,

Et moi, je sens le gouffre étoilé dans mon âme;
Nous sommes tous les deux voisins du ciel, madame,
Puisque vous êtes belles et puisque je suis vieux.⁷

Como vemos, o sentido do belo não se opõe, antes se compõe com o da morte, em seu modo de ser enigmático, em sua inexplicabilidade, no seu recolher-se ao mistério de ser. Assim, fugindo ao

caminho comum do contraste, opta o poeta por buscar naquelas "duas coisas profundas" a semelhança na proximidade do céu que, de diferentes formas, ambas guardam. Para tanto, coloca em cena um "eu" que se lança ao monólogo, louvando extensivamente os encantos da jovem mulher, invocando o que na natureza se lhe apresenta com maior esplendor, tornando-a celestial. O que, na composição poemática, se mostra diretamente proporcional à intensidade com a qual surpreende-se o leitor na analogia final — momento de grande força evocativa, pelo inesperado da confissão.

No romantismo brasileiro, um dos poetas que mais textualizou o desajustamento com a realidade de sua época foi Álvares de Azevedo ("Vivi na solidão — odeio o mundo", "Hinos do profeta I, Um canto do século")⁸. E também ele nos deixou diversas imagens da pré-ocupação e da concepção positiva da morte, relacionando-a ao prazer e à beleza.

Do imenso desgosto de viver resultou, entre outras, a imagem da vida como:

..... lupanar imundo
Onde se volve o libertino esqualido
Na treva profanado!

("Hinos do profeta, I, Um canto do século", p.109).

Dentro desse espaço lutuoso, vemos mover-se, a todo momento, um "eu" que ansiará pela claridade e que espera encontrá-la ao morrer:

Chora — e sonha — e espera: a negra sina
Talvez no céu se apague em purpurina
Alvorada de amor...
E eu acorde no céu num teu abraço:
E repouse tremendo em teu regaço
Teu pobre sonhador!

("Esperanças", p. 100).

Na estrofe acima, acompanhamos todo um processo de inversão de valores, que se reflete no discurso azevediano, em decorrência da visão altamente otimista da morte. O "eu", ao contrário de tantas outras composições, em que ele sonha estar dormindo nos braços da amada, vislumbra não mais a noite, mas o dia, não mais o "vêtu" ou as "sombras", mas o céu brilhante "em purpurina". E o velar é então assumido no sentido de estar desperto. Desperto para a vida na morte. Confiança de decifrar o enigma, na imagem da "alvorada".

Momento de partida e não ponto de chegada, a morte lhe abrirá as portas do amor:

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu, eu vou amar contigo!

(“Lembrança de morrer”, p. 123-4).

E a expressão inconsistente da experiência amorosa, que antes permanecia sonhada, irá “cristalizar-se”. A passividade do amante, tônica da lírica azevediana, se transformará em participação dinâmica e, na certeza do ser com, que depreendemos do último verso, o “eu” poderá finalmente exercer a sua humanidade e libertar-se da errância.¹⁰ São, pelo menos, os desejos seus.

O abandono da carne é ainda revisto como a forma mais bem elaborada de encarnação, a do “verbo divinal de Deus”. Essa mensagem se fortalece no verso azevediano pela força da metáfora do túmulo, enquanto lugar de produção de vida:

Que importa? quando a morte se descarna,
A esperança do céu flutua e brilha
Do túmulo no leito:
O sepulcro é o ventre onde se encarna
Um verbo divinal que Deus perfilha
E abisma no seu peito!

(“Hinos do profeta, II, lágrimas de Sangue”, p. 116-7).

Persistindo na morte como ápice do prazer, gozo supremo da ventura, o poeta a convoca para simbolizar a intensidade do desejo, chama asseguradora do viver:

Ó minha lira, ó viração noturna,
Flores, sombras do vale, à minha amante
Dizei-lhe que esta noite de desejos
E de ternuras morro!

(“Minha amante”, p. 235).

Mensagem idêntica desprende-se de “Lélia”, na imagem também hiperbólica do morrer de amor, do morrer para o máximo de desempenho vital:

É formosa, meu Deus! Desde que a vi
Na minh'alma suspira a sombra dela.
E sinto que podia nesta vida
Num seu lânguido olhar morrer por ela.

(“Lélia”, p. 261).

Da fala final de “Eutanásia” nos parece ecoar o grito mais audacioso: a passagem da mentira, que é a vida, para a verdade com-

pleta da morte:

E quem t'o disse — que a morte é a noite escura e
fria, o leito de terra úmida, a podridão e o lodo? Quem
t'o disse — que a morte não era mais bela que as flores
sem cheiro da infância, que os perfumes peregrinos e sem
flores da adolescência? Quem t'o disse — que a vida não
é uma mentira — que a morte não é o leito das trêmulas
venturas?

("Eutanásia", p. 237).

Embora todo o trecho se estruture num acúmulo de perguntas, o processo de repetição do "Quem t'o disse" transmite, pela fala do emissor, o pathos da esperança na ventura da morte, visto que lança sobre o outro, a dúvida das pretensas verdades da vida: a beleza da infância e da adolescência. Na ótica azevediana, nessas duas fases, nada mais acontece que uma alternância de valores falsos e incompletos — "as flores sem cheiro da infância" e "os perfumes... sem flores da adolescência". A concepção romântica parece querer ressaltar que a vida oferece apenas as "flores" ou apenas os "perfumes", enquanto na morte, eles não existem isoladamente. E, condicionado pelo mundo de aparências, é impossível que alguém se dê conta desse fato, satisfazendo-se totalmente com a verdade parcial. Uma ânsia de totalidade, no entanto, sempre arremessou o romântico para os infinitos espaços do Absoluto, o que a curta passagem pela Terra era incapaz de atender.

Dentro dessa perspectiva, a imagem da "eutanásia", que aparentemente conduz para a abreviação da vida de um doente dado como incurável, adquire um âmbito de sentido maior: a vida é que, em suas realidades mutiladas, apresenta-se doente, sendo a morte a única solução para a cura, pela passibilidade aberta, porque desconhecida, de experimentação das capacidades ilimitadas do homem.

Essa proposta de leitura, pela qual procuramos encaminhar a questão da morte, buscando aproximar alguns poetas do romantismo, permite-nos observar que também pela tematização da morte instala-se o paradoxo romântico que, não excludente e não conclusivo, traz a simultaneidade de fraqueza e de coragem do homem romântico, diante da sua finitude. Permite-nos, sobretudo, ultrapassando o próprio período romântico, atualizar a percepção da morte, não como lembrança de uma presença distante, mas como aquilo pelo qual permanentemente somos.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Pré-ocupação: conceito integrante do pensamento existencial de Heidegger, que nos remete para o sentido da "cura" ou "cuidado", pelo qual se unificam todos os momentos constituintes do "ser-no-mundo-para a morte". Pela pré-ocupação, o homem experimenta a temporalidade unitária, que constitui o dinamismo histórico-existencial. Neste dinamismo, vive-se, simultaneamente, o presente, o passado e o futuro e sublinha-se o fato de que não se entra em contato com a morte, ao se deixar de viver, mas enquanto se vive. A morte não é, portanto, o término da existência, mas seu elemento constitutivo. Veja, principalmente, HEIDEGGER, Martin. El ser y el tiempo. Trad. José Gaos. 2. ed. México, Fondo de cultura econômica, 1977.
2. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética; a arte clássica e a arte romântica. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa, Guimarães, 1958. p. 179.
3. HEGEL. Op. cit. p. 179-80.
4. LEOPARDI, Giacomo. Canti. 10. ed. Prefazione e note Francesco Flora. Milano, Mondadori, 1953. p. 318. Trad. Helena Parente Cunha:

.....
... toda grande dor
Todo grande mal anula
Bellíssima menina,
doce a ver,

5. MUSSET, Alfred de. Poésies complètes; premières poésies/poésies nouvelles. Paris, Joseph Gilbert, /s.d./, p.408-9.
Trad. Tizziana Giorgini:

Adeus, creio que nesta vida
Nunca mais tornarei a ver-te.
Deus chama a ti, a mim olvida
Senti que te amava perdendo-te.

Nada de prantos ou de ais
Eu sei respeitar o porvir.
Vem vindo a vela em que te vais
Sorrindo vê-la-ei partir

Tu te vais cheia de esperança,
Com orgulho retornarás;
Os que vão sofrer sem tua presença,
Bem sei, não reconhecerás.

Adeus! belo sonho sonharás
Inebriada por prazer perigoso
Ainda nos olhos guardarás
De radiante estrela o gozo.

Um dia talvez vais saber
O quanto vale uma paixão
Ao conhecê-la, é um prazer
Quando acaba, ilusão.

6. ESPRONCEDA. Obras poéticas. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.v.1. p. 117. Trad. Helena Ferreira:

Depois na terra a virtude, a glória
Busquei com ânsia e delirante amor,
O hediondo pó e a quebradiça escória
Meu fatigado espírito encontrou.

Mulheres vi de virginal limpeza
Entre alvas nuvens de etéreo clarão
E tocando em névoa sua pureza
Convertidas vi em lodo e podridão.

E encontrei minha ilusão desvanecida
E eterno é insaciável meu anseio
Palpei a realidade, odiei a vida;
Pois sô na paz desses sepulcros creio.
.....

7. HUGO, Victor. Toute la lyre. Paris, Albin Michel, 1935.v.2. p. 64. Trad. Tizziana Giorgini:

Horte e beleza são duas coisas profundas
Tão sombrias e celestes ... acabam sendo
Irmãs igualmente terríveis e fecundas,
Tendo mesmo enigma e mesmo segredo;

Ô mulheres, olhares, vozes, tranças louras
Brilhem, eu morro! tenham o fulgor que encanta,
Ô pérolas que o mar mescla nas grandes ondas,
Ô radiantes pássaros da sombria floresta!

Nossas sortes mais próximas não se estar,
Judith, a meu rosto e o teu julgar;
Todo o divino abismo, nos olhos teus,

E a voragem estrelada, em minh'alma
Ambos somos vizinhos do céu, minha dama,
Porque tu és bela e porque sou velho eu.

8. AZEVEDO, Álvares de. Lira dos vinte anos. In: — Obras Completas. 8.ed. Org. Homero Pires. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1942. T. 1. p.109 (livros do Brasil, 4). As citações de Álvares de Azevedo serão feitas pela referida edição. Por isso, nos limitaremos a indicar, no próprio texto, a localização de cada trecho em causa, transcrito com a ortografia atualizada.
9. Ser-com ("mit-sein") — refere-se, em Heidegger, a uma aproximação essencial. O "ser-aí" ("da-sein") é sempre um "ser-aí-com", modo de "ser-no-mundo", em que o mundo é sempre o da Essência compartilhada. Veja a obra citada na nota bibliográfica nº 1, p. 134-5.
10. Errância: no pensamento existencial de Heidegger, nos remete

para o fato de que, pela errância, o homem experimenta do desligamento de sua Essência, ao atender aos apelos do ente e do ontico. Mas, se a errância incita o homem a desligar-se, ela própria apresenta-lhe as saídas para que ele não se deixe abater. Porque ele "não sucumbe no desgarramento se é capaz de provar a errância enquanto tal e não desconhecer o mistério do ser-aí" (HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade/A tese de Kant sobre o ser. Trad. Ernildo Stein. São Paulo, Duas Cidades, 1970. p. 44.

Cinema e teatro; encontro entre Oriente e Ocidente no casamento de suas diferenças; apreensão do trágico moderno tomado mais pungente através da recuperação do teatro grego, Ran se vai compondo, ao longo de quase três horas de projeção, na mais íntegra verdade artística ou, como o nome já sugere, numa luta contra o caos. Através de artesanatos cheios de silêncio, preparando o desenlace das cenas determinantes, o tempo da criação não se deixa, em nenhum momento, desviar por motivações alheias ao próprio filme. A obra de Kurosawa se vai desvelando inteira, madura, consciente de si mesma, torturadamente bela na lentidão refletida de suas metáforas. Nada pode ser retocado ou substituído, ou trocado de ordem, porque o princípio ético do fazer, nesse trabalho de Kurosawa, está encarnado na proposta que se desenvolve ao longo da história que se inspira na peça shakespeariana. "King Lear" é obra de maturidade, penúltima grande tragédia escrita por Shakespeare, considerada sua plenitude poética. Ran contém uma pesquisa de dez anos, é exigência de unidade e unicidade na criação. Sob este aspecto, mostra Kurosawa, o único contraponto à altura da arte é a natureza.

Diz Platão no "Banquete": bela é a totalidade, porque o belo é o que está unido a si mesmo. Ran empreende a integração de elementos cuja incongruência desafia a consciência histórica do homem contemporâneo. Trabalhar o caos, promover com a arte o encontro através da diferença amorosa, este é o desafio. Como os tapeceiros que improvisam complexos bordados a partir de fragmentos heterogêneos catados em meio aos objetos fora de uso, Kurosawa tece a tragédia contemporânea com pedaços vencidos de nossa história, cuja tragicidade consiste, precisamente, em estarem desconectados. Sua tapeçaria é, pois, amor, projetado na tela, sem pieguismo, com a virilidade de Saburo, a fraqueza trôpega do velho senhor agonizante, a solidão de Kyoami, a fidelidade de Tango, o humor de Fugimaki, a suavidade de Tsurumaru e Suê, a força de Kaede.

Em linhas gerais, o filme conserva o enredo da peça de Shakespeare. Hidetora Ichimonji (Lear), aos 80 anos, julga-se merecedor de uma trêgua com a vida. Ao invés de guerrear e administrar propriedades, pretende desfrutar o tempo que lhe resta. Distribuindo seus três castelos entre os três filhos, transferindo a direção do clã ao mais velho, Hidetora pretende perpetuar-se nos

descendentes e, ao mesmo tempo, aposentar-se de si mesmo. Ele se divide, dessa maneira. De um lado, é o velho senhor feudal que tenta recolher-se no ócio e na inconsequência, transferindo aos filhos todos os cuidados e propriedades que constituíram sua razão de ser. De outro lado, essa transferência deverá dividir-se entre Taro e Giro (Goneril e Regan) - considerando-se que Saburo (Cordélia) se exclui, desde o princípio, da relação espetacular que se processa entre seu pai e seus irmãos. A afirmação de si pelo poder e a posse implica na assimilação (devoramento) da alteridade. O outro é ameaça, e deve ser consumido, apropriado, expolido, destruído ou amado. Esta última forma de confronto com a diferença do outro, contudo, Hidetora - como Lear com relação a Cordélia - somente a experimentou, de modo inconsciente, no filho amado Saburo. Como Lear, o velho senhor desloca-se perigosamente para fora dos limites que lhe permitem manter sua identidade e vai perambular entre os espaços de seus domínios, hóspede eventual de cada um dos três castelos.

Hidetora não percebe que as três flechas não podem manter-se unidas, que cada uma delas está apontada para as demais, visto que constituem, juntas uma contradição insolúvel. O poder como afirmação da identidade não pode ser distribuído nem dividido, e é isto que Saburo tenta mostrar ao pai, tal como Cordélia a Lear. Em contrapartida, dividir a propriedade e manter indiviso o poder, transferindo-o ao filho mais velho, significa destituir dois terços dos bens de sua principal significação política, e de afirmação do poder, tornando-os meras posses. O herdeiro, que tem o poder desproporcionalmente além da posse, será ameaçado pelos que detêm posses equivalentes sem nenhum poder. Hidetora pretende dividir a posse, transferir a chefia ao mais velho e conservar para si o título e a função: o que era a sua própria essência transforma-se em ornamento e aderência - uma bandeira e uma escolta -; a bandeira será disputada pelo filho a que foi destinado o poder, visto que ela é símbolo deste e por ele justificada. Pelo mesmo mecanismo de devoramento com que o dominador torna o dominado uma sombra de si mesmo, o pai se introjeta no filho mais velho através do poder; ao mesmo tempo, desloca-se da essência do outro filho que, até então, não passara de sua projeção e não fizera outra coisa senão obedecê-lo. A luta entre Taro e Giro é uma luta pela afirmação de si na disputa de uma identidade indivisa e que permanece paradoxalmente exterior ao combate, como o evidencia a guerra entre os irmãos. Muito significativamente, o combate se processa no terceiro castelo, destinado a Saburo, o filho deserdado. É nesse castelo de ninguém que se refugia inaccessível o pai, onde, portanto, não pode ser atingido. Hidetora assistirá, assombrado, a uma disputa da

qual ele é a grande causa e a maior vítima. Quando Giro assassinar Taro e arrebanhar o exército vencido, misturando-o ao seu, a figura espectral de Hidetora descerá do castelo em chamas, sem bandeira e sem escolta, e tornar-se-á a dividir os dois exércitos, deixando vazio o olhar atônito do vencedor, para vaguear ao vento a débil aparência de si transfigurada pelo terror.

O confronto familiar desenvolvido em Ran é mais concentrado que em "King Lear". Shakespeare o elabora em dois cenários - a família real e a do Conde Gloucester -, nele introduzindo a questão da bastardia através da polaridade Edmundo/Edgar, sob vários aspectos independentes da polaridade Lear/filhas. Kurosawa assimila a bastardia à sua grande metáfora social do dominado que é Kaede. O bastardo é o que somente pode afirmar-se destruindo no outro a projeção da figura paterna que ele próprio, enquanto bastardo, não possui. Kaede vai mais longe na sua significação social. Ela alimentará a disputa entre os irmãos porque representa o dominado que retornou à sua antiga terra como possuído e, não, como possuidor. O que ela pretende não é disputar a identidade paterna, mas recuperar a identidade do vencido na relação com a propriedade, redimindo, com a destruição do vencedor, a memória dos mortos que ainda impregna os aposentos espoliados. Aparentemente orgulhosa de dobrar diante de si, enquanto esposa de Taro, os joelhos das favoritas de Hidetora, Kaede, na verdade, busca outra coisa, e passa, laboriosamente, por todas as etapas de uma insidiosa destruição, das quais o amor é a última e a mais perfeita.

Dessa maneira, Kurosawa faz da relação familiar uma única trama, com implicações sociais intimamente ligadas à questão da propriedade e do poder. Taro e Giro se casaram com mulheres de domínios destruídos por Hidetora. Saburo, por sua vez, tem como pretendentes as filhas de dois senhores vizinhos. Seu casamento também dissolverá diferenças e unirá propriedades e, por isso, enquanto único filho solteiro de Hidetora, é disputado por Fujimaki e Ayabê. A relação entre o casamento e a convergência de domínios é ironizada na encenação do bobo, de forma sutil e irreverente, que só agrada a Saburo e a Fujimaki, únicos personagens que, além de Kyoami, cultivam o riso na obra de Kurosawa.

No clã, tem lugar a alquimia que reduz ao mesmo (Pai) tudo o que possa ameaçá-lo vindo do exterior. Dissolvência, indeterminação, caos: a imposição da identidade dissolve as diferenças, instaura a indeterminação do caos e impossibilita a união a partir da diferença amorosa. O amor unifica, o ódio separa. A unificação é fruto da diferença, a separação é fruto da dissolvência, nasce do caos e o produz. É neste sentido que o filme de Kurosawa é uma luta contra o caos e uma afirmação do poder do amor, e tematiza, nu-

ma relação arte/vida, o combate entre o amor e o ódio, tentando assimilar, na metáfora poética de um bailado de sangue, o horror da destruição. Como diz Hidetora, num mundo onde reina o furor, não há mais deuses; afirmar-se é destruir-se; as razões supremas que presidem o curso de todas as coisas são indiferentes ao destino de um ser que, por sua tragicidade imanente, se afirma dissolvendo-se.

Não obstante, Kurosawa, como Shakespeare, não se conforma com a efetividade do ódio, optando pelo poder de transformação do amor. Tanto em "King Lear" como em RAN, encontramos a afirmação do amor semente de liberdade. Uma liberdade que desafia o tempo, visto que Lear e Hidetora reaprendem a viver no limiar da morte. Começam do zero, a um passo do fim, como recém-nascidos. Ao contrário do primeiro nascimento, este segundo provoca o riso, na alegria antecipada do encontro a sós com o ser amado. Lear diz a Cordélia, então: "os dois sozinhos cantaremos como pássaros aprisionados"; "viveremos assim, de orações, de cânticos, a relembrar velhas histórias, a sorrir às douradas borboletas". "Tentaremos explicar o mistério das coisas, como se fôssemos enviados por Deus". Da mesma forma sorriem inebriados de felicidade Hidetora e Saburo, na antevisão de uma intimidade a dois que jamais experimentaram, quando se dirão toda a sua verdade. Em ambas as tragédias, é o velho quase senil, cuja loucura é simultaneamente a esclerose e o preço da mudança, que deve elaborar uma revisão patética de todas as certezas de sua vida.

O auto-reconhecimento de Lear, em Shakespeare, acompanha o despojamento progressivo dos ornamentos: coroa, reinos, séquitos, poder. Reconhecer-se é desnudar-se, é ficar indefeso e só em meio à tempestade. O desnudamento desvela a pergunta essencial - que é o homem? -, visto que, sem os ornamentos, o homem parece igualar-se aos animais. Em Ran, esse despojamento progressivo se acompanha da máscara do estupor que se vai plasmando sobre o rosto de Hidetora e, assim, a pergunta sobre o homem não é feita conceitualmente, mas é gravada na carne de Hidetora, que repete, perdidamente, "quem sou eu?", "onde estou?".

No teatro grego, a aprendizagem pelo sofrimento, realizada pelo personagem trágico, se expressava na máscara. No teatro shakespeariano, o personagem é o grande ator, nunca se sabe o limite entre representar e ser e, assim, a máscara adquire a impermeabilidade da conduta social ou a dramaticidade exagerada que tenta romper com a dor a fixidez da simulação - de uma forma ou de outra, a máscara é o próprio rosto. Kurosawa recupera a máscara grega feita carne. No rosto de Hidetora se imprime o rosto do estupor, a compreensão enlouquecida, o estranhamento inaugurado no mundo que

era pura semelhança. A máscara é o auto-reconhecimento na perda de si, vaguear sem rumo e sem resposta pelas ruínas esquecidas da alteridade. Mas é, também, descoberta do outro através da revelação de seu poder de ódio, visto que são através desse poder consegue o outro resistir ao olhar dissolvente do pai e imprimir neste olhar o reconhecimento amargo. Aristóteles, em sua análise da tragédia, considera o conhecimento um elemento essencial do desenlace trágico. Em "King Lear", Shakespeare reserva o reconhecimento para o encontro final de Lear e Cordélia. É então que Shakespeare, em meio à desilusão e amargura dos personagens sobreviventes, faz sua opção pelo amor. Os dois protagonistas, após uma dura aprendizagem pelo sofrimento, adquirida a consciência dos equívocos irreparáveis cometidos, estão prontos para recomeçar. Então, a proximidade do amor e da morte compõe o fundo trágico em que dois seres humanos de projetam um futuro cheio de possíveis. Quanto mais brutal é a morte de Cordélia, tão mais intenso o recuperá-la por Lear, visto que a revelação amorosa é urgente e incontornável, em sua urgência está a urdidura da morte.

Talvez a solenidade desse reconhecimento tenha levado Shakespeare a economizá-lo, reservando-o para o fim, direcionando a estória para a sua preparação. A força do confronto amoroso é, dessa maneira, cuidadosamente preparada pelo despojamento progressivo de Lear, que se desprende, não apenas de posse e títulos, mas também de vínculos ilusórios e abstratos, como "amor filial", "direito de hospitalidade", "gratidão", "dever do coração", "dignidade adquirida". Até o encontro final com Cordélia, o reconhecimento é uma trajetória cheia de equívocos e de surpresas, marcada pela revelação da condição universal do homem, como na cena de Lear em meio à tempestade. No casebre, o louco seminu, supostamente inconsciente de sua miséria, não é reconhecido por Lear como Edgar. O velho senhor ainda não está preparado para um confronto personalizado. Trata-se, então, do reconhecimento da debilidade humana estampada no outro, e o monólogo de Lear é a preparação conceitual do reencontro com Cordélia.

Kurosawa recria a cena de Lear com Edgar no belo confronto de Hidetora com Tsurumaru, a quem poupou em criança furando os olhos, cuja família destruiu e em cujo castelo em ruínas (castelo do outro) improvisa-se sua última e anônima moradia. Ao contrário da ocidental reflexão sobre a condição humana, temos o confronto singularizado a cobrar de Hidetora a consciência do bem e do mal. Como esta, no filme de Kurosawa, as cenas de reconhecimento são obsessivamente elaboradas, porque seu poder de significação não se expressa em conceitos, mas em imagens e em situações. Nelas, o filme revela sua orientalidade, falando através da música e silêncio,

repousando numa emoção existencial tão intensa que emudece as palavras. A pergunta de Lear — que é o homem? —, pergunta que o teatro grego já buscara no oráculo de Delfos e no enigma da Esfinge, Kurosawa responde com a força patética de seus cenários, com a mudez da surpresa que somente a beleza consegue traduzir. Há alguns séculos da tragédia de Shakespeare, Kurosawa responde à sua pergunta no estilo oriental, acrescido de outra aprendizagem trágica: a de nossa caminhada histórica desde então, onde a beleza luta sem glória contra o ódio, até os impasses que hoje afetam indiscriminadamente Oriente e Ocidente.

Mas as verdades contidas nos cenários de Kurosawa podem também traduzir-se conceitualmente, o que nada acrescenta à sua inteireza poética, mas ajuda-nos a captar seu poder de significação por imagens: perdidos todos os ornamentos, o homem é o ser que chora; é o ser que sorri quando ama; que expressa sua dor em música para oferecer a "hospitalidade do coração". É o ser que aprende a amar quando aceita seu poder de odiar. É quem faz os deuses chorarem, escolhendo a guerra em vez da paz; mas é também o que acredita em Buda para aprender a amar. O homem se define pelo supérfluo que vem de dentro e que é o mais essencial, na improvisação do sentimento. Ser diminuto, através da arte se torna proporcional à majestosa escala da natureza. O homem, enfim, é um cego à beira do abismo, no crepúsculo, engolfado na vermelha claridade do ocaso, insignificante e integrado no todo.

Gentil Luiz de Faria (UFPb)

Com a invenção do cinema em 1895 pelos irmãos Lumière, a humanidade conheceu a chamada sétima arte, curiosamente numa época de grande expansão do uso das máquinas. Juntando-se às suas irmãs (literatura, pintura, música, coreografia, escultura e arquitetura), a arte cinematográfica é talvez a única forma artística realmente inventada pelo homem, pois as outras artes não foram "inventadas" e nem possuem data precisa para seu aparecimento.

Mudos a princípio, sonoros a partir de 1927 e coloridos já em 1935, os filmes têm sido a forma de arte mais popular em todo o mundo, especialmente a partir dos anos 70, época em que a cor assumiu a primazia e os efeitos técnicos especiais, com o pioneirismo de Stanley Kubrick - 2001: Uma odisséia no espaço (1968), atinge o apogeu com a chegada da geração dos famosos Guerra nas Estrelas e E.T. Nos dias que correm fala-se numa crise do cinema, refletida na retração do público e na redução das salas exibidoras, devido à brutal concorrência da televisão.

Em termos acadêmicos, o interesse pelo estudo do cinema é crescente no mundo inteiro. Nos Estados Unidos, é enorme a procura e não há uma grande universidade que não ofereça a disciplina nos programas de graduação e muitas até conferem graus de mestre e doutor nessa especialidade. Há também uma ativa divisão de cinema na conhecida Modern Language Association, entidade que congrega professores de língua e literatura e conta atualmente com quase 27.000 associados do país e do exterior. Várias universidades européias também oferecem cursos sobre cinema e o número de publicações especializadas sobre o assunto tem aumentado consideravelmente nos últimos anos. No Brasil, tais estudos ainda não receberam a atenção que merecem. Deve-se, entretanto, ressaltar a saudável influência e gosto pela matéria incutidos por Paulo Emílio Sales Gomes na Universidade de São Paulo.

Desde os primórdios, o cinema se utilizou da literatura e esta tem recebido notável contribuição da narrativa cinematográfica. Nesse sentido, é perceptível a presença de recursos narrativos cinematográficos no estilo de vários autores contemporâneos. Não são poucos os que já escrevem antevendo uma possível adaptação da obra para o cinema.

Embora haja muitas semelhanças entre as duas artes, é muito fácil apontar as diferenças, que residem basicamente em três as-

pectos: modo de produção, linguagem e problemas de forma e conteúdo.

1. Modo de produção

A produção de um filme exige a participação de muitas pessoas e o uso de sofisticados recursos tecnológicos. Destina-se ele, em função do vulto das despesas, a grandes audiências. O custo de produção de um livro é insignificante em relação ao de um filme. Acresce que o livro atinge um público relativamente mais limitado, sendo, portanto, fácil deduzir que o cinema ajuda sobremaneira a vendagem da obra literária. Muitas obras são ficaram conhecidas após a adaptação cinematográfica. O clássico exemplo de O vento levou, considerado romance menor da então desconhecida Margareth Mitchell e celebrizado após a filmagem com Clark Gable e Vivien Leigh nos papéis centrais, vem sempre à memória. O morro dos ventos uivantes vendeu em pouco tempo mais exemplares após a transposição para a tela do que nos quase cem anos anteriores de sua existência apenas em livro. Grande Sertão: Veredas só atingiu o grande público brasileiro após a filmagem com algum sucesso em conhecida série de televisão pela Rede Globo. Não importa no momento a qualidade artística da adaptação, mas o fato de que o seriado muito contribuiu para a divulgação da obra literária.

Romances medíocres podem tornar-se filmes excelentes, mas nem sempre uma grande obra tem dado bom filme. O Ulisses, de Joyce, ainda aguarda o desafio de ser adaptado para o cinema, pois a versão já feita deixou a crítica especializada muito decepcionada. Ocorre neste particular o fenômeno curioso dos preconceitos em relação ao trabalho dos diretores, constantemente acusados, às vezes sem critérios definidos, de "destruírem" a obra literária.

Enquanto a literatura é fruto da criação individual na imensa maioria dos casos, o cinema não pode negligenciar a ajuda de profissionais qualificados, como os atores, cenógrafos, técnicos de som e de iluminação, diretores de fotografia, operadores de câmera etc. Nesse sentido, o diretor do filme atua mais como coordenador de um trabalho de construção coletiva, embora, evidentemente, deixem a marca individual como Bergman, Fellini, Kurosawa, Goddard, Buñuel, Hitchcock, Chaplin e tantos outros. Não é sem razão que muitos deles quando premiados com o Oscar, invariavelmente começam seus agradecimentos com o clichê costumeiro: "Este filme é o resultado do trabalho de muita gente, etc..." O escritor, por outro lado, permanece solitário apenas com sua energia intelectual. É quase raro uma obra literária ser sucesso como resultado do desenho ou formato da capa, do colorido das ilustrações ou da qualidade do

papel empregado; ao passo que um filme poderá emocionar grandes multidões, prescindindo do talento individual do diretor. Essa situação parece tender a mudar nos dias atuais, onde alguns escritores já contam com poderosa máquina publicitária que empurra a vendagem dos seus livros. Entretanto, perdura o preconceito entre nós de que o bom escritor não deve atingir as grandes massas. O exemplo de Jorge Amado vem logo à lembrança. É sobejamente conhecida a resistência à sua obra em alguns círculos acadêmicos do país.

Por alcançar grandes multidões, o filme também está mais sujeito à censura do que o livro. Muitos filmes tiveram que sofrer alterações em relação ao texto original em função de rígida censura que impunha a mudança da história para punir uma conduta de alguma personagem. Existe nos Estados Unidos uma curiosa entidade intitulada significativamente Legião Católica da Decência que antes interferia poderosamente na classificação dos filmes saídos dos estúdios de Hollywood. Alguns diretores, antevendo uma possível má rotulação de sua obra, procuravam torná-la mais afinada ao duvidoso gosto estético da insólita organização.

2. A questão da linguagem

Talvez o traço mais distintivo entre literatura e cinema seja o do uso da linguagem. A literatura se serve basicamente dos processos lingüísticos verbais, enquanto que o cinema se utiliza dos meios visuais. As características semiológicas desses dois códigos são muito diferentes. O código lingüístico é linear e fragmentário, isto é, a mensagem falada ou escrita é entendida sucessivamente, através da acumulação progressiva de pequenas unidades significativas. A linguagem do cinema é global, simultânea. A mensagem está completa uma vez projetada a imagem na tela. Disso resulta que a obra escrita deve ser condensada necessariamente quando transporta em filme. Uma imagem pode representar mais de cem palavras... Um filme geralmente tem a duração de quase duas horas, ao passo que a leitura de um livro requer muito mais tempo. Portanto, detalhes de enredo são perdidos invariavelmente na adaptação sem que isso implique na "destruição" do texto literário, por vezes ingenuamente santificado pelos críticos.

A linguagem verbal opera de acordo com os conhecidos eixos paradigmáticos e sintagmáticos, isto é, da seleção e combinação de elementos. A linguagem cinematográfica (se é que existe realmente uma "linguagem" do cinema) apenas se processa a nível do sintagma. Uma tomada de cena, a menor unidade indivisível na tela, não pode ser equivalente a uma palavra, pois por menor que seja transmite outras informações como cenário, iluminação, ângulo de visão cor,

som etc. O filme é, portanto, uma experiência muito mais rica, pois as palavras impressas na página são sempre as mesmas graficamente, mas a imagem na tela muda continuamente. Pela riqueza de informações contidas, nunca a mesma tomada de cena será exatamente igual.

Um diretor de cinema não deve querer que o filme seja o livro na tela. São necessárias e inevitáveis os cortes, a seleção, que cedem lugar a um novo processo criativo. Também, a adaptação cinematográfica não pode ser considerada uma "tradução" do original, buscando a todo custo a fidelidade. ao longo da história do cinema, as obras de Shakespeare têm sido filmadas com grande frequência e as análises das adaptações têm demonstrado que os melhores filmes não foram aqueles mais "fiéis" ao texto shakespeariano. Tome-se, por exemplo, o caso da peça Macbeth. Filmada pelo diretor japonês Akira Kurosawa, com o título original Kumonosu-jo (1957) - The Throne of Blood e transporta para os tempos do Japão medieval, a adaptação preserva apenas a atmosfera trágica e o espírito do célebre drama, sem sequer incluir uma linha do texto original. Entretanto, o efeito conseguido é extraordinário, constituindo-se num dos melhores trabalhos sobre a obra do gênio inglês. O filme de Roman Polanski - Macbeth, apenas para tomar dois diretores muito conhecidos, contém talvez a maior quantidade de texto shakespeariano do que as outras versões, e, no entanto, distorce o conteúdo do original num filme arrastado e sem brilho. O mesmo poder-se-ia dizer da adaptação da mesma peça feita por Orson Welles em 1948, com cenários extravagantes e estilo teatral exagerado. Kurosawa recentemente fez outra arrojada e admirável adaptação de Shakespeare com o filme Ran ("caos") em 1984, uma leitura da peça King Lear. O polêmico diretor Jean-Luc Godard está atualmente filmando essa mesma peça, numa demonstração de que o dramaturgo inglês ainda excita e desafia a imaginação dos grandes diretores de cinema.

Se voltarmos os olhos para a filmografia brasileira, veremos a mesma situação. A filmagem do romance São Bernardo, de Graciliano Ramos, feita em 1973, por Leon Hirszman, é exemplo da persistente busca da fidelidade ao texto literário, onde pode-se dizer que todo o livro foi transposto para a tela na própria linguagem do romancista. O resultado, porém, decepciona em termos cinematográficos. A consciência individual da personagem Paulo Honório - interpretada pelo bom ator Othon Bastos - não foi adequadamente representada em termos espaciais. Aliás, a representação de sonhos e memórias na tela desafia os diretores e a manutenção do mesmo processo narrativo do livro pode resultar em trabalhos frustrantes. Um narrador protagonista em livro poderá estar mais próximo do leitor e envolvê-lo com o seu relato, mas no filme, o mesmo pro-

cesso, utilizando a voz do ator em "off", cansa o espectador, causando-lhe desinteresse e fastio pela história narrada. Preferencialmente, o filme deve excluir a figura do narrador. As cenas são auto-suficientes. Não havendo necessidade de alguém narrá-las, a não ser, é claro, no caso dos documentários. Desta maneira, o espectador fica totalmente livre para ver e julgar o que está acontecendo na tela e, eliminando o narrador, vivenciará a representação dramática do enredo: o filme narra a si mesmo.

Entrou há poucos dias em cartaz em São Paulo o filme Brás Cubas (1985), dirigido por Júlio Bressane. Em geral, as filmagens da obra de Machado de Assis, ao contrário do que ocorre com as de Guimarães Rosa, não têm produzido criações convincentes. O trabalho de Bressane se constituiu numa agradável surpresa aos leitores machadianos. "Modernoso" em alguns aspectos, como a discutível trilha sonora onde se misturam Chico Alves, Carlos Gardel, Luiz Gonzaga, com sambas populares, ou a inserção de cenas de gosto duvidoso (como a cena de amor entre Brás Cubas e Marcela), o filme consegue captar e transmitir a ironia e o humor contidos no romance. Há seqüências antológicas como as do episódio do delírio, das peraltices de Brás Cubas menino e da herança deixada pelo pai do protagonista, além das tomadas panorâmicas que funcionam como elementos de ligação dos vários episódios de uma narrativa não sequencial. A bela fotografia do filme muito contribui para atingir os efeitos estéticos da atmosfera machadiana. Alguns poderão apontar as costumeiras "destruições" da obra original, querendo que o filme reproduzisse todos os cento e sessenta capítulos do livro. Mesmo assim, por este ângulo estreito de análise, a adaptação merece elogios. O único corte a lamentar é a eliminação da adorável D. Plácida, cúmplice dos encontros adúlteros de Virgília e Brás Cubas, e uma das poucas personagens femininas tratadas com benevolência pela genialidade de Machado de Assis.

3. O problema da forma e do conteúdo

Um filme tem o poder de transportar o espectador para um mundo de ilusões. O contato físico com o livro mantém o leitor mais próximo da "realidade". É muito fácil o leitor voltar a página para reler uma passagem favorita ou obscura. Desta maneira, ele controla a velocidade com a qual absorve o conteúdo. No cinema, não há controle sobre a velocidade e todos têm que entender a mensagem no ritmo em que ela é apresentada na tela. Um outro fator importante é o da acessibilidade nas duas artes: enquanto o leitor geralmente possui o livro, é muito pouco provável que ele seja proprietário do filme. Além disso, as bibliotecas tornam mais fácil o

acesso ao livro, ao passo que as filmotecas são muito raras (sobretudo no Brasil) e lacunosas nos acervos defasados, em função do alto custo financeiro do empreendimento. Hoje em dia, com a chegada da era do videocassete, é possível arquivar em casa os filmes favoritos e importantes, mas isso ainda é privilégio de uma minoria. Quem sabe no futuro qualquer diletante de cinema poderá imprimir seu ritmo próprio quando assistir a um filme e rever ou saltar cenas desinteressantes.

O desejável ensino de literatura e cinema nos cursos de Literatura Comparada ainda aguarda um futuro promissor. As universidades brasileiras, apesar do crescente interesse pelo assunto, estão muito longe de oferecer condições mínimas para o estudo comparado das duas artes. Se faltam até os livros básicos para os cursos de graduação, o que não dizer da necessidade dos filmes e recursos audiovisuais?

Uma das tarefas mais difíceis para o cinema é a representação do tempo psicológico, produzido pelo fluxo de consciência. A literatura trabalha com maestria utilizando os três tempos (passado, presente e futuro) e pode tirar infinitos efeitos da interação ou variação deles. O cinema dispõe somente do presente, pois a rigor tudo acontece naquele momento diante dos olhos do espectador, de maneira cronológica, sequencial. As soluções encontradas na montagem das cenas serão decisivas para julgar o talento criativo do cineasta.

Conclusão:

Literatura e cinema, apesar das várias semelhanças como artes narrativas, constituem criações artísticas autônomas, com propriedades individuais e específicas. No julgamento das adaptações de textos literários, o analista precisa levar em consideração os traços distintivos existentes entre as duas formas de arte. Como transpor para a tela um longo romance como Guerra e Paz, sem fazer uma seleção do conteúdo? Acresce que nem tudo o que está no livro pode ser vertido em linguagem cinematográfica. As séries de televisão, como as da BBC, têm contribuído significativamente para atenuar o problema do limite temporal imposto pela produção de um filme de circuito comercial. De resto, a fidelidade aos pequenos incidentes de enredo não deve ser critério para a avaliação das obras filmadas. A visão de conjunto e a obediência às suas características estéticas próprias serão, por certo, melhores indicadores na aferição da difícil e emociante tarefa de adaptar literatura para a linguagem visual e dinâmica do cinema.

BIBLIOGRAFIA

A título de sugestão para leituras complementares, apresento aqui uma pequena lista das obras importantes que tratam do assunto desta Comunicação.

- BALÁZS, Béla. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. Trans. from the Hungarian by Edith Bone. New York, Dover, 1970.
- BAZAN, André. What is Cinema? Essays selected and trans. by Hugh Gray. Berkeley, Univ. of California Press, 1971, 2 vols.
- BLUESTONE, George. Novels into Films. Berkeley, Univ. of California Press, 1957.
- EISENSTEIN, Sergei. Film Form: Essays in Film Theory. Edited and Trans. by Jay Leyda. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1949.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. "A personagem cinematográfica" in: A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1968, pp.103-119.
- MAST, Gerald. "Literature and Film" in: Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. Interrelations of Literature. New York, MLA, 1982, pp. 278-306.
- MAST, Gerald and COHEN, Marshal. eds. Film Theory and Criticism. 2. ed. New York, Oxford University Press, 1979.
- MONACO, James. How to Read a Film. New York, Oxford University Press, 1977.
- RICHARDSON, Robert. Literature and Film. Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- ROPARS-Wuilleumier, Marie-Claire. De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture. Paris, Colin, 1970.
- SADOUL, Georges. Dictionary of Films. Translated, edited and updated by Peter Morris. Berkeley, Univ. of California Press, 1972.

Geraldo Veloso (cineasta)

Bem, gostaria de começar procurando estabelecer aquilo que compreendo como ruptura. A ruptura ocorre em diversos planos: podem haver rupturas nos campos políticos, históricos, estéticos. A uma ruptura histórica, por exemplo, acompanha uma ruptura estética quase que necessariamente. Para nós aqui interessa sobretudo a questão da ruptura estética e, para ser mais específico, a ruptura estética do cinema brasileiro. A meu ver esta ruptura ocorre sobretudo no processo de emancipação do país que leva à aquisição de uma consciência nacional, uma visão brasileira, da identidade brasileira, o país passando a observar-se mais em termos de sua cinematografia, da sua literatura, de sua cultura como um todo.

Neste contexto, o do cinema, o aparecimento de uma série de cineastas, um deles mencionado na comunicação anterior à minha, feita pelo Prof. Gentil, seria Júlio Bressane, que já seria um realizador pós-Glauber Rocha, este sim um personagem que deve merecer mais nossa atenção, pois acredito ser o grande responsável por essa grande ruptura no cinema brasileiro.

No momento em que falamos em ruptura ao nível estético, a mim interessa muito o conceito da poética do descentramento, ou melhor, a questão da paródia e da paráfrase. A paródia seria aquilo que poderíamos chamar de leitura estilizada do real. Simplificando, a paródia implica numa visão crítica do mundo, uma visão eventualmente personalizada, enquanto a paráfrase por sua vez significaria uma visão especular do mundo. A paráfrase necessariamente está ligada à conceituação de arte enquanto imitação da realidade, aquela que você encontra no universo teórico platônico-aristotélico. Estes conceitos vão surgir, como colocados aqui, com os formalistas russos da segunda década de nosso século e principalmente na obra ensaística de Mikhail Bakhtine. Mas, evidentemente, o descentramento na cultura como manifestação e sintoma é um fenômeno que precede a esta conceituação, é uma manifestação quase cíclica no processo de desenvolvimento dos meios humanos de expressão que se caracterizam basicamente como expressão estética.

Podemos notar que os ideais estéticos gregos pressupunham, necessariamente, uma visão ideologizada do fenômeno da criação artística, embora lógica no sentido aristotélico. Para Aristóteles a lógica seria um braço da natureza, quer dizer, em termos de observação do mundo, a lógica seria a disciplina mais "correta" no sen-

tido de se decompor o real. Então, a partir desse pressuposto cria-se uma poética. Uma poética que é necessariamente da classe dominante grega naquele momento. Uma poética impositiva, reguladora. Uma poética que determinava o que era bom e o que era mau em termos de construção de uma obra literária, teatral, especialmente do drama. E o drama, para Aristóteles, era a forma mais pura de apropriação do real, de leitura do real. Alguns pensadores observam este processo de descentramento de forma cíclica dentro do processo da história. Pensadores como Gustav Renê Hocke, Ernst Curtius, entre outros, por exemplo, falam que os descentramentos estéticos ocorrem ciclicamente. O barroco, o maneirismo, enfim, toda esta explosão descentralizadora do início de nosso século nos dá o cubismo, o próprio impressionismo que o antecede, com sua reação ao fotografismo, dando ênfase à luz e às cores na apreensão do real, seriam reações paródicas aos ideais das poéticas científicas, metrificadoras, matemáticas, que ocorreram por toda a história.

O cinema é uma arte de ruptura, uma arte de ruptura técnica. É uma arte essencialmente "fabricada", uma arte técnica, produzida artificialmente, mecanicamente mesmo, pelo homem, quer dizer, uma arte que surge com o aprimoramento técnico-científico. É a super elaboração desse processo de desenvolvimento científico do século XIX que propicia exatamente o ápice do sonho estético aristotélico que seria o cinema, pois este era simplesmente o encontro de todos os aparatos da ciência moderna, originária longinquamente dos pressupostos aristotélicos, chegando à acumulação de encontros que o permitiram existir. É através das descobertas da química, da ótica, da física e da mecânica que teria havido este encontro completo. Os encontros das descobertas científicas com os ideais estéticos aristotélicos teriam dado chance ao aparecimento do cinema, uma arte, por definição, especular, já que tinha condições de reproduzir fielmente os movimentos da natureza, os movimentos humanos.

Um quadro é imóvel, por mais "fiel" ao modelo retratado. Uma música fala nos ritmos e pausas, na organização racional dos sons cósmicos. Uma escultura é imóvel apesar de trabalhar com o relevo. A fotografia é igualmente "fiel" ao retratado, mas é igualmente imóvel, seu objetivo fenomenológico é outro. O cinema, ao contrário, materializa o movimento humano e, por isso, seria um desenvolvimento claro desse sonho aristotélico, o ideal da arte "especular", mimética. A partir de sua gênese, no entanto, o cinema vai procurar negar tudo isto, ou seja, vai se encaminhar, logo que nasce, no sentido da paródia e não da paráfrase.

O cinema surge como paráfrase, filmando os acontecimentos co-

tidianos, "documentalmente". A chegada de um trem à estação, a alimentação do bebê, a saída de operários de uma fábrica (aliás a fábrica da família Lumière, inventores do cinematógrafo) caracterizam as primeiras manifestações consagradas como iniciais do cinematógrafo. Estas eram imagens captadas por uma câmara "neutra" e que confirmavam a expectativa aristotêlica. Os irmãos Lumière (Louis e Auguste) colocavam a câmara diante de um acontecimento ou paisagem e rodavam até o fim da pequena bobina fílmica. O que acontecia em frente à câmara era registrado sem nenhuma interferência do operador, sem movimentação de câmara ou enquadramentos seletivos, etc. É bom lembrar que os primeiros movimentos de câmara vão surgir ao acaso. O primeiro "travelling" (movimento de câmara que acompanha paralelamente o movimento ou ação do objeto filmado), o primeiro movimento de câmara conhecido, ocorre quando um dos operadores dos Lumière, que filmava de uma gôndola, em Veneza, desliza sobre as águas com sua câmara, captando a paisagem da cidade. Não havia, naquele momento, nenhuma intencionalidade de desenvolver uma movimentação de câmara expressiva, no sentido de acompanhamento de um personagem ou de uma situação, ou da descrição de um "dêcor". Tudo foi por acaso. O cinema só verá a aplicação plena da movimentação de câmara de forma expressiva, consciente, com David Mark Griffith depois da década de 10 em Hollywood.

O surgimento de um cineasta, Georges Méliès, cria imediatamente a perspectiva paródica no cinema. Seu trabalho leva para os primeiros passos do cinema a antinomia que o iria perseguir por todo seu desenvolvimento histórico até nossos dias: o cinema é uma arte ficcional ou documental? O cinema é paráfrase ou paródia? O cinema é denotação (documentário) ou conotação (ficção, ambigüidade, polissemia)? Méliès, que tinha formação circense, foi mágico, parceiro de Houdini (que se denominava "o homem miraculoso e ficou célebre, entre outras coisas, por façanhas do tipo se deixar manietar por algemas, ser trancado em um cofre, ser jogado em um rio gelado e se libertar em segundos), vai procurar fazer do cinema justamente uma caixinha de mágicas. Inventa os primeiros efeitos óticos fazendo "desaparecer" personagens, criando os primeiros efeitos de sobreposição de imagens. Chegou a realizar uma feérica versão cinematográfica do delírio profético de Jules Verne, "Viagem à lua". Méliès é, por isto, quem vai fazer o cinema entrar no processo de narratividade paródica em seu processo criativo.

O processo oscilatório, paráfrase-paródia, no desenvolvimento da cultura tem ainda algumas faces interessantes. A "serpentinata" do maneirismo, as formas curvas e o desequilíbrio das massas (ou forças narrativas, no caso da literatura), do maneirismo, já estão de certa forma rompendo com os ideais estéticos do Renascimento,

que propunham a simetria absoluta, quase matemática na representação da realidade. Leonardo da Vinci é o maior exemplo de artista deste tempo. A "Santa Ceia" é uma perfeita composição geométrica, uma tentativa de retorno ao racionalismo grego. Mas como todo gênio pressupõe o inesperado ou "desvio", temos as ambigüidades da "Mona Lisa" para deixar uma brecha nesta argumentação. Para estes artistas renascentistas a arte era uma coisa de mestres, de pessoas iniciadas em um processo técnico. Tinha a ver com a luminosidade (em oposição às cores carregadas, às sombras), com o retorno à natureza, com a harmonia com o universo e por aí fora. O barroco vai ser justamente o oposto disto. Vai derrubar a simetria como cânone, o equilíbrio da distribuição das massas componentes de um quadro, por exemplo. E entre o Renascimento e o barroco temos o maneirismo, como transição estética.

Outro exemplo de ruptura se dá com o surgimento do romance enquanto gênero literário. O romance é uma ruptura, pois surge no momento em que o latim deixa de ser a língua oficial dos povos europeus colonizados por Roma. Surge aí um rompimento lingüístico e narrativo. A versificação com regras poéticas muito definidas (o soneto, a redondilha, o alexandrino) pelas poéticas pós-aristotélicas (mas inspiradas por estas) da Idade Média, é substituída (ou acrescida ao repertório de manifestações literárias) por uma narração contínua, fluida, em bloco, sintagmática.

Gostaria igualmente de lembrar a "explosão" descentralizadora do final do século passado e do início deste, coincidente com profundas modificações políticas por que passou a Europa, principalmente com o desmoronamento do império austro-húngaro e com o aparecimento expressivo e progressivo dos Estados Unidos como nação imperialista. Todos estes fatores combinados ao impulso que as técnicas e ciências tiveram no século XIX que, como já dissemos, propicia o aparecimento do cinema, provoca uma onda descentralizadora no contexto da produção cultural que vai intensamente até meados dos anos 20 de nosso século. Os movimentos que então surgem atrelam nítida e conscientemente suas bases programáticas nas modificações histórico-tecnológicas deste momento. Assim ocorre com o futurismo (de Filippo Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà), com o realismo (e seu irmão radical, o naturalismo biológico), com o cubismo (de Picasso e Braque), com o expressionismo (nas suas duas versões: "Blaue Reiter" e "Die Brücke"), com o surrealismo (originário das descobertas psicanalíticas e da atuação política pós-revolução russa), com o "stream of consciousness" de Virginia Woolf, James Joyce, a música dodecafônica de Schönberg e Stravinsky, ou com o movimento niilista "Dadá" (quando os "malucos" do Cabaré Voltaire, circulavam e agitavam uma Zurique, dos anos 16, que via e

acolhia em suas ruas, cruzando-se Lenin e Tristan Tzara, procurando um efetivo rompimento, uma ruptura absoluta com as atitudes criativas até então consagradas). O "Dadá" procurava programaticamente a liquidação de todas as perspectivas de criação artística. É "anti-tudo". Marcel Duchamp, um de seus avatares, procura fazer arte com o lixo cotidiano, reelaborando a linguagem semiológica deste cotidiano. É sua a idéia dos "ready made". Um deles é bem didático: Duchamp aplica na superfície inferior de um ferro de passar roupa um prego, eliminando a perspectiva utilitária daquele objeto.

No Brasil, nação colonial, evidentemente os movimentos da metrópole não passam despercebidos. O "Dadá" e o surrealismo, sobretudo, vão calar fundo numa geração que paralelamente procurava uma guinada na reflexão do fazer cultural no país. O modernismo de 1922 já vinha se anunciando em autores como Manuel Bandeira e em outros poetas, pintores e artistas. Anita Malfati já começava a fazer suas experiências cromáticas altamente polêmicas. Daí para Tarsila do Amaral achar espaço para sua pintura antropofágica é apenas um passo, um curto espaço de uma dezena de anos. Oswald de Andrade e um grupo de "loucos", em uma trajetória de progressiva radicalização, vão incendiar o país com seu movimento antropofágico, com o movimento "Pau Brasil" (em oposição à versão direitista "Verde amarelismo" de Menotti Del Picchia e Plínio Salgado), teorizando sobre a antropofagia da cultura européia, pregando um processo de deglutição da cultura do colonizador e a consequente revisão do discurso criativo que vai influenciar, alguns anos depois, entre outras manifestações, aquilo que veio a ser o "cinema novo", o cinema brasileiro dos anos 60 e, sobretudo, o cinema de Glauber Rocha, e sua radicalização, o cinema "marginal", o "udigrudi" do final de 60 e anos 70 ("uma câmara na mão e uma idéia na cabeça"). Há quem acredite que Glauber Rocha seria a reincorporação psíquica de Oswald Andrade. Mas isto é um longo processo. O modernismo de 22 vai ter influência por várias décadas (ainda tem hoje) no processo de produção cultural brasileiro. Este é um processo longo, sutil, quase imperceptível de ruptura. Recorro sempre à imagem de um avião que levanta vôo. A ruptura corresponde efetivamente ao momento em que o avião sai da terra. No segundo em que retira fisicamente as rodas da pista. Aí o avião "rompeu" com a terra, passou a voar. Embora o vôo pleno só se dará daqui a alguns minutos. Isto ocorre igualmente nos processos de ruptura. É muito difícil a gente chegar à conclusão de que a ruptura na produção cultural brasileira ocorreu na semana de 22 (não foi em "Memórias póstumas de Brás Cubas" de Machado?) ou qualquer movimento significativo preciso. As "Memórias

sentimentais de João Miramar" de Oswald, vários artigos de Mário e Oswald de Andrade, "Paulicéia desvairada" de Mário, são efetivamente momentos-limite neste processo, certamente. Mas essa ruptura vai começando a ocorrer em diversos planos.

O cinema brasileiro, a dramaturgia brasileira, não seriam os mesmos sem a presença de Nelson Rodrigues e sua encenação, em 1943, dirigida por Ziembinsky, de "Vestido de noiva". O teatro brasileiro até então falava português de Portugal, com sotaque. Com esta histórica encenação que pressupunha uma série de recursos técnicos/cênicos padronizados: luz total que levava a uma transparência da cena da ação dramática, ação em desenvolvimento linear, com princípio, meio e fim (como a boa receita aristotélica), o cenário quase sempre único, muito embora a descoberta do uso dos bastidores desde o século XVI já tivesse trazido a possibilidade de narração de tempos distintos à narratividade do teatro. Nelson Rodrigues vai fazer com que ocorra dentro do mesmo palco um acúmulo de "planos narrativos" (o presente, o passado, a alucinação). Há uma "decupagem" da realidade como antes só o cinema realizara. O foco de luz em determinadas tônicas dramáticas, "escolhe" para o espectador aquilo que importa dentro da narrativa. A montagem desta peça, naquele momento, foi um fator fundamental dentro deste processo de ruptura da dramaturgia brasileira, provocando uma independência lingüística e dramatúrgica. Nelson Rodrigues vai fazer com que os personagens sejam da zona norte carioca. Implanta uma dramaturgia à la Sôfocles no subúrbio do Rio de Janeiro. Cria uma reflexão complexa sobre a morte de Eros, sobre a dialética Eros X Tanatos num contexto pouco "nobre" socialmente (invertendo a recomendação aristotélica que priorizava os personagens da nobreza como os únicos capazes de compor um clima dramático que supusesse o processo de identificação do espectador). Procura enfrentar a "sordidez" do inconsciente das pessoas. Trabalha com tabus universais como o incesto, relações sentimentais sôrdidas. Este universo temático/formal traz para Nelson Rodrigues a qualificação de autor extremamente vulgar. Esquecemos apenas que temas como o do incesto já estavam em "Édipo Rei". Na verdade o que se condenava é que este tema era tratado em português/brasileiro/carioquês, embora nunca isto tenha sido admitido explicitamente. Porisso Nelson Rodrigues tem uma importância muito grande dentro deste processo de ruptura com o colonialismo dramatúrgico/cultural brasileiro.

A Vera Cruz (estúdio cinematográfico paulista criado no final dos anos 40, à sombra da experiência dramatúrgica do Teatro Brasileiro de Comédia, ainda extremamente ligado a uma dramaturgia importada, encenando textos de Ibsen, O'Neil e outros seguidores nativos deste processo criativo, e que foi dirigido pelo brasileiro

que fez carreira na Europa, onde teve papel fundamental na formação de várias escolas cinematográficas como a "avant garde" francesa dos anos 20, o documentarismo inglês dos anos 30/40, que foi Alberto Cavalcanti) vai levar, a princípio timidamente, estas lições adiante. Suas conseqüências industriais são a Kino Filmes ou a Maristela, onde Alberto Cavalcanti, depois de deixar a Vera Cruz por não ter conseguido radicalizar suas idéias estéticas sobre o cinema brasileiro, vai produzir filmes como "O canto do mar", onde vemos, pela primeira vez no país, a fome, a miséria e a terra rachada pela seca, provocando a morte e a loucura. A ruptura temática vem através da observação da fome. E isto nos leva ao manifesto de Glauber, "A estética da fome", produzido por uma progressão de acontecimentos que vão de Cavalcanti (antecedido por Humberto Mauro) a Alex Viary (que faz o primeiro filme neo-realista brasileiro, nos restos do que sobrou da Vera Cruz: "Aguilha no palheiro", tendo como assistente de direção Nelson Pereira dos Santos), Nelson Pereira dos Santos ("Rio 40 graus" e "Rio zona norte"), Roberto Santos (incorporando as experiências dramatúrgicas do teatro social de Arena de São Paulo, de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e outros, em "O Grande Momento", produzido por Nelson Pereira) e o cinema do Centro Popular de Cultura da União Nacional do Estudante ("Cinco vezes favela", filme que revelou a primeira formada de cineastas do "cinema novo") e outros. Glauber Rocha, o grande responsável pela ruptura decisiva do cinema brasileiro ("Deus e o Diabo na terra do sol" e "Terra em transe" filme que lança as bases para o movimento tropicalista e dá a deixa para a exumação de Oswald Andrade através da montagem de "Rei da Vela" por José Celso Martinez Correa, do Teatro Oficina), vai ler seu manifesto numa mesa redonda sobre o cinema brasileiro realizada em Genova, Itália, em 1965. Leremos aqui os dois parágrafos finais: O manifesto é extremamente forte, definidor e demolidor de uma estética do "bonitinho", de uma estética da beleza nefelibata, da obra bem acabada: "Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal no processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornogra-

fia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Por esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial.

O Cinema Novo é projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência."

Glauber Rocha foi um artista que personalizou em sua obra, e em sua própria existência artística a radicalização de um discurso político existencial, que se confundiu com a epopéia histórica do desenvolvimento político da trajetória do terceiro mundo. Glauber criou um estilo próprio de se expressar, chegou a desenvolver um idioleto próprio. Glauber aprofundou radicalmente seu processo de sugestão de uma estética nova, de uma proposta clara e pragmaticamente de ruptura política/econômica/estética. Foi um dos responsáveis, um dos profetas (como o denominou Paulo Emílio Salles Gomes) desse cinema que começou com "Limite" de Mário Peixoto, passou pela ingênua brasilidade de Humberto Mauro, em Minas, pelo cinema sofisticado e altamente elaborado de Cavalcanti, de Alex Vianny, de Nelson Pereira, no seu próprio e de, enfim, uma série de cineastas de influenciaram toda uma cinematografia mundial dos anos 60 até nossos dias. Um cinema que buscou em Bertolt Brecht, no neo-realismo italiano, no modernismo de 22, a destruição de uma arte que o citado Brecht chamava de aristotélica. Um cinema crítico, historicista, épico, com amplo espectro de contribuição para o desenvolvimento de uma forma brasileira de repensar sua identidade cultural, de busca de inserção de uma forma artística feita conscientemente no processo de desenvolvimento histórico de nosso país. É possivelmente um dos últimos cineastas "moralistas", políticos, no amplo sentido, que tivemos. Hoje o cinema brasileiro, cumprida a etapa de ruptura, caminha para um aprimoramento

artesanal, um burilamento de linguagem que faz dos novos cineastas, profissionais preocupados apenas (ou quase exclusivamente) com questões de narratividade, já que a ruptura estrutural foi alcançada por este grande agitador de idéias que foi Glauber Rocha. Hoje o "programa" temático do cinema brasileiro está internalizado em toda uma geração de cineastas. Graças ao trabalho de pioneiros como Glauber e, repito, Nelson Pereira dos Santos, Alberto Cavalcanti, Linduarte Noronha, Trigueirinho Neto, Anselmo Duarte, críticos como Paulo Emílio Salles Gomes, Walter da Silveira, Cyro Siqueira e outras contribuições inseridas no processo de desenvolvimento histórico que pontuou os últimos 50/60 anos de nossa história. Agora trata-se de sedimentar nossa cinematografia, que não teria existido como se apresenta hoje sem o trabalho destas figuras. O Cinema Novo inverteu o fluxo via única do colonialismo cultural, devolvendo a influência não só para cinematografias do terceiro mundo como também do primeiro e segundo. O cinema moderno é outra coisa depois do Cinema Novo brasileiro. E Glauber é um grande responsável por isto. Infelizmente a exiguidade de tempo e a tentação da tergiversação e da prolixidade perturbaram um pouco o nosso debruçar mais sistemático sobre o desenvolvimento específico deste processo. Mas outras oportunidades aparecerão para conversarmos melhor sobre isto.

Luiz Alberto de Miranda (UFG)

O propósito desta comunicação é duplo. Em primeiro lugar, e principalmente, ela é uma tentativa de balisamento da trajetória do discurso da crítica literária dos fins dos anos sessenta até meados dos anos setenta, período em que este discurso experimenta um rito de passagem, atualizando um gesto simultâneo de dependência e ruptura para com a sistemática estruturalista. Num primeiro momento, portanto, tentarei descrever resumidamente parte do percurso de dois críticos contemporâneos, Jacques Derrida e Roland Barthes, focalizando principalmente os textos De la Grammatologie (1967; Gramatologia, 1973; Of Grammatology, 1976) e Glas (1974) do primeiro, e S/Z (1970; S/Z, 1974) e Le Plaisir du texte (1973; The Pleasure of the Text, 1975), do segundo. Minha escolha recaiu sobre estas obras porque elas se me afiguram como pontos cruciais de duas trajetórias semelhantes, trajetórias estas que coincidem com um processo de transição -- a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo -- durante o qual assistimos a uma gradativa "ficcionalização" do discurso crítico. Escolhi-as também porque elas são textos nos (e através dos) quais a crítica literária (se é que podemos enquadrar Derrida nesta rubrica) se apresenta como exercício em tempo de crise, ato de reflexão em momento de risco, e, portanto, como atividade intelectual rigorosamente crítica, nos sentidos lato e estrito da palavra. Após um breve exame destes textos como marcos de um momento de transição do discurso da crítica literária, passarei ao segundo propósito desta comunicação, que é descrever os (des)caminhos, ou rumos novos, tomados pela prática literária (principalmente a prosa de ficção) durante e imediatamente após este momento. Estes rumos, como veremos, por terem sido gerados no interior deste momento e por ele abertos, mantêm seu caráter entretonal, compartilhando do gesto transicional do discurso crítico, e se configurando também como articulações híbridas.

Em 1967, Jacques Derrida impõe-se no cenário intelectual contemporâneo com três obras: Voix et phénomènes (Speech and Phenomena, 1973), extensa análise crítica da teoria dos signos em Husserl; L'écriture et la différence (A escritura e a diferença, 1971; Writing and Difference, 1978), coletânea de ensaios sobre as teorias de vários críticos e pensadores modernos, e De la grammatologie, em que exara conceitos e posições que, abalando muitas das certezas que até então haviam norteado a reflexão de teor crítico-filo-

sôfico, servem de substrato aos seus subsequentes descaminhos, que logo se definirão como seus novos rumos.

De la grammatologie é a obra mais conhecida, se não a mais importante, deste período da carreira de Derrida. Consiste, basicamente, numa crítica à "metafísica do logocentrismo" ou "tradição logocêntrica" que, segundo Derrida, vem dominando o pensamento ocidental desde os tempos de Platão. O propósito de Derrida é romper com esta tradição, e com todos os dualismos derivados da oposição fundamental por ela inaugurada, qual seja, a oposição entre o sensível e o inteligível (cf. pgs. 22, 23, 31).¹ Para isto, Derrida começa por subverter a noção Saussureana de signo. Ao invés de encarar o signo como a unidade heterogênea de um significante, situado dentro dos limites de uma exterioridade sensível, e de um significado que se localizaria no campo da pura inteligibilidade (p. 25), Derrida afirma que o signo é uma unidade homogênea, porque o significado não se situa nem pode se situar num nível trans-epocal ou trans-fenomenico. Isto porque o sentido do ser, ou o "espírito da coisa", realidade à qual o significado estaria organicamente ligado e com a qual coincidiria, não é nem primordial nem transcendental no sentido estrito destes termos (cf. pgs. 23, 36-38). Respalçado em Heidegger, Derrida assegura que o ser, na sua essência e no seu sentido puros, não pode manifestar-se ou "presentificar-se" a não ser que experimente um processo de dissimulação ou diferenciação e se atualize em ocorrência existencial concreta (p. 439). Desta forma, Derrida "desconstrói" o conceito de signo, dissolvendo a tradicional oposição entre signans e signatum, o sensível e o inteligível, o fora e o dentro, propondo, em seu lugar, a noção de signo como unidade homogênea e indissolúvel, em que significado e significante não mais se sobreporiam, mas coincidiriam (cf. pgs. 24, 36). Esta nova concepção de signo vai acarretar, como consequência imediata, a rejeição da prioridade axiológica da fala sobre a escrita. Contrariamente ao que nos ensina a tradição logocêntrica, Derrida afirma que a fala não é nem pode ser o lugar em que o significado, enquanto "alma", "essência", "espírito" ou "sentido" do ser, se manifestaria em estado espontâneo, puro e imediato, pois nenhuma essência pode ser presentificar a não ser por meio da ausência, que é inerente à estrutura mesma de toda representação (cf. pgs. 437, 439 & passim). Assim sendo, fala e escrita são colocadas no mesmo nível. Se a fala não é o "locus" do significado mas veículo de representação, não há razão para que a escrita seja colocada em posição de subserviência com relação a ela (cf. pgs. 17, 33-36, 46, 47). Derrida, entretanto, não advoga a anterioridade da escrita com relação à fala. Ele propõe, sim, um conceito mais amplo de escrita, ou escritura (p. 16, 65), ao qual

estaria ligado um outro conceito — o conceito de traço. O traço, para Derrida, seria uma "arqui-escritura", o lugar/momento da tensão dialética em que formas essenciais se anunciariam como tais ao mesmo tempo que articulariam a possibilidade de se consubstanciarem em algo diferente delas mesmas, através de um processo de simulação ou diferenciação (cf. pgs. 63, 65, 69, 81, 88, 92, passim). Em outras palavras, o traço conteria a dinâmica do processo de dissimulação ou diferenciação que Derrida denomina différance (p. 38). Tanto a fala como a escrita teriam sua origem no traço, e seriam produtos da différance: porque para Derrida ambas refletem o "atraso temporal" ou o "espaçamento diferencial" indispensáveis à manifestação histórico-existencial da Presença, ou seja, do ser, completo em seu significado e sentido (p. 16, 72, 397).

Este nivelamento de fala e escrita permite a Derrida efetuar um gesto mais arrojado: a equiparação entre o discurso filosófico e o discurso literário. A distinção entre o discurso filosófico e o literário tem sido, desde os tempos de Platão, a estratégia adotada pela filosofia para se reconhecer, definir e afirmar como tal. De fato, ao postular a existência de outros discursos que, contrariamente ao seu, fazem concessões à retórica, à ficção e à metaforicidade — e que, por esta razão, mantêm apenas uma relação precária, oblíqua e problemática com o significado, o sentido e a verdade — a filosofia se afirma como a reflexão por excelência, e se propõe como o discurso dos discursos.² Para Derrida, entretanto, a oposição filosofia/literatura é simplesmente mais um dos disfarces da oposição fala/escrita. Da mesma forma que se atribuíram determinadas características à escrita para que ela pudesse ser mantida numa posição de subserviência à fala, assim também a mesma "política" definiu o discurso literário como impuro, parasítico, derivativo e suplementar, para que pudesse ser mantida a hegemonia e a superioridade do discurso filosófico, cuja pureza o colocaria em relação direta com a verdade.

Derrida entretanto argumenta que, assim como a fala se deixa colorir pela escrita, o discurso filosófico não pode fugir à influência do discurso literário. A "desconstrução" Derrideana subverte ambas as hierarquias, mostrando que o termo privilegiado pode ser também visto como um caso especial do termo secundário. Da mesma forma que o traço é proto-escritura que gera escrita e fala, pode-se perfeitamente conceber uma proto-literatura como origem comum da literatura propriamente dita e da filosofia. Com efeito, as leituras que Derrida faz de Heidegger, Hegel, Rousseau, Husserl, Austin (em Marges de la philosophie, 1972), de Lacan ("Le facteur de la vérité", 1975) e Nietzsche (Eperons: les styles de Nietzsche, 1976), atestam que os textos filosóficos se tornam mais eficazes

nos seus propósitos precisamente quando se valem de figuras ou recursos retóricos; e que os textos literários podem articular formulações filosóficas da maior validade sem se desviarem da lógica que os rege e sem descartar as estratégias que lhes são próprias.³ Assim é que diante da desconstrução Derrideana a linha divisória entre discurso filosófico e discurso literário desaparece e leva consigo uma outra: a que separa o discurso literário do discurso crítico -- porque o discurso crítico, como o discurso filosófico, se pretende límpido, científico, desmetaforizado, e apto, por isto, a se arvorar em meta-discurso, a discursar sobre outro discurso e impor-se a ele.

Reflexões sobre a relação entre discurso filosófico e discurso literário permeiam praticamente toda a obra de Derrida. Mas é em Marges de la philosophie que se encontra a teoria de sua interpermutabilidade. A aplicação desta teoria, vamos encontrá-la em Glas, livro que se tornou famoso tanto pelos seus conceitos como pela maneira como é estruturado.⁴ As páginas esquerdas do livro são reservadas ao discurso filosófico, representado por Hegel. Nelas, Derrida desenvolve uma análise crítica do conceito de família em Hegel, valendo-se frequentemente do comentário "marginal" que, introjetado no comentário "mor", chega por vezes a fender o espaço textual em dois blocos discursivos (cf. pgs. 26v., 32v., 63v., 64v., e passim). Nas páginas da direita, as únicas numeradas, como que desafiando Hegel, Derrida coloca o ladrão e homossexual (e santo, segundo Sartre) Jean Genet, cujo discurso aparece também entremeadado de introjeções "marginais" (cf. pgs. 50, 76, 77, 80, passim). Esta disposição gráfica gera um texto que, além de duplo e dúbio, conteudística e estruturalmente, é extremamente rico no que se refere à exploração das possibilidades lúdicas das palavras e de suas semelhanças fonéticas e etimológicas. O ponto crucial da obra é precisamente a relação entre "destro" e "sinistro", direita e esquerda, texto e glosa, intencionalmente apresentada como antitética e problemática, abrindo possibilidades mas nunca se fechando ou resolvendo definitivamente numa síntese.⁵

O texto de Glas, na sua bidirecionalidade, constitui-se no clímax de um percurso: um percurso que, em resumo, ilustra a des-sacralização e o descentramento do discurso crítico, na medida em que propõe e efetua, tanto conteudística quanto estruturalmente, o "rito de passagem" da rigidez ensaística para a descontração ficcionalizante. Este percurso, entretanto, ainda é fundamentalmente uma articulação entretonal, um gesto dúbio de dependência e ruptura. De fato, se a obra de Derrida representa uma ruptura com sistemática estruturalista, nela se apoia e dela depende, porque é sobre uma das vértebras-mãter do estruturalismo, a linguística

Saussureana, que incide seu gesto desconstrutivo a seu afã renovador.

O mesmo movimento se observa no discurso de Roland Barthes a partir de 1970, ano da publicação de S/Z. A obra de Barthes, embora não tão rigorosa e escrupulosamente como a de Derrida, será também o "locus" da fundamentação e da atualização de um gesto simultâneo de dependência e ruptura para com a sistemática crítica que o mesmo Barthes, anos antes, ajudara a inaugurar e consolidar. S/Z é um primeiro momento deste gesto. Esta obra é contrapontística. Nela se conjugam, alternando-se, a teoria e a prática da crítica literária. As partes práticas consistem numa meticulosa análise da novela "Sarrasine", de Balzac, e se alternam com ensaios -- ou "divagações", como o quer Richard Howard -- em que as questões que porventura a análise possa ter gerado, são retomadas e comentadas extensivamente. O rigor compacto dos ensaios é pois contrabalançado pelo caráter fragmentário, descontínuo, do processo analítico. O discurso torna-se transparente (S/Z é um livro de vidro: o espelho está presente no título porque as estórias de Sarrasine e Zambinella guardam entre si relação especular), na medida em que se desenvolve desvelando (ou revelando) o reflexivo que o gera e direciona.

Mas a grande novidade de S/Z é a "descontração" de seu discurso. No intuito de "estrelar" o texto que analisa e não de "estruturá-lo" ou "reconstruí-lo", Barthes adota o método "pas-à-pas" que ele define como "a decomposição... do trabalho de leitura... um modo de observar a reversibilidade das estruturas que tecem o texto" e de "evitar conferir-lhe aquela estrutura adicional que, vinda de uma dissertação, o fecharia" (p. 12-13; 19-20).⁶ No lugar do Barthes rigorosamente científico de Essais Critiques (1964) ou Système de la mode (1967), encontramos S/Z um crítico inventando um novo processo de leitura e refletindo sobre ele diante de seus leitores. O Barthes de S/Z é portanto um crítico que já começa a desconstruir, a criticar e a descentrar seu próprio discurso. Para Jonathan Culler, a partir desta obra, "Roland Barthes abandona, de uma vez por todas, o cientificismo de seus primeiros escritos e passa a negar que seu discurso possa ter qualquer controle sobre aquilo que discute".⁷ De fato, S/Z já anuncia a agilidade e o quase descompromisso com que o discurso Barthesiano se manifestará em Le plaisir du texte e a quase "ficcionalização" que atingirá em Roland Barthes par Roland Barthes (1975) e Fragments d'un discours amoureux (1977). A partir de S/Z, o discurso Barthesiano, semelhantemente ao de Derrida a partir de De la grammatologie, é uma ilustração do rito de passagem do estruturalismo ortodoxo para um pós-estruturalismo de coloração desconstrucionista e mesmo psica-

nalítica.

Cumpra notar também que, após o Derrida de Glas e o Barthes de Fragments, o discurso pós-estruturalista, sob a influência de Jacques Lacan, vem caminhando para uma quase total "ficcionalização". Esta ficcionalização deve ser entendida não só como um escrutínio analítico que envolve a manipulação lingüística, o recurso à metáfora e o jogo de palavras, mas também, e sobretudo, como um descentramento do discurso crítico, que abre mão, definitivamente, de sua solenidade, até então assentada na "retórica da certeza". Isto, pelo menos, é o que se observa entre os divulgadores do desconstrucionismo nos Estados Unidos, os críticos de Yale (Paul DeMan, Harold Bloom, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman) e entre os críticos de linha mais nitidamente psicanalíticas, como Hélène Cixous, Julia Kristeva, Barbara Johnson.⁸

Pelo que vimos até aqui, a crítica parece ter tomado o rumo da ficção — ou se desencaminhado em direção à (ou sido desencaminhada pela) ficção. Quanto aos rumos (ou descaminhos) do discurso ficcional, já os traça o próprio Derrida de De la grammatologie, ao ao desconstruir o conceito tradicional de signo, ao postular a impossibilidade de presentificação do significado e, conseqüentemente, da imediaticidade e univocidade do sentido, ao conferir à escrita o estatuto de representação por excelência -- por ela não almejar a ser mais que espaço de ocultamento e dissimulação, movimentos que constituem o único modo genuíno de anunciação da Presença — e também ao advogar, já em Marges, a interpermutabilidade de discursos até então tidos como irreconciliáveis. Todavia, vale a pena lembrar que rumos próximos a estes, já os havia sugerido Gérard Genette, no seu ensaio "Frontières du récit", publicado em 1966. Neste ensaio, após incursionar pelas teorias da mimese de Platão e Aristóteles, Genette afirma que, qualquer realidade, ao ser traduzida em palavras, torna-se secundária à realidade verbal para a qual é transposta. Palavras não podem refletir ou imitar a realidade. Estritamente falando, palavras não podem imitar senão a si mesmas, precisamente porque são investidas de uma realidade própria que nenhuma outra realidade e externa a elas pode obliterar ou suplantar. Valendo-se da terminologia de Benveniste, ou seja, a oposição "récit"/"discours", Genette sustenta que a literatura moderna já superou o estágio de dependência do ou subserviência ao fato extra-lingüístico, e atravessa presentemente uma fase de auto-suficiência, caracterizada pela afirmação e sustentação de si mesma como fato lingüístico. Em outras palavras, a literatura moderna já efetuou seu "rito de passagem" de "récit" para "discours". "Récit" é o termo usado por Genette (neste ensaio) para designar a narrativa de natureza mimética, representacional, em que a voz

narrativa neutraliza-se ao máximo, a fim de dar relevo aos fatos ou situações aos quais se refere. "Discours", por outro lado, serve para designar o tipo de narrativa em que se verifica o que Gerald Bruns denomina "deslocamento da ficção pela linguagem", ou seja, a ênfase na manipulação dos recursos lingüísticos, que se sobreporia ao tratamento da situação ficcional.⁹

A posição de Genette é endossada e ampliada por Roland Barthes em Le plaisir du texte. Neste livro, Barthes sustenta que, ao invés de visar à representação, a literatura deveria ser pura "figuração". A representação, segundo Barthes, faz da literatura "um espaço de alibis (realidade, moralidade, probabilidade, legibilidade, verdade, etc.). A "figuração", por sua vez, faz com que o texto apareça como "estrutura diagramática e não imitativa" (p. 56).¹⁰ Barthes afirma também que "a estética do prazer textual deve incluir: escrever em voz alta" (p. 66). Mas sua noção de escrita em voz alta tem a ver com a comunicação oral. O escritor não deve fazer da obra literária um veículo de clarificação de mensagens ou teatralização de emoções, mas "um texto onde se possa ouvir... a articulação do corpo, da língua, e não do sentido, da linguagem". (pgs. 66-67). Enfim, a literatura se não está caminhando, deve caminhar em direção ao "zero do significado" (p. 41) e deslocar-se para o "módulo suntuoso do significante" (p.65).

Diante destas proposições, que rumos ou (des)caminhos teria tomado a prosa de ficção? A meu ver, a ficção teria escolhido três maneiras de manter-se dependente ainda que efetuando um gesto de ruptura:

1. Parte da produção ficcional da época em pauta (1965-1975, aproximadamente) ficou no entrelugar (para usar uma expressão de Silviano Santiago), entre o factual e o ficcional, disfarçando o factual em ficcional e vice-versa. A ficção do entrelugar não estabelece relação nem de total dependência nem de total ruptura, nem com o fato nem com a ficção. É o caso, por exemplo, de In Cold Blood (1985), de Truman Capote e The Armies of the Night (1968) de Norman Mailer. Em ambos os casos temos ficção factual ou documentário ficcionalizado. O livro de Mailer tem um subtítulo: "A História como Romance, O Romance como História".
2. Outra parte, (des)encaminhou-se em direção à crítica. Assim como a crítica se ficcionalizou, parte da produção ficcional tratou de assumir o discurso da crítica, deglutí-lo, absorvê-lo no seu próprio discurso. Esta seria outra maneira de a ficção poder permanecer dependente praticando a ruptura, ou de gesticular em duas direções simultaneamente. A ficção, neste

caso, não é só ficção porque é também crítica; e não é apenas crítica porque é também ficção. Esta rubrica abrangeria três vertentes:

- a. A ficção como prática intertextual, ou seja, a ficção que desmonta outra ficção para reutilizá-la. A nova ficção depende da ficção original porque se baseia nela, mas rompe com ela porque a ridiculariza (ou celebra?) através da paródia. Exemplos desta opção seriam, entre outros, Snow White (1967), de Donald Barthelme, e Chimera (1972), de John Barth.
 - b. A ficção como ato narcísico, ou ficção auto-reflexiva, que é a ficção que se mostra atenta aos seus próprios protocolos, exibindo-os, criticando-os ou comentando sobre eles. Nesta vertente estaria o Beckett de Têtes Nortes (First Love and Other Shorts, 1974) livro que reúne seus textos curtos de 1965 a 1974, e o Osman Lins de Nove Novena (1966) e Avalovara (1973).
 - c. A ficção como questionamento taciturno, que é a ficção que expõe o ridículo das estratégias narrativas e narracionais do realismo ao utilizá-las para veicular situações que não pertencem à circunscrição do que comumente se reconhece como "real". Em outras palavras, este é o tipo de ficção que usa da retórica da verdade para expressar o que foge à "ordem do dia" e se localiza na esfera do "extraordinário". Esta tradição ficcional tem suas raízes em Kafka e Borges e encontra no Murilo Rubião de Os Dragões e outros contos (1965) um representante dos mais genuínos.
3. Uma terceira alternativa encontrada pela ficção da época é a tentativa de sintetização e harmonização dos vários discursos. Exemplo típico, a meu ver, é A Rainha dos cárceres da Grécia (1976), de Osman Lins. O texto opta pela pluridiscursividade: exhibe o discurso da ficção (enquanto transcrição de um romance escrito pela amante do narrador, já falecida, e que tem também o título de A Rainha dos Cárceres da Grécia -- livro que, por sua vez, faz uso dos mais variados tipos de discurso, inclusive o da cartilha e o do rádio, únicos a que a personagem nele apresentada tinha acesso); da crítica (porque o narrador se propõe a criticar o romance que encontra entre os pertences da amante falecida, e de fato o faz); do documentário (porque, sendo o pseudo-livro que o narrador critica um romance sobre uma nordestina às voltas com a própria sobrevivência, o narrador não consegue se abster de mesclar à crítica da forma e da linguagem do livro, alguns comentários sobre seu conteúdo); do texto confessional (porque tudo isto é inserido num diário que

o narrador escreve e onde registra não sã comentários sobre os acontecimentos que o circundam — geralmente através da reprodução de trechos de jornais — mas também, e sobretudo, dados de sua vida pessoal, de sua relação com a autora do romance que analisa, de sua iminente cegueira).

Assim, em conclusão, poderia dizer que se durante esta década a crítica se "ficcionalizou", em termos de discurso, a ficção, por sua vez, tornou-se uma ficção de caráter eminentemente crítico -- nas várias acepções da palavra.

NOTAS

1. Jacques Derrida, De la grammatologie (Paris: Les Editions de Minuit, 1967). Os números entre parênteses referem-se a páginas desta edição.
2. Platão, Gorgias, trad. Walter Hamilton (London: Penguin Classics, 1977), passim.
3. Jonathan Culler, "Jacques Derrida", Structuralism and Since, John Sturrock ed. (Oxford: Oxford University Press, 1979), p.178.
4. O substantivo glas tem como correspondentes em inglês knell ou tolling e, em português, poderia ser traduzido por dobre funereo. O livro Glas propõe de fato, tanto em termos de conteúdo como de estrutura, um dobre de sino como última homenagem ao discurso Hegeliano, que estaria sendo congelado (glacer)/derretido (glace)/glosado (glose)/criticado (gloser) tanto pelo de Genet, que lhe serve de espelho (glace, glass), como pelo de Derrida, que lhe serve de "glacê". Para o jogo de palavras aqui contido, recomendamos ao leitor uma consulta ao dicionário Larousse de bolso (Francês-Inglês/Inglês-Francês), p. 149. Para uma descrição do livro, remetemo-lo à página 92, de Glas (Paris: Denoël/Gouthier, 1981), edição usada para o presente trabalho.
5. Culler, p. 160. Os números entre parênteses referem-se a páginas da edição de Glas supra mencionada.
6. Roland Barthes, S/Z, trad. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974). Os números entre parênteses referem-se às páginas das edições americana e francesa, respectivamente.
7. Culler, p. 176.
8. Refiro-me particularmente à Hêlène Cixous de Prénoms de personne (Paris: Seuil, 1974), especialmente na seção "Ensemble Joyce"; à Julia Kristeva de Polylogue (Paris, Seuil, 1977), especialmente no capítulo que tem o título do livro; e à Barbara Johnson de The Critical Difference (Baltimore: Johns Hopkins University

- Press, 1980)
9. G rard Genette, "Fronti res du récit", Communications 8 (Paris: Seuil, 1966), passim; Gerald L. Bruns, Modern Poetry and the Idea of Language (New Haven: Yale University Press, 1974), cap. 5.
 10. Roland Barthes, The Pleasure of the Text, transl. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975). Os números entre parênteses referem-se às páginas desta edição.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. The Pleasure of the Text. New York: Hill & Wang, 1975.
- _____. S/Z. New York: Hill & Wang, 1974.
- Bruns, Gerald L. Modern Poetry and the Idea of Language. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Derrida, Jacques. De la grammatologie. Paris: Editions de Minuit, 1967.
- _____. Glas. Paris: Deno l/Gonthier, 1981, 2 volumes.
- Genette, G rard. "Fronti res du récit", Communications 8. Paris: Seuil, 1966.
- Johnson, Barbara. The Critical Difference. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Kristeva, Julia. Polylogue. Paris: Seuil, 1977.
- Platão. Gorgias, trad. Walter Hamilton. London: Penguin Editions, 1977.
- Sturrock, John, ed. Structuralism and Since. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Julio Pinto (UFMG)

Das tricotomias estabelecidas por Charles S. Peirce para o signo, a distinção entre ícone, índice e símbolo é talvez a mais conhecida e a mais bem estabelecida teoricamente (chegando ao ponto de se tornar signo da teoria de Peirce) mas é também a mais mal-entendida porque estes termos são comuns fora do contexto peirceano e são por isso mesmo frequentemente concebidos e usados de maneira contrária aos postulados teóricos de Peirce. Por essa razão, uma revisão do conceito de ícone deve ser feita antes que seu papel no poema "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (Grasshopper) de Cummings seja discutido.¹

Talvez a coisa mais importante a se dizer a respeito de signos icônicos em geral é que sua função característica é a de tornar seus objetos imediatamente, isto é, não-mediatamente, presentes assim como eles são nos seus aspectos relevantes em um dado momento, o que os torna fundamentalmente diferentes de índices e símbolos. A iconicidade é assim um tipo de duplicação, o que vale dizer que o objeto de um signo icônico é imediatamente reconhecido--percebido--no signo sem que haja por parte do intérprete um esforço no sentido de usar como mediação uma regra de interpretação que convencionalmente ligue o signo a seu objeto. Grosso modo, quando é necessário recorrer-se a um código ou regra de interpretação para se estabelecer a referência de um signo, tem-se o caso de um símbolo, ou seja, um signo convencional que controla a própria interpretação, enquanto que se um signo é icônico ele representa (no sentido de apresentar, exibir ou mostrar) em si mesmo alguma característica relevante do objeto (Ransdell 1983: 72).

Essa última frase faz eco a Peirce, que aponta para este aspecto do conceito de ícone da seguinte maneira:

There are three kinds of representations: those whose relation to their objects is a mere community in some quality ... may be termed likenesses.
(Writings II:52)²

Isso quer dizer que para que haja genuinidade semiótica na representação icônica não é necessário que a réplica instaurada pelo signo seja uma reprodução perfeita do objeto. Diz Ransdell (1983: 67) que

In equating property identity between sign and object as likeness, resemblance, or similarity in some respect, it must be understood that the sign need only be sufficiently like its object (in a given respect) for it to be profitable... to regard it as truly presentative or exhibitivie of the object in that respect.

Desta maneira, fotografias são signos icônicos mas é igualmente válido dizer-se que um triângulo isóceles é icônico de um triângulo retângulo se o aspecto em questão for a triangularidade. E também por essa razão que uma fórmula algébrica é dada por Peirce como exemplo de Ícone, de vez que ela apresenta um isomorfismo na relação entre diferentes quantidades.

Além do mais, como um signo icônico e seu objeto não apresentam diferenças naquele aspecto em virtude do qual se pode dizer que um é icônico do outro, e como é conceitualmente possível que não difiram um do outro em nenhum aspecto, existe a possibilidade teórica de uma identidade material entre signo e objeto e o conceito de auto-representação consiste exatamente nesse fato (Ransdell, no prelo, 557). Note-se, entretanto, que teoricamente a representação sempre se refere ao chamado objeto imediato de um signo, que é também sempre um outro signo. De qualquer maneira, tal identidade entre o signo e seu objeto constituiria a mimese perfeita e total no sentido essencialista de que a coisa representada estaria contida na representação. Mas Peirce vê essa possibilidade apenas como possibilidade porque o Ícone puro é o que ele chama de "pure abstraction" (Writings II:52), que é o caráter da categoria primeira, isto é, do potencial ou daquilo que preenche as condições necessárias para ser mas não para existir. Na realidade, todo signo que se manifesta é, pelo próprio fato de se manifestar, um sinsigno, um signo-da categoria dois, do existir, o que quer dizer que é terminologicamente mais correto falar-se em signo icônico, indicial ou simbólico em vez de Ícone, Índice ou símbolo, embora o próprio Peirce usasse livremente esses últimos termos ao se referir a aspectos icônicos, etc., de signos. O símbolo, por exemplo, por ter o caráter de lei--por ser uma lei--nunca se manifesta a não ser por meio de réplicas que constituem a sua concretização.

É além do mais um fato que o aspecto icônico de um signo é sempre apenas um dos fatores semioticamente relevantes em qualquer processo de semiose. Como a propriedade compartilhada pelo signo e seu objeto pode ser monádica, diádica ou triádica, qualquer signo tem funções icônicas, indiciais ou simbólicas. Isso quer dizer também que, já que todo signo é um terceiro se visto enquanto signo e terceiro pressupõe segundo e primeiro, para um signo simbólico funcionar simbolicamente é necessário que ele aponte para seu objeto e o exiba (ou seja, funcione também como Índice e Ícone). Essa

observação conduz à inferência de que o ser ícone, índice ou símbolo não constitui o pertencer a uma classe específica dentro de uma taxonomia mas caracteriza um modo de se considerar o signo de um ponto de vista puramente funcional.

Na medida em que a palavra é simbólica e é tradicionalmente utilizada no fazer poético pelo seu valor simbólico, é natural que sua função indicial e icônica seja colocada em segundo plano no esforço hermenêutico da busca do interpretante, o que vale dizer, da busca da regra que torne inteligível a ligação entre signo e objeto.³ Daí a refrescante reviravolta proporcionada por e. e. cummings ao maximizar a função icônica e forçá-la pelos olhos do leitor adentro, sem contudo reduzir a leitura a uma mera constatação de semelhanças, de vez que em cummings a iconicidade é visivelmente condutora a uma apreensão do símbolo e vice-versa.

Assim é que no famoso poema "grasshopper" (cujo título na verdade é "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r", algo irreconhecível à primeira vista e portanto não icônico) cummings procura instaurar o que Riffaterre (1976) chama "overdetermination", a aparente eliminação da convencionalidade do signo verbal através da criação de uma auto-representação ilusória em que o signo finge manifestar em si a coisa representada. Em outras palavras, o texto poético é usado plasticamente na construção pictórica de uma aparente motivação para o símbolo, no sentido da invenção de uma correspondência entre a palavra e a coisa, ou seja, mimese no sentido essencialista ou substancialista de Platão e, até certo ponto, também de Aristóteles.⁴

O poema tem um evidente caráter pictórico e parece à primeira vista constituir um tipo de quebra-cabeças, mas três fatos sobre a sua geografia saltam aos olhos do leitor-observador logo de imediato. No centro há um ícone óbvio: "leaps". A iconicidade aqui reside naturalmente na disposição gráfica das letras que formam a palavra de modo a reproduzir visual e redundantemente o seu significado ao criar a imagem do salto. O segundo fato está na pontuação. A palavra leap é antecedida e seguida de dois pontos, o que cria também iconicamente uma fronteira separando a palavra do resto do texto. Acresça-se a isso o único ponto de exclamação do poema, colocado dentro de leap, índice a ressaltar sua importância intrínseca. O terceiro fato acha-se na própria centralidade--no sentido geométrico--que esta palavra tem no texto. Note-se ainda que ao redor de leap existe um espaço vazio que tem a mesma função icônica de isolar a palavra que a desempenhada pela pontuação. O espaço do texto está assim a reproduzir o próprio texto de maneira icônica, isto é, existe nele não apenas a pretensa imitação do que está lá fora mas também uma imitação de si mesmo.

A redundância gerada pela coincidência do signo com seu objeto, a pontuação e a centralidade física da palavra leap têm em conjunto a função indicial de apontar para a centralidade--desta feita em termos de significado--do signo leap e para seu status de chave do texto ou, em termos Peirceanos, de interpretante. Como interpretante, e assim um terceiro, este signo assume agora o papel tipicamente simbólico de controle da interpretação e é à sua luz que o texto será lido/visto. Depois de vencido o verso "rea(ber)ran(com)gi(e)ngly", fica fácil perceber-se a função icônica desempenhada pelo desfiguramento sistemático dos símbolos verbais. É precisamente através desse desfiguramento--seja em termos anagramáticos ou da quebra ou junção de palavras ou simplesmente de um estranhamento tipográfico--que se configura a descrição da impressão causada pelo salto do gafanhoto epigrafada por "as we look": de um objeto indistintamente visualizado, um borrão em movimento, ele reassume sua forma de gafanhoto ao finalizar o salto e atingir o repouso. Sem falar da própria disposição gráfica do texto, essa progressão é mostrada pelo valor simbólico-icônico de movimento e repouso ou talvez de distância relativa do observador assumido contextualmente pelo jogo entre maiúsculas e minúsculas e pela alteração da ordem das letras de r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r para PPEGORHRASS (revelando nas maiúsculas o estar em pleno salto) e daí para "gRrEaPsPhOs" (em que as minúsculas, exceção feita ao h, aparecem na ordem em que se escreve a parte grass da palavra, que começa a ser reconhecível como grasshopper). O efeito nessa instância é a revelação que o gafanhoto, ao iniciar seu pouso (como está indicado por "arriving") já está parcialmente visível enquanto gafanhoto e enquanto objeto ainda em movimento. O último estágio da progressão indica repouso e visibilidade total: é a palavra grasshopper, agora toda em minúsculas. A familiaridade desse signo verbal, acentuada pelo estranhamento do resto do texto, acaba sendo a representação do inseto como ele é normalmente visto. Grasshopper aparece com seu valor de palavra inteira, um símbolo (na medida em que sua significação é restrita) a denotar seu objeto convencional, o conceito 'gafanhoto'.

É nessa palavra final que o truque se revela na substituição da iconicidade pela representação simbólica. A mimese da representação disfarçada em mimese da substância despe o disfarce e mostra-nos o que é na realidade. Porque no poema os signos simbólicos são iconizados, eles nos dão a impressão de constituir uma manifestação imediata do objeto e de tornar o objeto fenomenalmente presente no aspecto relevante representado. O que o texto de "grasshopper" ilustra é o fato de que, em última análise, a iconicidade no texto literário só é totalmente possível depois que as regras

de interpretação são definidas a partir do próprio texto. Em outras palavras, o texto cria a convenção que vai estabelecer a sua referência como signo. Essa convenção é dada no nosso poema pela palavra leap associada ao verso "rea(ber)ran(com)gi(e)ngly", ambos controladores (e por isso irremediavelmente simbólicos) do interpretante do texto, de vez que o poema todo repete essas duas idéias sinonimicamente.

É o isomorfismo criado por meio da mediação simbólica que capacita o poema a ser percebido como icônico pelo leitor. Mais explicitamente, a identidade estrutural entre o borrão que é a percepção do salto do gafanhoto e o baralhamento ad hoc do símbolo--ad hoc porque trata-se de uma lei interna criada pelo texto para os propósitos do próprio texto--permite a visão do "grasshopper" de cummings como imagem. Conclui-se que não se imita uma realidade mas sim uma estrutura e a mimese literária é portanto um tipo de álgebra. É como Peirce afirma:

Nor can there be anything out of mind which resembles a sensible object, for the conception of likeness cannot be separated from likeness between ideas, because that is the only likeness that can be given in perception. (Writings II:478)

NOTAS

¹ O poema foi publicado pela primeira vez em 1932. O texto utilizado neste estudo é o publicado em Alexander W. Allison et al., orgs., The Norton Anthology of Poetry, 3a. ed. (New York, London: Norton, 1970).

² Likeness é o termo que Peirce usava nos primeiros escritos para designar o que mais tarde seria chamado de ícone.

³ O interpretante é o terceiro termo da tríade da representação. Um signo representa um objeto em algum de seus aspectos e cria na mente do observador uma idéia equivalente ou talvez mais desenvolvida (o interpretante). Assim, o interpretante não é nem o interpretador nem o ato da interpretação, mas o conteúdo objetivo de uma interpretação. Peirce define também o interpretante como mediador entre o signo e seu objeto, e é por isso que se pode dizer que, enquanto mediador e portanto representação, o interpretante é um terceiro.

⁴ Ver, a este respeito, o artigo de Robert Con Davis, "The Case for a Post-Structuralist Mimesis: John Barth and Imitation", American Journal of Semiotics, 3, 3 (1985), 49-72. Ver também Jacques Derrida, "The Double Session", in Dissemination, trad. Barbara Johnson. (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981).

REFERÊNCIAS

- Allison, Alexander W. et al., orgs. The Norton Anthology of Poetry, 3a. ed. New York, London: Norton, 1970.
- Davis, Robert Con. "The Case for a Post-Structuralist Mimesis: John Barth and Imitation". American Journal of Semiotics, 3, 3 (1985), 49-72.
- Derrida, Jacques. "The Double Session". In Dissemination. Trad. Barbara Johnson. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.
- Peirce, Charles S. Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition. Org. Edward C. Moore et al. Vol. II (1867-1871). Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Ransdell, Joseph. Peircean Semiotic (Primeira versão de monografia em preparação desde maio de 1983). Lubock, Texas: Dept. of Philosophy, Texas Tech University.
- "Charles S. Peirce". verbete para o Encyclopedic Dictionary of Semiotics. New York, the Hague: Mouton, no prelo.
- Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976.

PERCURSO DA INTERTEXTUALIDADE

Eduardo de Assis Duarte (UFRN)

O ano de 1986 deverá ficar necessariamente assinalado na História intelectual brasileira como um período de acontecimentos notáveis no campo da Literatura Comparada. Diante da nossa escassa tradição no setor, realçada pelo reduzido número de instituições universitárias que abrem espaço a esta disciplina em seus cursos de Letras, é, sem dúvida, motivo de contentamento a realização do 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada em Porto Alegre, semanas atrás, e agora a deste 2º Simpósio de Literatura Comparada da UFMG. Estes dois eventos demonstram o avanço dos estudos comparatísticos em nosso país a partir da elaboração e apresentação de dezenas de trabalhos na área. Ao que se pode acrescentar ainda a fundação da ABRALIC-Associação Brasileira de Literatura Comparada.

É, pois, o momento propício para se levar adiante o debate sobre o tema, pondo em questão não só as pesquisas que buscam relacionar obras, autores ou sistemas literários, mas indo mesmo à discussão das postulações teóricas que vem dando sustentação aos estudos comparatísticos. É com este propósito que tencionamos expor um sucinto apanhado destas posturas, tanto no que diz respeito à Literatura Comparada tradicional, quanto no tocante à questão da intertextualidade.

Desde que se produziu o primeiro texto literário e a primeira metalinguagem desse texto que os estudiosos se vêem atraídos pelo pendor comparativo. A busca de analogias e singularidades tornou-se, desde a Grécia antiga, quase que uma característica constante das reflexões sobre a produção literária. Não é outro o motivo que move Aristóteles ao comparar e discriminar as obras em gêneros bem delimitados e de função paradigmática.

A comparação de uma obra como seu modelo será a tônica da Estética clássica, em cujo universo a analogia e a imitação transformam-se em normas e fundam o valor estético.

No começo do século XIX surgem os primeiros trabalhos com o nome de Literatura Comparada, tendo como modelo ou contexto a tendência comparativista predominante à época nas ciências naturais. Estudiosos como Noël, Laplace, Villemain, Ampère, Saint-Beuve, Chasles, Carrière, Posnett, De Sanctis e outros empreendem ao longo do século abordagens comparatísticas, a maioria caracterizada por um historicismo traduzido na pesquisa de fontes e influências. A Literatura Comparada é concebida como uma auxiliar da história literária e ostenta uma orientação muitas vezes imperialista e eu-

rocêntrica.

Com o século XX este quadro começa a mudar, malgrado a permanência na Escola francesa de um acentuado binarismo mecanicista a marcar os levantamentos de autores "gênios", correlacionados aos inseparáveis epígonos.

No 19 Congresso de Literatura Comparada realizado em Paris em 1900, Georg Brandes formula a noção de correntes de pensamento, que agrupariam as diversas tendências da produção literária na Europa segundo um critério de similitude.

Mais tarde os formalistas russos concebem a literatura como uma série, dando continuidade à postura aglutinadora e disciplinadora do fazer literário. Só que com eles a ênfase passa da diacronia para a sincronia, mercê de sua aproximação com a lingüística saussureana.

Mas é Tinianov o responsável pelo grande salto qualitativo existente na transposição da noção de sistema para os estudos literários. Assim, um texto é um sistema formado por vários subsistemas - seus componentes internos. Entretanto este texto integra sistemas maiores e passa a ser ele próprio um subsistema dentro do sistema formado pelas obras de um autor ou de uma determinada tendência estética. Desta forma, os textos se aproximam e se comunicam numa solidariedade sincrônica, orgânica e organizacional.

Preocupado com a literariedade da obra, Tinianov encara a evolução literária como uma substituição de sistemas, rompendo com o enfoque historicista e causalista e abalando ainda com a noção de tradição.

Para os formalistas é fundamental o estudo dos procedimentos de construção da obra. Desta preocupação surge o conceito de função construtiva, definido por Tinianov como a "possibilidade de um elemento da obra literária como sistema entrar em correlação com outros elementos de um mesmo sistema e conseqüentemente com o sistema inteiro". E acrescenta: "O elemento relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries e, de outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autônoma e função sinônima)".¹

Mais tarde, num terceiro momento do formalismo russo, Mikhail Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiewski e nela encontrando um romance "polifônico" no qual as vozes e consciências se entrecruzam num diálogo textual, irá chegar à noção de dialogismo, precursora da intertextualidade.

Com efeito, para Bakhtin, "tudo e todos devem se conhecer, uns não devem ignorar os outros, tudo entra em contato, tudo se coloca face a face a tudo e assim, se põe a conversar. Tudo deve se

'inter-refletir', se 'inter-esclarecer' dialogicamente".²

Partindo do romance de Dostoiewski, Bakhtin levanta as origens do polifonismo na antigüidade clássica (sátira menipéia, mimos, diálogo socrático, simpósios e outros) da mesma forma que identifica os traços cômico-sérios na obra de Rabelais, Shakespeare, Bocaccio e Cervantes. É, pois, todo um roteiro intertextual, que parte do presente para o passado e que, de certa forma, resgata a diacronia deixada no limbo pelos primeiros formalistas.

Em 1969 Julia Kristeva, seguindo as pistas deixadas por Tinianov e Bakhtin, concebe a noção de Intertextualidade. "Todo texto é absorção e transformação de uma infinidade de outros textos"³, afirma ela teorizando não só a demonstração bakhtiniana, mas também concedendo formalização teórico-crítica a uma prática disseminada nos textos dos maiores escritores deste século. Com efeito, Joyce, Pound, Fernando Pessoa, Borges, e, entre nós, Oswald de Andrade, entre outros, permeiam seus textos com citações, empréstimos, paródias, apropriações e outras práticas intertextuais. Nas artes plásticas é o momento do ready-made dos dadaístas, surrealistas e da pop art. O ready-made é incorporado aos processos construtivos da literatura moderna, ensejando obras que são verdadeiros mosaicos de citações e interferências extra-textuais.

É, contudo, na obra do filósofo francês Jacques Derrida que vamos encontrar o desenvolvimento de todo um aparato conceitual de operacionalização da abordagem intertextual. Para ele todo texto é um "tecido", uma "textura" formada por vários "fios" que levam o intérprete para além do discurso do autor e apontam para as "formações discursivas", para os sistemas de discursos: "Seja na ordem do discurso falado ou do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a outro que, em si mesmo, não está simplesmente presente. Este encadeamento faz com que cada elemento - fonema ou grafema - se constitua a partir do traço em si doutros elementos da cadeia ou do sistema. Este encadeamento, este tecido é o texto, que só se produz na transformação de outro texto."⁴

Com isto rasura-se em definitivo a noção de autoria, conceito abalado sistematicamente pelo jogo traçado na escritura. Assim, Pierre Menard é (também) o autor do Quixote, Oswald de Andrade, da Carta de Caminha. Lã do túmulo, Gonçalves Dias assiste impassível a sua "Canção do Exílio" caminhar alegremente para o cadafalso mágico das apropriações e paródias, espaço e tempo de rasura da origem onde o texto primeiro morre e renasce pelas mãos de Hurilo, Drummond, Oswald e tantos outros.

"Só me interessa o que não é meu", pontifica a antropófago de 1928, consciente que a sua "poesia de exportação" tinha muito de importação e mesmo de contrabando. Sem pagar os direitos alfande-

gários acertava-se o "relógio-império da literatura nacional".⁵ Se isto é um bem ou um mal ainda se discute até hoje... Por acaso vemos nos fechar a tudo que se faz lá fora em nome da identidade nacional? Mas qual identidade? A do nosso carnaval "europeu"? Do nosso samba "africano"? Ou do nosso futebol "inglês"?...

A mesma lógica que subverte a origem, faz o mesmo com as fronteiras, aproxima as diferenças e diferencia as semelhanças. A escritura pressupõe a leitura, o mesmo e o outro, o dentro e o fora, jogam sua luta livre de vida e morte. Se a escritura se produz no diálogo do texto com sua margem, a leitura é também produtiva e dinâmica, construindo-se na intersecção do texto que o leitor lê com a textura de informações e leituras anteriores ou simultâneas. Logo, o ato de ler é também o de edificar um sentido novo para o texto "velho": o Quixote de Pierre Menard, embora idêntico, não é o mesmo de Cervantes. Sua circulação na Contemporaneidade sobrecarrega-o de novos sentidos, jogando luz em seu lado escuro - o do seu silêncio - e fazendo cintilar sua polissemia.

Nesta linha de raciocínio, o significado construído pela leitura intertextual nem sempre coincide com o "querer dizer" do autor. Busca-se não o que este "quis dizer", mas o que efetivamente disse, correlacionado às variáveis de como, quando e porque disse. No primeiro caso, procura-se compreender os processos de construção do texto, associando-os a toda uma rede de relações intertextuais que permanece em estado latente na ante-cena textual. No segundo, situa-se a obra em estudo no seu contexto de produção, nas relações com o momento histórico que "determinou" seu nascimento. No terceiro, lança-se luz sobre a trama oculta que liga o discurso autoral aos sistemas discursivos maiores, àqueles elementos que, embora ausentes da superfície manifesta do texto, constituem o fundo ideológico e moral que encerra os valores endossados ou defendidos textualmente.

Este "valor dos valores" (no dizer de Nietzsche) não é nunca individual, propriedade de uma única consciência. Inscreve-se doutra forma no discurso das culturas e formações sociais. São discursos, valores e visões de mundo a circular fixados na linguagem e que falam pela voz autoral. É necessário, pois, todo um rastreamento que ligue o texto literário em exame aos demais textos literários com os quais se relaciona, sem esquecer as vinculações com o grande texto da História e com o texto das ideologias que fazem das lutas sociais o seu ponto de partida.

Rompendo desta maneira com o mecanismo positivista que são enxerga "fontes" e "influências", a abordagem intertextual supera os limites que aprisionam a obra e abre uma nova perspectiva em que o dentro e o fora do texto se integram numa leitura ativa e criativa.

NOTAS:

1. TINIAHOV, Iuri. "Da Evolução Literária". In: Teoria da Literatura, formalistas russos. Trad. de Dionísio Toledo. Porto Alegre, 1971, p. 108.
2. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiewski. Trad. de Paulo Bezerra. Rio, Forense-Universitária, 1981.
3. KRISTEVA, Julia. Semēiōtikē (Recherches pour une sēmanalyse). Paris, Seuil, 1969.
4. DERRIDA, Jacques. "Semiologia e Gramatologia". In: KRISTEVA et alii (orgs.) Ensaio de semiologia. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio, Eldorado, 1971.
5. Cf. Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europēia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1972.

O CONTO A TORRE NEGRA DE ERICH FAUSEL; PARTE DE UMA LEITURA ALEGÓRICA

Eva Wysk Koch (UFRGS)

Una crítica, esto es, una recepción científica de cualquier corriente intelectual sólo es posible a partir de una base propia, de una tradición que en la confrontación con lo nuevo y extraño, se transforma, se enriquece, germina de nuevo y cobra más nítido perfil.

Rafael Gutiérrez Girardot
em La Literatura Latinoamericana como Proceso, 1985, p.127

A versão original deste trabalho de aproximadamente 40 páginas foi preparada para o VII Simpósio de História da Imigração e Colonização Alemãs no Rio Grande do Sul que realizou-se nos dias 19 e 20 de setembro de 1986 a convite do Instituto Histórico de São Leopoldo do qual sou membro desde 1975. O fato de uma professora de Literatura Alemã e sua tradução fazer parte de uma agremiação estadual de historiadores, constitui um permanente desafio para ambos os lados. Em se tratar de 1986, um ano que marca concomitantemente o centenário da fundação do Sínodo Riograndense de Confissão Luterana no Brasil (sede: São Leopoldo) e os trinta anos de existência do Instituto Cultural Brasileiro-Alemão em Porto Alegre, tentei contribuir com um estudo de mais fôlego que esclarecesse não só alguns aspectos da história de um dos educandários mais famosos naquela época, mantidos em São Leopoldo por este Sínodo, mas também delineasse o repertório de leituras e preocupações de um pequeno grupo de intelectuais protestantes de origem alemã, em meados dos anos cinquenta, período em que o Instituto Cultural fora fundado por professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Vali-me para um empreendimento que atendesse tantos interesses conjugados (portanto de uma "leitura de nós mesmos"), de um dos contos escritos em língua alemã por um professor deste Sínodo Riograndense, nascido em 1904 na Suábia na Alemanha, tendo falecido em São Leopoldo em 1963. Como aluna deste professor alemão e hoje colega, estou fadada a ser uma super-leitora que conhece a fase heurística e a gênese do corpus de aproximadamente dez páginas, como se deram após a primeira visita do autor às praias de Torres no Rio Grande do Sul.

Lembro-me que em 1956, após minha volta dos Estados Unidos, discutíamos a natureza nada uniforme da Emigração Alemã para as

Américas e a questão da busca de identidade de descendentes de imigrantes alemães no Brasil.

A razão pela qual gostaria de compartilhar parte de minha leitura referencial com colegas participantes do Segundo Simpósio de Literatura Comparada, é simples: certas perguntas que surgem para e a partir de meu trabalho não podem ser respondidas pelas agremiações envolvidas.

Mas deixem-me apresentar o autor:

Erich FAUSEL doutorou-se em 1927, na Universidade de Tuebingen, com um trabalho sobre um enclave de alemães na "Zips", território hoje pertencente à Romênia.¹ Ele foi, portanto, antes de mais nada, um professor de História enviado, em 1931, para o Instituto Pré-Teológico de São Leopoldo, onde exercia, na melhor das tradições interdisciplinares, também o cargo de professor de Literatura Alemã, Línguas e Literaturas Inglesas e Francesas. Talvez podemos resumir a abrangência de seu preparo numa única informação: a de que se formou, em 1926, depois de ter abandonado o estudo da Teologia em 1922, na mesma universidade suábica que, quase duzentos anos atrás, teve os amigos HOELDERLIN, HEGEL e SCHELLING entre seu corpo discente.

Antes de embarcar para o Brasil, o jovem FAUSEL havia viajado muito, desde a Argélia até a Finlândia, colhendo observações que lhe permitiam "ver o (seu) trabalho pela comunidade étnica alemã sempre sob o prisma europeu". Seu curriculum vitae,² apresentado por ocasião do pedido de aproveitamento em escola alemã no exterior, explica esta relação Alemanha-Europa da seguinte maneira:

"Preparando meu doutoramento, escrevi a história da "Zips" que demonstra in nuce a posição dos alemães entre as (outras) nações. Tentei, neste trabalho, compreender um movimento exclusivamente de dentro para fora. Desde então, procuro seguir fielmente este princípio na abordagem de qualquer questão. É ele que determina especialmente meu pensar político e religioso. A partir dele, também foi mais fácil relacionar meu trabalho histórico ao pedagógico que inicialmente ficava em segundo plano, mas cresce diariamente em importância, desde que leciono (em Rottweil). Procuro aproveitar, para o trabalho pedagógico, tanto minha postura alemã, quanto meu posicionamento europeu, ao tentar introduzir os alunos em sua comunidade étnica alemã e ao tentar, concomitantemente, ensinar-lhes o valor de culturas estrangeiras acoplado ao respeito pelas criações de outrém. Neste sentido, as três tentativas se tornaram hoje uma unidade completa. Quando procuro, neste momento, tra-

balhar como educador fora da Europa, quero colocar meu trabalho num contexto maior ainda. Se, desta maneira, a humanitas se torna o último fim de meu empenho, ela só me parece alcançável quando, a partir de um núcleo alemão, laços pedagógicos propiciarem o interrelacionamento com os outros e quando o todo é sustentado por um homem que não deixa de ser religioso." (p. 424)

Todo o discurso do candidato a emprego no Brasil é idealista-pacifista-universalista no sentido goethiano, sentido este que norteava, após a primeira guerra mundial, a busca de identidade das jovens gerações alemãs mediante a retomada de valores nacionais por parte da Jugendbewegung, da qual Erich FAUSEL participou ativamente, enquanto ainda seminarista em Schoental e Urach (Curriculum vitae, p. 423).

Pelo contraste com figuras luminosas como p. ex. Rudi Dauer da Jugendbewegung (movimento idealista da juventude alemã pós-1ª-Guerra.Mundial), sobretudo o contato negativo com teólogos-formados fez com que FAUSEL desconfiasse até o fim da vida dos "administradores da fé alheia", originando inclusive aquela confissão algo a contra-gosto de que, no fundo, não deixava de crer em alguma potência transcendental. A sabedoria das instâncias eclesiásticas protestantes de então reside no fato de terem mandado um crítico dos "negócios da Igreja" para o Instituto Prê-Teológico de São Leopoldo, onde sua falta de ortodoxia e generosa liberalidade propiciou não somente uma formação mais flexível do que o comum, mas também os primeiros contatos ecumênicos aos moradores do enclave "Morro do Espelho" de São Leopoldo. Certamente, as autoridades alemãs livraram-se assim de um contestador incômodo, em princípios da era nazista, já que seria demasiadamente ingênuo esperar que qualquer ajuda de outro continente viesse exclusivamente ao encontro de interesses locais.

O que salvou a imagem da pátria cada vez mais conturbada para o jovem professor do Instituto Prê-Teológico foi a distinção entre dois tipos humanos usual na Alemanha desde que Heinrich HEINE falara de "nazarenos" e "gregos" na primeira parte do século passado. Simplifico aqui os exercícios de contágio e cruzamento de HEINE, apresentando os "nazarenos" simplesmente como ortodoxos, beatos, abstêmicos em oposição aos "gregos" panteístas, libertos, amantes da vida, para não dizer hedonistas. "Gregos" nestes termos foram, cada um à sua maneira, além do próprio HEINE, dois outros poetas-modelo de FAUSEL: HOELDERLIN e GOETHE. E, pois, uma Alemanha irreal, travestida de "grega" e democrática, duplamente emprestada, que aqui sobrevive anacronicamente às décadas de nacionaliza-

ção brasileira crescente, à eterna falta de notícias, à discriminação aberta e sempre mais aquecida pela propaganda e aos crimes do totalitarismo mais bárbaro que sua pátria já vira.

Escolhi o conto A Torre Negra, por dar a oportunidade de observar mais nitidamente o desmoronamento de dois pensamentos míticos inaugurais da imigração alemã no sul do país, sob o impacto de tais pressões coevas, advindas de todos os lados, de ambos os continentes: o mito da embarcação protegida e o do convívio pluralista.

O enclave "Morro do Espelho, em seu isolamento, permitia aos professores de então verdadeira "dedicação exclusiva" à profissão, propiciava a introspecção, até a meditação, e um apego fora do comum aos nem tão poucos livros existentes na pequena comunidade - até aquela lastimável queima de "velharia" por parte de novos professores enviados pela RFA depois da Segunda Guerra Mundial.

Como historiador, Erich FAUSEL tinha o hábito de anotar suas observações. Extensas cartas e diários dão conta de como procurava evitar que momentos significativos caíssem no vazio dos grandes espaços, do tempo uniforme nas colônias e que fossem triturados pela historiografia dos grupos hegemônicos. Ainda não sei precisar o ano em que o historiador passou a escrever "estórias", acredito, porém, que FAUSEL já veio ao Brasil como poeta lírico secreto (ver fragmento sobre as moças da Bahia, 1931).

Abordando o texto "de dentro para fora", como recomenda o jovem professor de Rottweil (o que também caracteriza o gesto de leitores mais interessados em escutar, em deixar-se orientar pelo fluxo de uma obra do que em estabelecer parâmetros apriorísticos para sua compreensão), somos levados, pela própria organização do conto, a examinar em primeiro lugar a apresentação do correlativo objetivo, antes de tomar conhecimento da exposição propriamente dita, de caráter geográfico, uma moldura formada pelo oceano Atlântico na fronteira entre os Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

O correlativo objetivo é apresentado na imagem da mãe d'água que se encontra nos oceanos de verão, encantando pelo seu aspecto colorido, assustando pelo veneno de seus tentáculos. A multiplicidade de nomes locais para este animal marinho deve ter fascinado ao filósofo FAUSEL pois, em língua portuguesa, como o tradutor Josley KREBS chamou atenção, a Physalia physalis pode tanto ser chamada de "fisália", de "água-viva", "medusa", "urtiga-do-mar", quanto de "caravela", em oposição à simples denominação alemã "Qualle". A imagem do ser diáfano que vive parte dentro d'água, parte em sua superfície, ao englobar em seus nomes características tão opostas, torna-se altamente oximorônica. Nela coexistem - "na

sabedoria herderiana da 'voz do povo"', diria FAUSEL - "vida" e "mãe" com a lembrança apagada da Górgona mais terrível à qual Perseu cortou a cabeça coberta de cobras para oferecê-la à deusa da razão Atena: a Medusa, cujo semblante morto transformava em pedra quem o olhasse, mas também a Medusa-mãe-de-Pégaso, filho do deus dos mares Poseidon, que se tornou cavalo das Musas e dos poetas, de acordo com o autor de Orlando Innamorato, o conde Boiardo (1441-1494).

"Mães d'água" revelam-se, então, para um falante da língua portuguesa, carregadas de paradoxos, "parecendo mais seres aéreos do que marinhos" ao "navegarem altivamente" dois elementos, água e ar, para sucumbirem em contato com um terceiro, a terra. Nesta imagem, redução pictorial de todo o conto, coexiste potencial análogo o suficiente para reconstruirmos uma representação do destino da Imigração Alemã no sul do País, como ela foi tomada de empréstimo aos anfitriões brasileiros por FAUSEL ao efetivamente terminar A Torre Negra em 1956. Convém ressaltar o gesto cavaleiroso com que o autor, que acabou vivendo mais no Brasil do que na pátria, valoriza riquezas da natureza brasileira e do vernáculo. Todo conto é orientado pelo respeito ao parceiro étnico, também quando, na segunda parte, apresenta várias figuras de "pescadores" = pesquisadores.

Em nível de superfície, a simplicidade destas personagens refilete, porém, tanto a visão alemã da "pureza" de homens em contato diário com uma paisagem avantajada, quanto a falta de um conhecimento mais aprofundado do segmento luso, o que FAUSEL não se cansava de lamentar, universalista que foi até o fim da vida.

O fato de ver aparentemente cada vez mais recusada a contribuição idealista alemã ao saber dos povos fez com que, em oposição ao otimismo do candidato interessado em trabalhar em prol da Humanidade fora da Europa, o velho professor do IPT forjasse a imagem do naufrágio da coexistência pluralista em terras brasileiras. Aquele "núcleo" de valores alemães, patamar a partir do qual o jovem FAUSEL imaginara contribuir para um enriquecimento recíproco de etnias em contato, como acontece por exemplo na Suíça, na Rússia ou até no Canadá, caducara com a crescente falta de prestígio e conseqüente descaracterização dos descendentes de imigrantes alemães no Brasil. Haviam eles concentrado suas energias em empreendimentos acentuadamente mercantilistas, sem chegarem a sustentar uma infra-estrutura capaz de vivificar e/ou diversificar de maneira produtiva as velhas necessidades herdadas. Assim pôde irromper, dentro de um vácuo crescente, toda uma avalanche de novas necessidades, impingida pelos mídia e nem sempre à altura dos anseios antigos. Penso aqui, em lugar do autor, em mudanças sociais, como

por exemplo a corrida às fábricas fomentada por famílias que outrora assumiam sacrifícios realmente penosos para possibilitar uma educação mais prolongada a um número de filhos maior. Penso na vergonha de falar um dialeto alemão e na substituição irrefletida pelo linguajar da estação de rádio ou televisão mais próxima. Penso na perda do respeito à natureza ou no desconhecimento da prioridade dos mais fracos, questões de sobrevivência da espécie em clima hostil. Trinta anos após a declaração de derrota em A Torre Negra, as constatações de FAUSEL se confirmam de maneira tanto mais trágica quanto a própria RFA se distanciara dos "primos pobres" cuja imagem se configura para alguns alemães influentes, na melhor das hipóteses, semelhante a de pequenos fazendeiros brancos da África do Sul.

Mas, como não podia deixar de ser, Erich FAUSEL se ocupa, na primeira parte do conto com os conteúdos deste seu "núcleo" de feições idealistas tão mais frágil, tão menos vital do que esperado. Na imagem da "mãe d'água" não só nos é dado, de maneira velada, o trajeto do sonho da busca de ensolaradas terras desocupadas e seu fim "miserável" nas praias gaúchas, mas também a estrutura do conto que, a partir de uma primeira quebra de humanidade, relatada no centro do texto, solta vários fios narrativos. Metaforicamente falando, estes balançam, aparentemente afastados no tempo e no espaço, para se entrelaçarem e ferir até que, no final - inserido na moldura e no caldeirão do mar - se apresenta aos pescadores de Torres

"(o) vulto (quase imperceptível do herói do fio narrativo inicial) a debater-se e a torvelinhar sobre as ondas, agarrado a uma viga ou toco de madeira flutuante...." (p. 9)

parte dentro d'água, parte fora d'água, como uma urtiga-do-mar, reforçando, também desta maneira, a circularidade da disposição dos elementos do conto.

A literatura alemã caracteriza-se, a partir do Barroco pelo menos, por uma forte tradição de trans e intertextualidade, poucas vezes interrompida, que abrange as literaturas européias, especialmente as clássicas, até os dias de hoje. Para estes diálogos construtivos e/ou deconstrutivos, assim como para circunstâncias que tornassem enunciados abertos desaconselháveis, a literatura alemã recorreu há séculos a signos altamente polissêmicos. O historiador FAUSEL, concomitantemente professor de literaturas alemã, francesa e inglesa, era exímio conhecedor destas estratégias do falar figurado. Num ambiente pós-Segunda-Guerra-Mundial, ainda bastante hostil à Alemanha e - por trágica extensão também aos descendentes de imigrantes alemães - FAUSEL pode recorrer a uma nar-

rativa de superfície aparentemente singela: a do naufrágio, nas praias de Torres, de um capitão de caravela atemporal, desesperado e teimoso.

Nossa leitura procurou recuperar, até onde fosse possível neste momento, o elaborado subtexto com seus enunciados relacionados às efemérides deste ano, do qual destacarei, para nosso encontro, três referências relacionadas ao Rio Grande do Sul, a saber: 'a protetora Ifigênia', 'o presídio de Torres' e 'um rosto ensanguentado de menino'. A textualidade da rede de alusões obviamente não poderá ser apresentada num recorde desta natureza.

Como no caso da embarcação "Mayflower", o nome inglês da primeira nau a trazer imigrantes alemães para Porto Alegre, em 18 de julho de 1824, é inglês e tornou-se simbólico para nosso autor polivalente: o "bergantim Protector" permite projetar um início auspicioso para seus passageiros certamente necessitados de proteção especial. Nomen est omen, FAUSEL mescla História e ficção, dando o nome da protetora da fraternidade universal, Ifigênia, à sua caravela, remetendo o leitor desta maneira ao drama de idéias idealistas Ifigênia em Táuride (1778) de GOETHE. A sacerdotiza Ifigênia goethiana caracteriza-se pela sua coragem, honestidade e fê no Bem, qualidades que permitem que desfaça uma trama grega contra um rei bárbaro supostamente inferior, tratando como iguais representantes de duas etnias distintas e em luta secular. Desfazendo assimetrias enraizadas, Ifigênia tornara-se rápida e persistentemente símbolo alemão da igualdade dos seres humanos. Assim ainda foi vista em 1964 pelo Instituto HANS STADEN paulista, quando editou sua edição bilíngüe da peça de GOETHE por ocasião da visita de Heinrich LUEBKE, primeiro presidente alemão a pôr os pés no Brasil.

Dez anos antes, porém, FAUSEL já havia desconfiado da mensagem monocromática e simplista do fim do século XVIII. Ao chamar sua Efigênia de "santa-bruxa", leva o leitor a conscientizar tanto a evolução da figura, na própria Mitologia grega, para a deusa do Inferno Hécate, quanto chama nossa atenção para a natureza nada pura ou idealista da Imigração. É, pois, Ifigênia-Hécate que assume a proteção da nau que simboliza a inauguração da Imigração Alemã. Deusa das encruzilhadas, protetoras das mulheres, do gado e da riqueza, esta divindade sincrética lunar e marinha, chamada de Prosêrpina entre os romanos, ao presidir à entrada do Hades, tornara-se concomitantemente a deusa da expiação.

Como tal, ela representaria de forma mais real os anseios também daqueles imigrantes que, num episódio relatado por Carlos HUNSCHE, dirigiram-se em 1826 para o "Presídio de Torres" nome temporário do lugarejo, sucumbido depois do abandono e na miséria. Na

liberdade da ficção, FAUSEL escolhera este acontecimento terminal para o fim de sua nau simbólica. Contribuí para esta escolha a leitura atenta de Um rio imita o Reno de Viana MOOG (1936). Num diálogo de filigrama com este admirável leopoldense, FAUSEL criou sua figura dupla da "santa-bruxa" Ifigênia-Hécate como correspondência à figura dupla Lore Wolff-Taperê moogiana. Como gesto de reconhecimento das justas críticas às duas etnias que se confrontam em Um rio imita o Reno, FAUSEL constrói, a partir de figuras históricas de nome idêntico, seu herói trágico, o Capitão Dom Afonso, igualmente simétrico ao ser de origem suábica (como o próprio autor) e ao mesmo tempo latino, até portuguesa se levarmos em consideração a existência de um Afonso V, rei de Portugal e dos Algarves de Aquém Mar (1432-1481).

O negror da Torre Negra advém tanto do cognome deste Afonso, também chamado de "o Africano" por suas conquistas na África, quanto da experiência bi-cultural fracassada de uma casa imperial alemã dos séculos XI-XIII, também de origem suábica, os Hohenstauffer, freqüente tema da literatura ocidental (Manfred de BYRON, A Viagem ao Porvir de HESSE e.o.). FAUSEL alude à temática hohenstaufferiana mediante um único signo, a saber, a visão de uma coroa prateada a apontar fugazmente na espuma das ondas em ebulição.

O malogro deste império também fora tratado pelo poeta romântico alemão Achim von ARNIM num romance inacabado de nome Os Guardiões da Coroa (1817). ARNIM já separava a utopia de um Sacro Império Romano de Nação Germânica histórico da realidade medíocre, ao projetar o castelo Kronenberg luminoso, de sete torres, para o sonho de hegemonia alemã em terras latinas, em oposição à práxis decepcionante, representada na imagem de um castelo lúgubre Hohenstock, decaído no meio de pântanos peçonhentos. Kronenberg" denota "montanha da coroa", enquanto "Hohen-stock", significando "verga alta", conota os próprios Hohen-stauffer e as vicissitudes do exercício do poder.

Ao transportar o problema da Imigração, com fins de espelhamento, para um passado histórico alemão de pluralidade étnica, FAUSEL faz implicitamente uma série de acusações à inaptidão alemã de conviver com outros povos. De perspectiva diferente, esta observação recebe respaldo em sua tese de doutoramento sobre o fim do enclave alemão nos Balcãs, por meio dos processos de magiarização e eslavização. Desunião, preguiça, ganância e arrogância fazem com que, de um lado, os Zipser protestantes se tornem húngaros e eslavos católicos, enquanto a corte austríaca os antagoniza de todas as maneiras como periféricos e marginalizados dos interesses hegemoniais. O retrato não podia ser mais humilhante, apesar do alto nível do sistema educacional do enclave que certa

vez contara inclusive com uma universidade própria, durante sua de ao todo nove séculos.

Até aqui FAUSEL correspondera à auto-crítica e à tolerância da análise de Viana MOOG. O gesto solidário é interrompido, porém, no momento em que FAUSEL cobra de Um rio imita o Reno a vida não vivida da personagem Būbi Treptow, primeiro admirador de Lore Wolff e jovem médico formado na Alemanha que retorna à terra natal para ser atingido por uma bala perdida em um abile misto. O signo "Bubengesicht", i.e. "rosto de menino", ensanguentado pela vergastada de Dom Afonso, determinado a encontrar a torre no fundo de sua figura de proa Efigênia a qualquer custo, retoma o nome da personagem Būbi e mostra - mediante a repetição do jogo com as denotações portuguesas da mãe-d'água - que FAUSEL entendera a intencionalidade do nome do jovem Treptow como denominador comum de suas denotações alemãs, a saber: "Būbi" como diminutivo de "Bube", "Bub" com os significados "menino", "filho", "servo, criado", "aprendiz", "escudeiro", "vilão" e "sem-vergonha". O que quero dizer é que FAUSEL construiu seu correlativo objetivo "parasiticamente" em analogia à construção da figura Būbi, emprestando os significados na língua do "outro", apropriando-se de uma estratégia moogiana.

O signo "Bubengesicht" retoma além disso a segunda aparição de Būbi no sonho febril de Lore Wolff no 19º capítulo, no qual o doutor "higienista" (ético) Geraldo Torres, seu pretendente nordestino, se transforma em "um homem na proa de um galeão" a levá-la para terras longínquas, numa inversão do mito da Lorelei, figura lendária renana que seduz os marinheiros do Reno com seu cabelo loiro brilhando no topo de um rochedo alemão, sendo madrinha ("host") do nome "Lore" da protagonista de Blumenthal. Neste 19º capítulo da obra de Viana MOOG encontra-se, portanto, a gênese intertextual do conto a Torre Negra, quando Geraldo Torres, no alto de uma torre de pedra, guerreiro como seu primeiro nome indica, e de pele escura, acolhe Lore-Lorelei em sua embarcação onírica como Dom Afonso à Ifigênia.

Mas não é a questão da miscigenação (tema de Viana MOOG e prática de todos os suábios pesquisados para Dom Afonso) e muito menos qualquer pretensão racista que é levantada por FAUSEL, e sim a negação do direito à realimentação direta e pessoal no país de origem daquele núcleo de identidade alemã inalienável que caracteriza o modelo de imigração fauseliano. O que era ético para Viana MOOG em 1936 - a proibição de contatos com uma Alemanha nazista, - não pode valer vinte anos mais tarde quando turistas e bolsistas, comerciantes e diplomatas, filósofos e políticos redescobrem a Europa central. Também não serve mais a busca de um acervo cultural alemão exclusivamente do passado, como Viana MOOG o propôs

com tanto conhecimento de causa em seu romance. (Que o consolo do saber alemão idealista, por exemplo, não pode satisfazer hoje em dia, vimos na necessidade de transformação da Ifigênia goethiana). Sob pena de tornar a abordagem de terras brasileiras na praia do antigo "Presídio de Torres" uma entrada em verdadeiro cárcere, FAUSEL reivindica para os descendentes o direito ao estudo no exterior e à volta, após contatos renovados, como brasileiros mais críticos e conscientes, e, ao mesmo tempo, mais membros da sociedade dos povos.

Este recorte de superleitura teve que suprimir muita informação complementar. Leituras compartilhadas permitiram a reconstrução de no mínimo dois diálogos intertextuais entre o autor e Hermann HESSE (A Viagem ao Porvir) e Viana MOOG, além de alusões a várias pesquisas sobre a imigração. O que queria mostrar, foi como o conhecimento da composição tríplice de personagens mooguianas como Geraldo-Torres=Dom Felipe Camarão=Siegfried ou Love-Wolff=Lorelei=Tarerê (os "star-cross'd lovers" de Um rio imita o Reno, com sua apropriação de runas da outra etnia) permitiu que minha busca de referências se configurasse no reconhecimento do caráter suicida, parricida e parasítico (cf. J.Hillis Miller⁴) das figuras tríplices de um Dom Afonso=colonizador germânico e românico, e de Ifigênia=Efigênia=Hécate. Vencendo desta maneira parcialmente o tempo e o esquecimento, o resgate do diálogo transcultural de um autor de língua alemã com um escritor de origem teuta e portuguesa talvez resulte num texto - Médusa que não encalha por estar entre nós, hoje e aqui.

NOTAS:

1. FAUSEL, Erich. Das Zipser Deutschtum; Geschechte und Geschicke einer deutschen Sprachinsel im Zeitalter des Nationalismus. Tuebingen, Eberhard-Karls-Universitaet, Philosophische Fakultae, 1926. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwerde. FAUSEL, Erich. Os alemães da Zips; história e destinos de uma ilha lingüística na era do nacionalismo. Tuebingen, Universidade Eberhard-Karl, Faculdade de Filosofia, 1926. Dissertação submetida para a obtenção do título de Doutor, por Erich Fausel de Reutlingen.
2. KOCH, Eva Wysk. Bibliografia Cronológica de Erich Fausel. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS TEUTO BRASILEIROS, 2., Recife, Editora Universitária, 1974. p. 419-33.

3. O ano 1826 da Imigração e Colonização Alemã no Rio Grande do Sul, 1977, p.140.
4. BLOOM, Harold et alii. De-construction and Criticism, New York, Continuum, 1984, p.225.

Tradução não é mera técnica, restringível a um debate técnico. Ela é fundamentalmente uma questão de política cultural. E num país colonizado culturalmente como o nosso (enquanto reflexo da dominação econômica que sofre), participa da instrumentação dos nossos recursos internos em função dos interesses externos, assim como os próprios cursos de Letras reproduzem e servem aos interesses das companhias multinacionais, que controlam hegemonicamente a nossa economia. A nossa história é a história da nossa dependência, por isso a dominação que hoje sofremos nem aparece como algo extraordinário, ela faz parte da nossa tradição. Nós nem sequer sabemos ao certo o que somos: apenas nos tornamos aquilo que quiseram que nos tornássemos, servos bem domesticados. Tendo nos "intelectuais" tantas vezes feitores de feira. Tendo em intelectuais também tantas vezes exemplos de dignidade e coragem.

Não estou querendo colocar aqui, como já fiz noutros lugares, a tradução como uma questão teórica. Quero colocar aqui a experiência de quem teve a "sorte" de, não tendo mais espaço para trabalhar na universidade e na pesquisa, ser obrigado a gastar milhares de dias e páginas, desgastar os olhos e a saúde, fazendo traduções como uma espécie de segunda profissão. Não se trata, portanto, da perspectiva de quem, sustentado por um seguro salário universitário de poucas horas de trabalho efetivo por mês ou por um outro recurso ou sinecura qualquer, trata diletantemente de questões de tradução, numa perspectiva muito distante da realidade prática. Não se trata da perspectiva de quem não precisou aceitar contratos aviltantes, de quem não teve de passar 15 horas por dia, sem ter fim-de-semana nem férias, em cima de uma máquina de escrever, simplesmente para poder comer. Na universidade parece que se fica tratando da tradução sem examinar a questão básica que é a das condições de mercado, o fato de que em geral se é obrigado a trabalhar sem contrato ou a fazer a cessão definitiva dos direitos de tradução e receber, para a tradução de um best-seller, (como O perfume) no máximo uns Crz10.000,00 por 3 meses de trabalho, etc. A universidade está demasiado longe da realidade. A perspectiva é essa, mas não é disso que quero tratar.

Dentro de uma perspectiva de política cultural, há dois tipos de tradução: aquela que pode ajudar o nosso povo em sua luta pela sua emancipação, trazendo para o debate nacional textos que possam

ajudar a desenvolver um grau maior de consciência da realidade e, assim, contribuir para que se tenha maior clareza na práxis: e em segundo lugar, existe a tradução que basicamente serve aos interesses do imperialismo (desculpem o palavão, tão desusado nas Letras e tão basilar para o Brasil), desenvolvendo entre nós uma mentalidade de colonizados, fazendo com que a população adira aos valores que lhe são inculcados de fora para dentro e que são necessários para a manutenção do sistema de produção vigente entre nós.

No segundo caso não estão apenas a tradução dos textos técnicos dentro das multinacionais ou a dos enlatados americanos que passam na "nossa" televisão e no "nosso" cinema, nem tão-somente a tradução da literatura trivial masculina ou feminina vigente entre nós, mas também todos os textos que representam a dominância de uma linha de pensamento de direita (como foi, num certo momento, a linha de trabalho de certas editoras particulares ou ligadas a universidades), pois ocorre aí o reforço e a legitimação da linha auxiliar interna da dominação externa. De qualquer modo, no entanto, a história real do progresso econômico brasileiro, independente de quaisquer sonhos da "esquerda" antiga, mostra-se como passando por essa fase de implantação da indústria multinacional no país e todas as suas manifestações no plano cultural (afinal, cultura é expressão do econômico). É, portanto, reacionário contrapor a isso o sonho de um Brasil agrário, pré-industrial. O que cabe discutir não é a presença de indústria no país, mas as relações de propriedade e a exploração aí subjacentes. Sendo, contudo, um avanço histórico o que foi até assegurado com o golpe de 64 — por mais belos que possam ser os sonhos da bela sociedade que teria sido possível implantar se tal não fora —, então esse segundo tipo de tradução não é apenas a regressão que a tipologia geral parece sugerir, mas carrega em si a contradição de também representar uma espécie de progresso, uma espécie de contribuição positiva, ainda que saibamos que boa parte da sua produção por exemplo para a televisão seja uma efetiva estetização do fascismo, como se pode ver nos enlatados americanos.

No primeiro caso — e aqui está falando quem traduziu autores como Marx, Engels, Benjamin, Adorno, Heiner Müller, Heinrich Mann, Lessing, Kafka etc —, pode-se achar que no avesso do caminho de traduzir os enlatados americanos, para além do horizonte das revistas em quadrinhos e dos best-seller importados, para lá dos folhetos técnicos sobre novas tecnologias de ponta ou dos folhetins cor-de-rosa a querer provar que o amor tudo vence e une ricos e pobres (ou melhor um rico a uma pobre cheia de amor e encanto), poderia colocar-se como uma contribuição positiva para o desenvol-

vimento de uma consciência crítica nacional a inserção, em nosso horizonte do conhecimento, de autores e obras capazes de elevar esse horizonte, capazes de fazer-nos enxergar mais longe, para podermos agir melhor, para podermos ser melhores. Mas quem disse que a realidade permite que se mantenha de pé o doce sonho de achar que é possível a educação estética da humanidade? E isso não só porque a literatura — para tomarmos uma formulação de Gorki no Congresso de Escritores, o amargo, de 1934 — "burguesa" folhetinesca da Europa conta com "milhares de livros, cujos personagens centrais são vigaristas, assassinos, agentes de polícia ou criminosos de delito comum", mas porque a literatura é uma efetiva agência de transmissão não só dos outros valores da ideologia burguesa, como também não é capaz de tornar em geral melhores as pessoas que com ela lidam no dia a dia. Colocados num contexto em que todos os lucros acabam de novo voltando para a classe dominante, não só essa literatura mais emancipadora só é feita, só existe no mercado à medida que se mostrar rentável para o capital, como também acaba sendo praticamente um monopólio da elite dominante e que, como tal, participa da classe dominante, seja como membro, seja como serviçal. Exceções também aí só confirmam e até reforçam a tendência hegemônica.

Traduzir é um modo de não-pensar, fazendo de conta que se pensa; é um modo de não-escrever, fazendo de conta que se está escrevendo; é um modo de esculhambar a própria vida, fazendo de conta que se está ajudando a vida (dos outros). A tradução é uma espécie de prostituição, é um entregar-se à vontade alheia, é um submeter-se à palavra alheia, é um satisfazer o desejo alheio: e tudo por dinheiro, fazendo de conta que é própria essa vontade, essa palavra, esse desejo. É o gesto supremo do colonizado mental; e a sua única dignidade talvez resida no gesto de cobrar por isso. A tradução do primeiro e do segundo tipo conjugam-se nessa degradação. É um baixo-meretrício, muito mal pago. Quem não acredita, que perca o emprego e caia na vida. Para as editoras, em geral mais vale traduzir do que escrever: pela tradução ainda pagam alguma coisa; pelo que se escreve, pagam em geral menos, ou não pagam e até cobram. Como disse uma vez Ferreira Gullar: "Eu e meu editor não conseguimos nos entender: ele só quer falar de cultura; e eu, só de dinheiro". Traduzir literatura de emancipação em nada emancipa o tradutor que depende totalmente disso. E ainda não estou falando sequer das cenas em que esse que caiu na vida é apupado pelas ruas, é empurrado para as sargetas pelos jornalistas metidos a críticos e a serviço de editoras rivais... É claro que os superiores professores podem ficar chocados ou acharem ridículo essa espécie de comparação: afinal, eles nunca precisaram fazer isso.

Só que eu, hoje, começo às vezes a me perguntar se esse gesto é privativo do tradutor. E o que aqui pode parecer crítica a outros é basicamente e antes de tudo uma autocrítica. Será que a maior parte do trabalho que se faz em Teoria da Literatura não é muito mais que uma tradução do que certos autores franceses, alemães ou americanos fizeram? E os que acham que não estão presos a isso, será que conseguiram realmente traduzir em conceitos a nossa realidade? Será que os escritores brasileiros de hoje estão de fato tocando nos pontos mais nevrálgicos e importantes do nosso encaminhamento histórico? Ou será que não estamos todos — e a participação de intelectuais e professores em atividades diretamente legitimadoras da presença do capital multinacional no Brasil, como a Bienal Nestlé de Literatura, o Prêmio Esso de Jornalismo ou Literatura e o Prêmio Mercedes Bens de Literatura, é apenas um dos afloramentos mais evidentes e menos problematizados de tudo isso — mais ou menos apenas ajudando a reproduzir no plano da supra-estrutura o próprio sistema que impera em nossa infra-estrutura? Será que é possível, inclusive, falar de uma efetiva "esquerda" entre a intelectualidade brasileira? Será que ela não é mais que uma parte, uma asa do próprio sistema?

Divinizar a tradução é santificar a nossa mentalidade de colonizados. Alternativa a isso também não é o colonialismo interno do eixo Rio-São Paulo efetuado através dos vários aparelhos ideológicos. Por outro lado, a questão da tradução é uma parte estratégica da Comparatística. Sabe-se, por exemplo, da importância dela para examinar como diferentes épocas andaram recebendo obras do passado, etc. Na Literatura Comparada, o elemento político-ideológico não é secundário nem acessório, mas principal. Mais importante, no Brasil, do que ficar discutindo a questão da Escola Francesa e da Escola Norte-Americana — para sabermos qual o imperialismo cultural que preferimos — é examinar a Comparatística em função de todo o nosso passado e nosso presente de dependência cultural enquanto reflexo de um processo de colonização e formação. Ela pode servir tanto para ajudar a legitimar, por exemplo, a presença do capital francês ou alemão, como uma nova frente dos governos não-militares da América Latina ou uma eventual solidariedade socialista numa nova constelação política. A nível interno, ela pode ser um instrumento para que o topo da pirâmide econômica se legitime enquanto topo da pirâmide social mediante a familiaridade com o topo da pirâmide cultural, literária.

Ao invés de servir de estratégico instrumento para desvelar, desvendar e desnudar os mecanismos históricos da nossa dependência cultural e, assim, abrir caminho para se poder repensar o repressivo e caricatural modelo de brasilidade cultural vigente entre

nós (a fim de que se pudesse dar o salto no sentido da participação maior das culturas das várias imigrações e das diversas regiões, numa situação em que hoje, paradoxalmente, o potencial desse progresso está preservado e resguardado nos grupos mais reacionários do Brasil), a Literatura Comparada tende a ser entre nós uma auratização da interdependência e, por baixo disso, da nossa dependência. Ao invés de ser um diálogo livre e soberano com a literatura e cultura de outros povos, tende a ser um instrumento da nossa dominação. A estratégia mais primária da direita para efetivar este engodo é separar a preocupação supra-estrutural das condições infra-estruturais ou substituí-la por uma leve sociologia do autor: cria-se assim uma sofisticada conversation de salon, longe da miséria da ignara multidão. Mas como fazer uma Comparatística que realmente seja útil ao povo?

Seguramente o avanço da Comparatística no Brasil hoje é um passo em relação à ideologia anterior, de um estudo do fenômeno literário como se ele existisse em si e por si no Brasil. Era um modo de fazer de conta que se é independente não tocando a fundo na questão da dependência. Impunha-se com isso um paideuma, digamos, paulistano de literatura e teoria, processo facilitado pela dependência cultural das demais regiões em relação à nossa metrópole industrial interna. Na verdade, porém, ainda que não sejam menosprezáveis as diferenças corporificadas no enfoque a partir da Comparatística e o enfoque sediado unicamente na Literatura dita Brasileira, o verdadeiro antagonismo não se dá entre essas "disciplinas", mas entre as suas alas esquerda e direita (se é que a ala esquerda existe), entre o horizonte crítico ou não-crítico postulado na abordagem do estudioso. O máximo que se pode hoje esperar — dentro do horizonte dessa democratização em que a direita se mostra mais organizada e refinada do que nunca — é que haja um mínimo de tolerância da direita, segura do seu superior poder, para que a esquerda possa existir e possa servir de aparring para melhor treinar a direita. Mas também isso parece ser ilusão. Assim como não é possível haver efetiva tradução como emancipação dentro dum status quo que não esteja conduzindo a sociedade para a sua emancipação dentro de um horizonte minimamente discernível, também não é possível Comparatística que nos liberte da dependência. Enquanto isso nós vamos morrendo a nossa vida possível, e estaremos mortos quando será possível viver. Fantasmas caminham pelos corredores, os presentes ocupam o lugar dos ausentados, os ausentes se escondem nas cadeiras dos cantos.

Em suma, calcada nessa prática, a pergunta que teoricamente se coloca parece ser a conjunção do belo com o justo e o verdadeiro. Ao que parece, a direita deve ter a emancipatória e avançada

postura de que o belo tem a mesma categoria ontológica do justo e do verdadeiro, não devendo, portanto, submeter-se a nenhuma delas (o que se coloca na ideologia da arte pela arte), enquanto que a esquerda faria a truculenta regressão de subordinar e submeter a elevada esfera do belo ao que lhe parecesse justo e verdadeiro (e que todos nós sabemos que não é nem justo nem verdadeiro, mas tirania e falsidade). A esta mais importa salvar o mundo do que salvar a arte, enquanto aquela, já tendo salvo o seu mundo, pode cuidar da arte. Mas será que é possível manter essa dicotomia artificial? Será que a salvação da arte não está na própria salvação do mundo, embora a salvação do mundo não esteja na arte (salva ou sob salvos)? Nisso, porém, a esquerda postularia o não desajuste entre o justo e o belo, não se colocando, portanto, a questão da sua hierarquia, pois ambos estariam — talvez — submetidos à categoria maior da verdade, enquanto que a direita sim é que acabaria postulando a subordinação do belo ao justo, ao que seja justo para ela, ao que seja ajustado aos seus interesses, não sendo aí a verdade mais que a adequação, o ajustamento do conceito às coisas, às coisas como suas, às suas coisas.

Em suma, a única emancipação da tradução é, hoje, deixar de fazer tradução. Em si, na prática de quem faz o serviço, a tradução como emancipação é uma ilusão; para dizer "eu como" com a tradução, não há emancipação — o trabalho te come, te devora. Existe aí apenas a dependência absoluta ao mercado, portanto sujeição à brônzea lei dos salários, num trabalho sempre colocado pelo capital como improdutivo. Mas as editoras vão bem, obrigado; os escrivinhadores, obrigados, vão mal. Escapar à tradução para poder dedicar-se à criação é, contudo, pedir para cair noutra ilusão, é cair na dependência sob a aparência de emancipação. Sob a aparência de serem criaturas mais livres, não sofrendo a degradação do tradutor de ter de submeter-se servilmente à palavra alheia (e aí, na prática, não adianta toda a bela conversa sobre tradução como criação), nossos literatos também não podem passar basicamente de tradutores da infra na supra-estrutura. O que não reproduzir e legitimar o status quo simplesmente não existirá no mercado: poderá até conseguir ser um livro impresso pelo autor ou umas aulas dadas para meia-dúzia de gatos pingados, mas isto será irrelevante, insignificante, não terá a menor importância, em termos globais será como se nem sequer existisse.

Massas sem acesso à cultura de elite, alta-cultura sem acesso às massas, a perspectiva de uma Poética Operária é aqui, no momento, sombria. A Teoria da Literatura ensinada entre nós é quase toda dependente e não-emancipatória. Mesmo suspendendo a ilusão dominante da independência absoluta da nossa produção literária au-

tôctone, a Literatura Comparada que se instaura e instala tende a ser a legitimação da dependência pela auratização da interdependência. Caso seja possível o milagre da reversão dialética por um caminho que não venha a ser o da altamente provável ironia trágica, então talvez o contraditório instaure algo que excepcionalmente não seja uma tradução do status quo, uma tradução da dependência. Mas o mais provável é que todo o esforço no sentido emancipatório venha a ser cada vez mais um reforço da dependência, sob o pretexto de ser total autonomia do texto. Sô que o pensamento que se pretender independente dessas condições de dependência não será sequer propriamente um pensamento, mas apenas uma tradução mais ou menos hábil da efetiva dependência. Já é, porém, um pequeno passo na direção da emancipação reconhecer como particular o que se apresenta como universal, reconhecer como ideologia de uma classe o que se apresenta como ciência literária.

A CITATIVIDADE EM BUFO & SPALLANZANI, DE RUBEM FORSECA

Maria de Lourdes Ortiz Gardini Baldan (UNESP)

Hosso interesse especial por esse romance reside no fato de encontrarmos nele uma série de citações, às vezes literais, como é o caso da citação de Flaubert "... reserve ton priapisme pour le style, foute ton encrier, calme-toi sur la viarde... une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang"¹, às vezes inventadas, como é o caso do aforismo de Nietzsche "Se a verdade é relativa, a mentira é relativa"², ou ainda, adaptadas, como é o caso de outras várias citações - V. Plauto p. 26, V. Forster, James e Nava p. 257, V. Flaubert p. 8 e 165, etc. As que mais nos chamaram a atenção e fizeram com que nos dedicássemos a esse tema foram as referências a Lázaro Spallanzani, pioneiro na aplicação do método experimental na Biologia³ e ao casal Eugène e Delphine Delamare, em quem supostamente Flaubert se influenciou ao criar Charles e Emma Bovary⁴, e de quem, mais explicitamente, talvez se tenha valido o nosso autor para criar os personagens do mesmo nome. A referência a Flaubert não fica só nas suas frases, ou na alusão a essa estória, mas chega até ao pseudônimo do escritor: "Meu pseudônimo, Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert..." (p. 142).

Essas citações nos levaram a refletir sobre a diferença que existe entre o discurso científico (que é construído especialmente de citações) e o discurso não-científico (que as usa com fins literários). Esboçaremos, a seguir, os pressupostos teóricos, com base na teoria semiótica greimasiana da veridicção, que nos levaram a essas reflexões.

Todo discurso traz, no seu interior, no mínimo dois textos⁵:

- um texto que conta a estória, o conjunto de acontecimentos que se supõe operados pelo fazer do sujeito enunciado, que vamos chamar de texto figurativo; o relato do texto figurativo manifesta um saber ao modo do parecer (e do não-parecer).
- um metatexto que parafraseia o relato figurativo declarando ao modo do ser o mesmo saber que ele produziu ao modo do parecer: o texto veridictório que é manifestado por meio de um relato que chamamos interpretativo.

A veridicção de um discurso, ou seja, a verdade construída pelo discurso, situa-se entre esses dois textos (e não em um deles isoladamente): da sua articulação fundamenta-se o ser do saber.

Produto de coordenação desses dois textos, a interpretação se processa tomando o texto figurativo (plano de conteúdo do componente semântico, tal como ele se acha interpretado ao modo do parecer/não-parecer pelo código) e depois articulando o texto obtido com um metatexto subjacente (plano de conteúdo do componente veridictório, tal como ele se acha interpretado ao modo do ser/não-ser pelo discurso), que terá a função de sancionar, positiva ou negativamente, a interpretação anteriormente produzida. Temos, então, dois tipos de interpretação:

- a. interpretação semântica: conseguida através da articulação de um texto escrito ou falado com o seu significado lingüístico, de modo a revelar o seu conteúdo ao modo do parecer/não-parecer;
- b. interpretação veridictória: articulada através de um metatexto sancionador, afirmando o significado ideológico do discurso, de forma a revelar o seu conteúdo ao modo do ser/não-ser. Desse ponto de vista, a função do texto sancionador consiste em re-interpretar o nível de manifestação do texto-objeto (texto figurativo), transpondo-o, agora, do modo do parecer - inerente à manifestação - para o modo do ser - inerente à imanência.

Para se processar esta interpretação e para se verificar que tipo de diferenças há entre a interpretação veridictória de um discurso científico, partiremos da determinação do lugar em que se focaliza o metatexto sancionador que o leitor perceberá como um efeito de leitura. Exemplificando o discurso não-científico com fragmentos do romance Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca e o discurso científico com fragmentos do relatório de Spallanzani⁶ e do estudo A Orgia Perpétua de Mário Vargas Llosa⁷, perceberemos que uma primeira pista para a determinação do lugar do metatexto sancionador é levantada quando nos damos conta de que o metatexto aparece caracteristicamente apreendido sob a forma de dois efeitos de sentido:

1. o efeito de sentido de uma paráfrase, inscrita no interior do mesmo conjunto significante em que se encontra o discurso-objeto: trata-se de um metatexto homodiscursivo.
2. uma paráfrase análoga, inscrita no interior de outro conjunto significante, diferente daquele em que figura o discurso-objeto: trata-se agora, de um metatexto heterodiscursivo.

As interpretações veridictórias efetuam-se, pois, como sanções intertextuais. Reconhecemos, em consequência, duas diferentes modalidades de sanções veridictórias, conforme se manifestem elas a partir da articulação de um dado discurso-objeto d_1 , modalizado ao modo do parecer/não-parecer, como seu correspondente metatexto fixador do seu ser/não-ser:

- a. produz-se uma sanção heterodiscursiva quando um discurso-objeto d] é interpretado por meio de um metatexto que se encontra em outro discurso:

Exemplos:

1. No Relatório dos experimentos sobre a fecundação do sapo terrestre, produzido por Spallanzani em 1785, ele relata a sua experiência com a "... aura espermática, um vapor que, emanando do sêmen, seria capaz de fecundar o óvulo, o gameta feminino". Na época não se conhecia a função dos gametas masculinos, os espermatozoides. "O óvulo banhado pela aura espermática não se desenvolve, enquanto que, banhado pela porção de sêmen, desenvolve-se perfeitamente". Neste relatório, o metatexto que interpreta o texto-objeto produzido por Spallanzani é toda a ciência e todo o conhecimento de método experimental que comprovam que as hipóteses formuladas por Spallanzani são verdadeiras.
2. No caso de A Orgia Perpétua de Mário Vargas Llosa, o que ele conta como possível fonte de influências para a criação de Charles e Ema Bovary por Flaubert, vem devidamente documentado por outros discursos que contam esta possibilidade. "Resumo o comprovado. Eugène Delamare estudou medicina em Rouen, figurou entre os discípulos do pai de Flaubert no Hôtel-Dieu, e, tão logo foi admitido com 'Officier de Santé' - título inferior ao de cirurgião, mas que lhe dava o direito de exercer a medicina -, instalou-se em Ry, a uns 20 Km de Rouen. Ali, em abril de 1836, casou-se com uma mulher mais velha que ele, chamada Mutel, enviuvando no ano seguinte. Vinte meses mais tarde casou-se com Delphine Couturier, de 17 anos, filha de granjeiros abastados. (...) Delphine morreu a 6 de março de 1948 (a certidão de óbito não indica a causa da morte) e teve sepultamento cristão no cemitério de Ry. Eugène morreu em 1849. (...) Sobre esta estória sabia-se que era algo 'escandaloso'. No pequeno mundo de Ry e arredores, Delphine deu muito que falar por suas travessuras amorosas, e o povo garantia que se suicidara. (...) Delphine escandalizava o povo de Ry por seus ares de grandeza e excessivo luxo(...), teria sido uma voraz consumidora de romances que as bibliotecas de Rouen emprestavam (...) e teria tido dois amantes" (Vargas Llosa, p. 75). Esta obra de Vargas Llosa pretende ser um estudo minucioso e atento da obra de Flaubert e seu metatexto veridictório é buscado em outros discursos, outros estudos que comprovam sua linha de pensamento. Não é importante esta comprovação para o entendimento de Madame Bovary

de Flaubert, mas é muito importante, imprescindível mesmo, para a compreensão de A Orgia Perpétua.

b. Produz-se uma sanção homodiscursiva, quando um discurso-objeto d_1 é interpretado por meio de um metatexto que se encontra em outro segmento do mesmo discurso:

Exemplos:

1. A estória de Eugênio e Delfina Delamare que nos é contada ao longo do romance nos dá todos os dados que precisamos para entender a estória. Não é preciso conhecer a estória de Eugênio e Delphine ou de Charles e Ema Bovary para entender e gostar dessa nossa estória. Mesmo porque a estória que o narrador nos conta é a sua estória, um pouco adaptada: "Delfina Delamare, a cinderela órfã que se casara com o milionário Eugênio Delamare, colecionador de obras de arte, campeão olímpico de equitação pelo Brasil, o bachelor mais disputado do hemisfério sul." (p. 15) "Delfina nem sempre acompanhava o marido nas suas viagens..." (p. 16) "Diariamente, por volta de uma hora da tarde ela chegava à minha casa, depois de passar na academia de ginástica, onde fazia exercícios." (p. 14)
2. a estória de Spallanzani, contada por Gustavo Flávio não necessita de um conhecimento prévio nem, tampouco, preciso acreditar nas informações de Gustavo Flávio sobre Spallanzani para entender o sentido das palavras "O sábio Spallanzani contemplou, da janela de onde estava, a catedral de S. Geminiano, no momento em que o sino da torre em estilo românico, conhecida pelo nome poético de La Ghirlandina, badalava duas vezes. Então o cientista voltou sua atenção para o casal que estava com ele no grande salão iluminado por uma clarabóia de vidro fosco. Ambos, Bufo e Marina, mostravam-se muito calmos..." (p. 171) ou ainda "Alguém perguntou se Spallanzani havia existido. Claro que existiu. Inicialmente eu havia pensado em escrever um livro em que os personagens principais eram uma salamandra e Santa Catarina de Siena, ambas incombustíveis, segundo a lenda. Por um motivo que não quis revelar aos outros hóspedes, acabei mudando os protagonistas da história e, assim, a própria história. Eu sempre me interessara por Spallanzani, desde os tempos do colégio. A primeira inseminação artificial foi feita por ele, em uma cadela. Foi quem primeiro descreveu o aguçado sentido do morcego, um animal que também me interessa muito. (...) Spallanzani antecedeu a Pasteur, com suas experiências sobre geração espontânea. Estudou a circulação do sangue, a digestão gástrica, a respiração além, evidentemente, da regeneração dos apêndices dos anfíbios." (p. 179-180)

Não preciso saber previamente ou acreditar nas informações sobre Spallanzani, ainda que elas me pareçam cientificamente estudadas. Parece claro que a única leitura que estou autorizada a fazer, neste caso, é a leitura que a obra toda me leva a fazer, ou seja, de que a estória de Gustavo Flávio é uma estória de sapos & homens (Bufo & Spallanzani) e de sua obsessiva resistência à morte através da sobrevivência do amor. Quem me dá esses dados é a própria estória e não qualquer outra informação exterior.

A sanção heterodiscursiva aparece como o teste por excelência da veridicção característica do discurso científico. Em outras palavras: é científico, do ponto de vista do seu estatuto veridictório, o discurso que contém, ao lado do seu discurso-objeto, um metatexto veridictório heterodiscursivo. Atribuímos o classema/cientificidade/ aos textos que se sancionam veritativamente por outros discursos, que lidam com um objeto de conhecimento que não criaram e que é, por isso, objeto igualmente de várias outras mensagens, cujo saber a presente mensagem tem de reproduzir ou parafrasear de alguma maneira. Desse ponto de vista, a presente mensagem é, apenas, "um discurso a mais" entre tantos outros, fornecedores de um saber relativo acerca dele. Se é um saber relativo, é refutável. Outro dado importante sobre o saber científico é que ele é construído de acordo com sua possibilidade de ser transmitido. É preciso que ele se utilize de todos os processos linguísticos que garantam uma comunicação tão eficaz e verdadeira quanto possível. Para isso, o melhor meio consiste na adequação dos universos científicos e semânticos do destinador e do destinatário da mensagem, com vistas à maior aproximação possível da sua identificação ou, quando não, da sua equivalência. Decorre daí a importância da metalinguagem, a única que, por ser unívoca, garante essa equivalência. Além da metalinguagem científica, a ciência se vale de anafóricos cognitivos para estabelecer condições máximas de inteligibilidade. Esses anafóricos cognitivos recuperam o fazer científico anterior contido nos discursos outros que ele chama a validar o seu, integrando-o, desse modo, numa mono-isotopia veridictória. "É esta identificação ilusória do destinador com o destinatário que explica o aparecimento primeiro de um 'nós', subsumindo as duas instâncias da comunicação, que passa facilmente a 'se', exprimindo qualquer sujeito do discurso, para culminar no desaparecimento do sujeito com os 'é verdade' e 'é preciso', expressões que regem os enunciados do fazer, e cujos sujeitos serão tomados no inventário das denominações: o discurso algorítmico é definitivamente um discurso sem sujeito explícito." (Greimas, 1981, pp. 27-28) A construção da verdade dos discursos científicos submetese, pois, a todas essas articulações e tem um caráter acumulativo:

é ciência, portanto, é verdade.

A sanção homodiscursiva emerge com o teste da viridicção própria dos discursos não-científicos, o discurso da ficção, como é o caso do romance de Rubem Fonseca. Um conjunto signifiante constitui um discurso de ficção X quando contém, ao lado do seu discurso-objeto, um metatexto veridictório homodiscursivo. Os textos que se prestam a uma sanção homodiscursiva são recebidos pelo leitor como mensagens dotadas do efeito de sentido/não-cientificidade/ + ele caracteriza a modalidade do discurso não-científico, cujo objeto é hemodiscursivo, criado pelo discurso que trata dele. Por isso, é objeto de um único discurso (a Delfina de Bufo & Spallanzani é criação deste discurso), não existia antes nem continuará a existir depois que o discurso que o criou tiver desaparecido. Por esse motivo, as mensagens artísticas produzem um tipo especial de saber, um saber absoluto: se absoluto, irrefutável - não faz sentido dizer que Gustavo Flávio não matou Delfina, ou que Eugênio não tenha torturado Gustavo Flávio.

Por tudo o que foi exposto, talvez se possa supor que todo discurso seja o resultado da citação de um saber, seja ele produzido por n outros discursos (saber científico), seja, ao contrário, instaurado pela própria mensagem que, primeiramente, funda sua realidade e, em seguida, fala dela (saber não-científico). Nesse contexto, é importantíssimo lembrar o fenômeno do crer: Identificamos como saber científico ou como saber não-científico, efeitos de sentido que o discurso provoca quando cita um metatexto heterodiscursivo que cremos verdadeiro, ou quando cita um metatexto homodiscursivo que cremos estar modalizado por um saber ao modo do parecer. Assim, num esboço de tipologia de discurso baseado nestas colocações, teríamos:

Discurso científico		discurso não-científico	
<u>texto citante</u>	<u>texto citado</u>	<u>texto citante</u>	<u>texto citado</u>
modalizado por	modalizado por	modalizado por	modalizado por
um saber ao modo	um saber ao modo	um saber ao modo	um saber ao modo
do <u>parecer</u> .	do <u>ser</u> , so-	do <u>ser</u> , so-	do do <u>parecer</u> .
	bremodalizado	bremodalizado	
	pelo <u>crer</u> .	pelo <u>crer</u> .	

No discurso científico temos o texto citante que, no nosso caso seriam os textos de Spallanzani e Vargas Llosa, modalizados por um saber ao modo do parecer que são sancionados pela ciência (saber ao modo do ser) através da homologação do texto citado - os métodos experimentais usados por Spallanzani, os conhecimentos científicos que emprega ou, no caso de Vargas Llosa, depoimentos, estudos de outros autores, correspondência inédita, etc. -

que lhe aportam conhecimentos já anteriormente sancionados como ciência. É exatamente através destes conhecimentos que cremos no texto citado, reconhecendo e identificando como científico o saber que articula esses dois textos. O texto citado, no discurso científico, constitui uma modalidade verossimilhante da mensagem, convocada para promover a unificação de conhecimento do enunciador e do enunciatário, por meio de um universo comum de saber a ambos, passível de verificação e, portanto, crível.

No discurso não-científico temos o texto citante que, no nosso romance, é o texto feito por Gustavo Flávio, no qual ele conta a sua estória, seu envolvimento, seu dolorido desfecho, modalizado por um saber ao modo do ser, sobremodalizado pelo crer, um crer que é colocado a priori de qualquer interpretação, instaurando (ou permitindo) um saber que é crível por definição, uma vez que é criado pelo próprio discurso e não prevê verificação. O discurso citado, nesse caso, aparece como o instaurador do parecer verdadeiro, no sentido, apenas, de provocar um efeito de real. É o caso das citações de Flaubert e outros autores, das citações científicas, da citação de Spallanzani, que não necessitam de comprovação. Não preciso dessas informações para entender a obra. Meu conhecimento científico, filosófico, literário pode tornar a obra mais rica, posso verificar com mais prazer os efeitos de estilo, as ironias, mas não é condição sine qua non para a compreensão da obra. O Spallanzani de Gustavo Flávio é um Spallanzani especial, criado por ele, pelo discurso que trata dele.

Quer pela singularidade com que trata a palavra, quer pela composição magistral dos personagens, quer pelo efeito de sentido "suspense" provocado pela intriga, quer, enfim pelo sistema especial de citações que o narrador utiliza, este romance de Rubem Fonseca alcança lugar definitivo na nossa melhor literatura contemporânea.

NOTAS

1. Citação feita na página 8 do romance de Rubem Fonseca e reiterada pelas citações de Vargas Llosa sobre Flaubert.
2. Citação feita na página 112 do romance de Rubem Fonseca, ligada inicialmente a Nietzsche e reformulada depois pelo narrador: "Eu me enganei. A frase de Nietzsche é: "Quem não sabe mentir, não sabe o que é a verdade."
3. Baker & Allen - Estudo da Biologia - Ed. Edgard Blucher, 1975.
4. Vargas Llosa, M. - A Orgia Perpétua - Ed. Francisco Alves, Rio, 1979, pp. 74-75.
5. Estamos chamando de discurso a unidade semiótica vista do pólo

do enunciador, dotada de um fazer informativo, e texto, a unidade semiótica, vista do pólo do enunciatário, dotada de um fazer interpretativo, produtora de um fazer saber sobre aquele fazer informativo.

6. Idem a 3.

7. Idem a 4.

Bibliografia:

- BALDAN, M.L.D.G. - Ser e Parecer na Mensagem Narrativa, dissertação de Mestrado, ILCSE - UNESP - Araraquara.
- FONSECA, R. - Bufo & Spallanzani, Rio, Francisco Alves, 1985.
- LLOSA, M. Vargas - A Orgia Perpétua - Rio, Francisco Alves, 1979.
- GREIMAS, A. J. - Semiótica e Ciências Sociais - SP, Cultrix, 1981.

Carlos A. Baumgarten (UFU)

O presente trabalho não se constitui num estudo exaustivo da literatura latino-americana, mas apenas pretende estabelecer uma linha de pesquisa que, mais tarde, possa ser ampliada, oferecendo então resultados concretos que possibilitem maior precisão de conceitos sobre o assunto.

Nesse sentido, este estudo se encontra organizado em três partes: a primeira, tendo por título "A América Latina e o problema da terra", busca situar o espaço latino-americano, especialmente o social; a segunda parte, "Vidas secas e a saga dos sem terra", examina o romance de Graciliano Ramos, preocupando-se com o espaço social explorado pelo autor; a terceira parte, "Terra alheia: a identificação", é o estudo de um romance de autor colombiano, Eduardo Caballero Calderón, naqueles aspectos que possibilitam o estabelecimento de relações com a obra estudada no item anterior.

As conclusões finais encerram o trabalho numa tentativa de sistematização do que foi desenvolvido anteriormente, bem como objetivam fornecer uma visão de conjunto do estudo realizado.

1. A AMÉRICA LATINA E O PROBLEMA DA TERRA

O Continente latino-americano é extremamente heterogêneo se observado seu mapa cultural. Além da língua espanhola, comum à maioria dos países, apresentam estes uma tradição cultural bastante distinta. Ao se examinar as culturas uruguaia e argentina, por exemplo, percebe-se que pouco espaço elas concederam e concedem às tradições e à cultura dos povos de origem, pautando-se claramente por uma cultura européia e, às vezes, norte-americana. No entanto, quando se observam culturas como a peruana, a boliviana, a colombiana e a mexicana, entre outras, pode-se perceber que nelas maior espaço encontrou a participação de ordem nativa, de onde se pode concluir que culturalmente a América Latina não apresenta uma unidade de posicionamento.

Portanto, no momento em que se decide trabalhar um tema que envolva América Latina, é imprescindível que se percorra um outro caminho que não o cultural, uma vez que este tem se mostrado multifacetado. Sendo assim, parece que o caminho do social é o que mais se presta a estudos desse tipo, à medida que há toda uma tradição de países colonizados que funciona como elemento de ligação

entre os vários estados latino-americanos.

As colônias latino-americanas tiveram desde seu início uma formação social e um modelo econômico semelhantes, onde o problema da terra, mais especificamente o problema da posse da terra, avulta como um elemento importante na caracterização desse modelo e também como um dos fatores responsáveis pela manutenção do continente latino-americano como um bloco uniforme no plano social. O estudioso Iván Restrepo, analisando a formação social da América Latina, aponta para esta questão, quando diz:

En efecto, el injusto sistema de posesión de la tierra, la desigual distribución del ingreso rural y del bienestar, constituyen fenómenos que caracterizan el ambiente rural en muchos países. (...) Los campesinos minifundistas, los que no tienen tierra, los jornaleros rurales, son las víctimas de un sistema socioeconómico y político tradicional en el que la concentración de la posesión de la tierra juega un papel crucial. (RESTREPO, 1980:29)

Desta forma, esta situação de injustiça permanente para com aqueles que trabalham a terra, mas dela não retiram dividendos, determina um anacronismo social que caracteriza o Continente latino-americano de forma marcante. Como o processo literário não se desenvolve alheio ao processo social, mas deste faz parte, a literatura latino-americana obrigatoriamente tem de se referir e trabalhar este problema que está no âmbito das preocupações do homem do Continente. Nesse sentido, pode-se afirmar que a questão da posse da terra, ao ser explorada pela literatura de vários países da América Latina, funciona como um dos fatores de união desta mesma literatura.

Pensando-se em termos de inserção da literatura brasileira no conjunto da produção latino-americana, esta idéia ganha mais força ainda, já que o Brasil, possuindo uma língua distinta da dos demais países latino-americanos, se distancia da deste países, o que tem tornado difícil a sua inclusão e participação mais efetiva no grande desenvolvimento que a literatura hispano-americana vem apresentando nas últimas décadas do século XX.

Logo, é pelo caminho do social e do histórico, e não pelo caminho do cultural, que se entende possa estar a literatura brasileira mais fortemente vinculada ao restante da literatura latino-americana. Não se descarta aqui o caminho apontado pela ideologia, visto que este está intimamente ligado ao processo social. Sendo a ideologia, num conceito mais amplo e flexível, entendida como uma forma característica de ver o mundo, é certo que ela também é importante para o estabelecimento desse vínculo entre a literatura brasileira e a do Continente, já que a realidade social da América

Latina é vista, através da literatura, muitas vezes por um mesmo ângulo ideológico, através de uma mesma visada.

No entanto, para que a literatura latino-americana pudesse atingir esse estágio, onde a nota predominante é a unidade de posicionamento no trabalhar a realidade social, houve primeiro um longo caminho a ser percorrido e que foi encontrado somente a partir dos anos 30 do nosso século. Como bem observa Antonio Candido (1979), a partir dos anos 30, a ótica ufanista foi substituída por um agudo senso crítico a respeito do subdesenvolvimento e da triste realidade social latino-americana. Nessa medida, houve todo um esforço no sentido de se proceder a uma revisão crítica da realidade da América Latina por parte de um grande número de escritores, notadamente ficcionistas. Esta revisão da realidade se ateve quase que exclusivamente a dois pólos base: — o drama rural e a temática de cunho eminentemente político. Ou, em outros termos, — o problema da posse da terra e as ditaduras latino-americanas.

É justamente em torno do primeiro eixo — o problema da posse da terra — que se situam as narrativas que se pretende comentar e comparar a seguir. São elas: Vidas secas, de Graciliano Ramos, e Terra alheia, de Eduardo Caballero Calderón. A escolha recaiu sobre esse veio temático, uma vez que se entende, como já ficou evidenciado, seja ele uma das possibilidades de vinculação da literatura brasileira às demais literaturas da América Latina, já que os países do Continente têm uma história social comum.

2. VIDAS SECAS E A SAGA DOS SEM TERRA

Muito mais que o "romance da seca", como é conhecido, Vidas secas se constitui no romance dos sem terra, ou melhor, na saga dos sem terra agravada do problema da seca do nordeste brasileiro.

O romance de Graciliano Ramos se encontra estruturado em treze capítulos, que se relacionam simetricamente. (1) Veja-se o quadro seguinte:

Esta disposição simétrica ocorre não só através da temática dos capítulos, mas também por meio da técnica de construção dos mesmos. Veja-se, por exemplo, o capítulo um, "Mudança", (que é a chegada à fazenda) e o capítulo treze, "Fuga", (que se constitui em êxodo definitivo); também o capítulo dois, "Fabiano", (monólogo da personagem prevendo a recuperação da família após a seca) e o capítulo doze, "O mundo coberto de penas", (onde se encontra um novo monólogo da personagem, agora preocupada com a chegada de uma nova seca); o capítulo três, "Cadeia", (encontro com o soldado amarelo que leva Fabiano à prisão) e o capítulo onze, "O soldado amarelo", (reencontro de Fabiano com o mesmo soldado, agora na caatinga). Se forem observados todos os capítulos, pode-se constatar que eles se apresentam na correlação apontada no quadro anterior. O único capítulo que foge a esta situação é o sétimo, "Inverno", (época em que caem as chuvas), e que justamente constitui o centro da narrativa. Este capítulo é central no texto à medida que ele representa a possibilidade de redenção da família personagem do romance na luta contra a seca.

Em verdade, esta disposição dos capítulos, além de mostrar a impossibilidade de uma leitura isolada e autônoma dos capítulos, como preconiza boa parte da crítica ao analisar a obra de Graciliano, tem uma intenção mais profunda que é a de, por meio da ficção, retratar toda uma região — o nordeste brasileiro. Para tanto, basta que se observe o relacionamento dos capítulos para que se perceba a estrutura cíclica do romance, semelhante à estrutura cíclica do tempo no nordeste brasileiro. O romance se inicia por "Mudança" e finda por "Fuga" que são elementos sinônimos, e por esta razão, fecham o círculo. O mesmo ocorre com o tempo, é a seca que determina o desencadeamento da narrativa e é ela também que motiva o seu encerramento. O que se percebe desta estrutura é que ela não abre uma perspectiva de melhora para a região trabalhada. Pelo contrário, sendo ela dominada por um tempo que é cíclico, a sua desgraça é igualmente cíclica.

A sucessão conferida aos capítulos é ainda responsável por um aprofundamento progressivo do espaço narrativo. Este aprofundamento se dá por meio da incorporação de aspectos da realidade regional, como: a fazenda e as atividades pecuárias; a vida em família; a vila, com seu comércio, suas festas; a arbitrariedade do poder: o soldado, o patrão e, também, as mudanças no meio-ambiente: a seca, as chuvas, a cheia, as arribações que anunciam nova seca. (2)

O aprofundamento do espaço narrativo, além disso, determina um maior conhecimento das personagens por parte do leitor, uma vez que espaço e personagens, no universo ficcional de Vidas Secas, são aspectos inseparáveis. É o espaço que confere à personagem princi-

pal, por exemplo, as suas características básicas: a secura da pele, as rachaduras dos pés, a simplicidade de caráter e a própria impossibilidade de comunicação, que é responsável pelo processo de animalização que ocorre com o ser humano em Vidas secas. A carência de linguagem, por outro lado, atesta a incapacidade das personagens em compreenderem o próprio meio em que vivem, como percebeu Rui Mourão ao afirmar que "O certo é que ninguém ali tem condições para enxergar muito além do que se encontra à frente dos seus próprios olhos e todos se consomem quase que na pura percepção sensorial e direta". (MOURÃO 1969: 158)

Todavia, por trás do problema da seca que, como se viu dita a própria estrutura cíclica adotada pela narrativa, aflora um outro — o problema da posse da terra —, que é o que interessa diretamente neste estudo, visto que se entende seja através dele que se cria uma das possibilidades de inserção da literatura brasileira no contexto geral da literatura latino-americana. É mediante a exploração desta questão que Graciliano Ramos realiza sua denúncia de ordem social, onde o homem que trabalha a terra, no caso, Fabiano e sua família, está nela na condição de mero hóspede. Esta situação é várias vezes denunciada ao longo da narrativa, como é o caso da seguinte passagem, onde Fabiano, pelas palavras do narrador, mostra ter consciência de sua condição.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes. (...)
Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. (RAMOS 1981: 19)

Assim, apesar de trabalhar a terra, nela fixar-se com a família e lutar pela sobrevivência, o homem tem consciência de sua condição, que é a de hóspede, que a qualquer momento pode ser desalojado pelo proprietário da terra. Muitos são os exemplos, ao longo da narrativa, em que esta questão é repetidamente denunciada. Observem-se as seguintes passagens:

Transigindo com outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda. E rendia-se. Aceitava o cobre e ouvia conselhos. (RAMOS 1981: 92)

Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar, baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada! (RAMOS 1981: 95)

Como se percebe, o discurso ficcional de Graciliano Ramos funciona como denúncia de toda uma realidade fundiária não somente nordestina, mas brasileira e, porque não dizer, latino-americana, que é socialmente injusta e atual. Desta forma, se Vidas secas sobrevive como obra de arte pela utilização de recursos estéticos que lhe conferem tal condição, sobrevive também através do substrato social que explora, à medida que este permanece vivo no quadro atual da sociedade brasileira e do Continente latino-americano.

Outro traço importante da narrativa em Vidas secas é o que diz respeito à personagem feminina, sinhã Vitória, não só pelo que representa ao longo dos acontecimentos, mas também na comparação que se fará com outra personagem, quando do exame de Terra alheia, de Calderón.

Sinhã Vitória, embora como o marido apresente a mesma dificuldade e pobreza de comunicação, aparece como a personagem forte, como o esteio da família, à medida que é ela que organiza a vida do grupo. Sinhã Vitória é quem determina onde empregar os recursos obtidos com o trabalho, administrando o grupo familiar. Ao contrário de Fabiano, ela é esperta e dificilmente se deixaria enganar em algum negócio. O próprio marido reconhece esta sua capacidade:

Sinhã Vitória fazia contas direito: sentava-se na cozinha, consultava montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs. E acertava. As contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava.
(...) Mas as contas de sinhã Vitória deviam ser exatas.
(RAMOS 1981: 113)

Por esta razão, Sílvio Castro afirma que "ao seu lado, sinhã Vitória é a sua voz. A voz monossilábica que se prende realisticamente ao essencial da existência: o marido, os dois filhos, os bichos no curral, a cachorra Baleia..." (CASTRO 1976: 155)

Vidas secas é, assim, a trajetória de uma família, através do sertão nordestino, vivendo uma existência que é a de todos aqueles que trabalham a terra sem, no entanto, possuí-la. Por isso, é feliz a afirmação de Antonio Candido quando diz que "em Vidas secas Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir 'o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência'". (CANDIDO 1979: 361)

Sendo assim, procurar-se-á ver a seguir, como esta mesma problemática é trabalhada por outro autor latino-americano, não bra-

sileiro, objetivando estabelecer os traços comuns existentes entre as duas obras, o que, por certo, justifica a realização deste estudo.

3. TERRA ALHEIA: A IDENTIFICAÇÃO

Terra alheia, de Eduardo Caballero Calderón, escritor colombiano, recebeu o Prêmio Nadal de Literatura, na Colômbia, no ano de 1965, tendo por título original Siervo sin tierra e, em 1968, mereceu tradução para o português pela Editora Brasiliense.

A exemplo de Vidas secas, é um romance escrito em terceira pessoa, com raras utilizações do discurso direto. Além disso, também se constitui num relato da trajetória de uma família, no caso Índia, que, sem possuir a terra que trabalha, vive numa constante opressão e exploração por parte dos donos da terra. A família é constituída, como no romance de Graciliano Ramos, por quatro membros: Siervo Joya, Trânsito, sua mulher, e os dois filhos, Sacramento e Siervito, além do cachorro que os acompanha, Imperador.

Siervo Joya, o protagonista da narrativa de Calderón, apresenta muitas semelhanças com Fabiano. Como este último, ele é um homem extremamente simples, rústico e, como tal, apresenta a mesma dificuldade de comunicação. Ele, também, como Fabiano, frente a pessoas que julga superiores não consegue se expressar.

Siervo se embrulhava, a língua emperrava, o gasganete se-cava e não podia explicar com palavras o que via tão claramente na sua cabeça, debaixo dessa maranha de cabelos, ruços de pô, que lhe pendiam em guedelhas sobre a nuca (...). Esta idéia se lhe apresentava lógica e simples, porém sem palavras, e quando tratava de explicar-se com elas, as sílabas se confundiam e lhe atravessavam a garganta, como um osso de galinha. (CALDERÓN 1968: 30)

Como se pode perceber, há muitas semelhanças entre as duas obras. As famílias que constituem o núcleo das duas narrativas, são organizadas com o mesmo número de elementos, havendo, inclusive, o cão de estimação. Os protagonistas, Fabiano e Siervo, ainda que diferentes fisicamente, um é claro e de olhos azuis, enquanto o outro é um índio, vivem um contexto social comum. Ambos desejam um pedaço de terra onde possam se fixar e são portadores de uma enorme dificuldade/impossibilidade de comunicação. Pode-se falar, ainda, na simbologia/homologia dos nomes: Fabiano e Siervo = pobre diabo, João-ninguém; Trânsito, sugerindo não enraizamento, aliado à não-possesão da terra; além destes, os nomes dos cães, os únicos a sugerirem grandeza, Baleia e Imperador. A razão para essas coincidências entre as duas narrativas está na situação social que ex-

ploram, pois tanto na Colômbia, como no Brasil, o quadro de injustiça social é o mesmo, uma vez que, como países integrantes do Continente latino-americano, apresentam uma tradição colonial muito forte, cujas repercussões se fazem sentir até hoje.

Em Terra alheia, ao mesmo tempo em que o homem se vê impossibilitado de adquirir e fixar-se à terra, ele também vai perdendo seu lugar no campo, à medida que o progresso e a modernização alcançam o meio rural. Nesse aspecto a narrativa de Calderón poderia ser estudada no confronto com outra obra de Graciliano Ramos, São Bernardo, onde a mecanização do campo é abordada.

Muitos outros são os aspectos da sociedade colombiana que Calderón filtra através de sua narrativa. Assim, é a situação do chamado "voto a cabresto", que é uma prática comum, por ocasião dos períodos de eleição, em muitos países latino-americanos, entre eles o Brasil. Em Terra alheia tem-se também a crítica ao sistema policial e penitenciário colombiano. Quando Siervo é preso por se ter deixado envolver numa discussão política, Calderón apresenta uma série de fatos que evidencia todas as falhas e injustiças desse sistema, numa situação que é muito semelhante àquela em que Fabiano, de Vidas secas, se vê envolvido com o soldado amarelo.

A evolução política colombiana também é explorada em Terra alheia e, em muitos aspectos, se assemelha à evolução política brasileira. Nesse sentido, o país aparece dividido em dois grandes grupos políticos: os liberais e os conservadores. Como no Brasil, os primeiros haviam tomado o poder em 1930, enquanto que os últimos o retomaram em 1946. Este fato, mais uma vez, comprova que social, política e economicamente a América Latina forma um bloco homogêneo, onde os fatos políticos de um país repercutem imediatamente nos outros que integram o Continente.

Voltando-se, no entanto, aos elementos constitutivos da narrativa, pode-se encontrar outras semelhanças entre o romance de Calderón e o de Graciliano. Estão nesse caso as personagens femininas, sinhã Vitória e Trânsito. Em Terra alheia, Trânsito é quem organiza e administra os recursos da família, como ocorre com sinhã Vitória em Vidas secas. É Trânsito que nos negócios orienta Siervo como proceder ou mesmo participa com ele das discussões. O episódio em que mais se patenteia esta situação é o final, quando Siervo, após juntar algum dinheiro, dá a entrada para a compra do pedaço de terra em que a família morava. Na sua ingenuidade, Siervo esquece de pedir que conste na escritura o direito à água que descia do canal e é, neste momento, que se faz presente a ação de Trânsito.

-Antes, porém, eu queria dizer um pedido a Dom Ramires:
-atreveu-se Trãnsito a dizer,
-E para que esta história de pedidos a estas horas?
- protestou Siervo.
-Me pareceu, com perdão do patrão aqui presente, que nesses escritos não se mencionam as sobras do canal e esse direitinho o tínhamos antes de que nos expulsassem os godos. A mim me parece, com perdão de vosmecê, que sem agulhinha não vale a pena comprar esse pedregalço onde passamos tantos trabalhos. (CALDERÓN 1968: 162)

Mesmo Siervo, através das palavras do narrador, assim como ocorre com Fabiano em Vidas secas, reconhece que Trãnsito é mais forte e esperta do que ele, a ponto de possuir ascendência sobre o companheiro.

...Trãnsito ia tomando grande ascendência sobre Siervo; em nenhum caso pela cara pois era zarolha; nem pelo corpo pois tinha as pernas um tanto arqueadas.- Deveras que a Índia não é bruta! - pensava Siervo, admirando a sutileza de Trãnsito. (CALDERÓN 1968: 50-51)

Como se percebe, o tratamento e a posição do elemento feminino no grupo familiar são os mesmos em Calderón e Graciliano Ramos, estabelecendo-se, desta forma, mais um vínculo entre as suas obras.

Contudo, o que realmente marca a narrativa em Terra alheia é o grande desejo que as personagens em geral, e Siervo especialmente, demonstram em conseguir um pedaço de terra. Nesse sentido, tanto o título original da obra - Siervo sin tierra -, como o da versão, se justificam plenamente. Juntamente com o desejo de posse, aparece o apego, a identificação entre o homem e a terra. Observem-se os seguintes exemplos:

Para vida boa não há como a terra da gente... Não da gente, mas como se fosse... Para vê-la é que vim. (CALDERÓN 1968: 22)

À medida que subiam, se disciplinava o vale, estreitava-se e as paredes de basalto das montanhas iam-se aproximando e elevando-se a alturas fabulosas. (...) Que lindo era isso tudo! Se pudesse ser seu... Se fosse seu... Se fora seu... (CALDERÓN 1968: 39)

Esta citações evidenciam a quão presente está na obra de Calderón este desejo de posse da terra, uma vez que ele se repete ao longo da narrativa. Em verdade, o próprio desenvolvimento do discurso ficcional move-se em função dessa aspiração de Siervo e sua família. No final do romance, após dar o sinal para a compra da terra almejada, Siervo acaba morrendo a caminho de casa. Nesse momento, o narrador encerra o seu discurso pela voz de Trãnsito:

-Não o incomode por tão pouco. Espero-o aqui. Vinha dizer-lhe que desbaratemos o trato da terrinha da várzea e que faça a caridade de devolver-me o sinal que lhe entregamos ontem. Não tenho nem um real para o caixão, e as velas, e o repouso, e o cura, e com o que sobre, é necessário que sigamos vivendo eu, o Siervito e o cachorro.
-Ah! que vida, mana Trânsito! Então, assim, no final das contas, mano Siervo acabou sem terra... (CALDERÓN, 1968: 168)

Como se pode ver, o discurso de Calderón, a exemplo do de Graciliano Ramos, muito mais do que um discurso exclusivamente literário, é um discurso com um fundo social significativo, à medida que traz a lume a condição sub-humana em que vivem os sem terra não só na Colômbia, mas em toda América Latina. Além disso, mostra ser possível a integração da literatura brasileira ao restante da produção literária latino-americana pela via da temática rural de fundo social.

CONCLUSÃO

Se não se procedeu a uma análise exaustiva das narrativas focalizadas, já que não era este o objetivo do presente trabalho. pôde-se, todavia, chegar a algumas conclusões sobre as mesmas e também a respeito da proposta inicial deste estudo, como é o caso das seguintes:

1. Se Vidas secas, de Graciliano Ramos, narra a saga dos retirantes do nordeste brasileiro por ocasião dos períodos de seca, se constitui, por outro lado, no romance dos sem terra que, explorados por uma estrutura social injusta, vagam de um ponto a outro da região sempre no sonho de encontrarem um lugar definitivo onde se fixar;

2. A personificação de Baleia, como personagem importante do romance, ocorre muito mais pelo processo de animalização do homem que, premido pela injustiça social, se vê destituído de sua condição humana. O traço mais importante deste processo de animalização é a dificuldade de expressão e comunicação que caracteriza as personagens de Vidas secas;

3. A personificação de Baleia, tendo como contraponto a animalização das personagens humanas, evidencia, por outro lado, uma marca do romance de Graciliano Ramos que é a simetria que percorre toda sua estrutura. Haja vista a própria organização dos capítulos, como ficou demonstrado no quadro inicial do item dois;

4. Vidas secas é um romance essencialmente de espaço, à medida que este é o objeto principal da narração. O espaço é explorado basicamente em sua dimensão social, fato que determina, entre

outros aspectos, que a narrativa transcenda o âmbito restrito da regionalidade/nacionalidade, abarcando o espaço em que se movimenta o homem latino-americano;

5. Vidas secas, além de sobreviver esteticamente por meio dos recursos técnicos de que se utiliza o autor, permanece ainda através da realidade social que explora, uma vez que esta se mantém também atual. É o caso, por exemplo, da denúncia que diz respeito à situação fundiária brasileira, fato que é objeto de discussões diárias no Brasil de hoje;

6. A exemplo da narrativa de Graciliano Ramos, Terra alheia, de Eduardo Caballero Calderón, desenvolve a mesma temática — a saga dos sem terra — o que permite que se estabeleça uma série de relações entre as duas obras, como ficou evidenciado no desenvolvimento do trabalho;

7. O romance de Calderón, como o de Graciliano, é um romance eminentemente de espaço, ultrapassando as fronteiras da região trabalhada pelas mesmas razões já apontadas no item quatro desta conclusão, pois o que se tem nele é também o caminho percorrido pelo homem latino-americano;

8. Como em Vidas secas, as personagens de Terra alheia apresentam a mesma dificuldade de comunicação, traço evidente da condição sub-humana a que também se vêem submetidas. Por esta razão, Siervo Joya se constitui num homônimo de Fabiano, partilhando com ele as mesmas características e também o sonho de fixação a um pedaço de terra propriedade sua. O mesmo ocorre com as personagens femininas, sinhã Vitória e Trânsito, que desempenham idêntica função no grupo familiar a que pertencem;

9. Enfim, a despeito das diferenças existentes entre as obras estudadas, pôde-se estabelecer e comprovar a existência de um vínculo muito forte entre elas, vínculo que é oriundo da temática trabalhada, ou melhor, as obras ao trabalharem uma mesma realidade social — a latino-americana — necessariamente apresentam situações comuns. Além disso, considerando-se o capítulo inicial deste estudo, onde timidamente foi lançada a tese de que uma das possibilidades de integração da literatura brasileira ao restante das produções latino-americanas estava na exploração do elemento de fundo social, pode-se dizer que as duas obras aqui comentadas o comprovam, senão inteira e definitivamente, pelo menos de forma satisfatória. Este fato, por outro lado, abre perspectivas para a realização de um trabalho mais extenso que venha evidenciar de forma contundente esta relação entre as literaturas dos vários estados que compõem o Continente latino-americano.

NOTAS

(1) V. a propósito, WILLIAMS, Frederick G. "Vidas secas, de Graciliano Ramos: aspectos de una obra maestra del realismo. In: REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA, Madri (36): 72-99, dez. 1973.

(2) V. a propósito, ALMEIDA, José Maurício Gomes de. A tradição regionalista no romance brasileiro. Rio de Janeiro, Achiamê, 1981.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. A tradição regionalista no romance brasileiro. Rio de Janeiro, Achiamê, 1981.
- CALDERÓN, Eduardo Caballero. Terra alheia. Prefácio e tradução de Jurema Finamour. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- CASTRO, Sílvio. A revolução da palavra. Petrópolis, Vozes, 1976.
- GOMES, Heloísa Toller. O poder rural na ficção. São Paulo, Ática, 1981.
- LORENZ, Günter W. Diálogo com a América Latina. São Paulo, E.P.U., 1973.
- MALARD, Letícia. Ideologia e realidade em Graciliano Ramos. Belo Horizonte, Itatiaia, 1976.
- MOURÃO, Rui. Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Belo Horizonte, Tendência, 1969.
- RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 47. ed., Rio de Janeiro, Record, 1981.
- RESTREPO, Iván. Conflicto entre ciudad y campo en América Latina. México, Nueva Imagen, 1980.
- WILLIAMS, Frederick G. "Vidas secas, de Graciliano Ramos: aspectos de una obra maestra del realismo". In: REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA, Madri (36): 72-99, dez. 1973.

Miriam Rodrigues Gilberti (UFMG)

"... livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada". (Pós-Escrito. O nome da Rosa, p. 20 Umberto Eco)

No prólogo à primeira edição de seu primeiro livro de ficção, A História Universal da Infância, Borges afirma não ter maiores direitos sobre os contos, "senão os de tradutor e de leitor"¹.

Na primeira narrativa "O Estranho Redentor Lazarus Morell", Borges inicia responsabilizando o Padre Bartolomé de Las Casas pela introdução da escravatura negra na América e conseqüentemente, também pelos mortos da Guerra de Secessão, pela existência do vodu no Haiti e até mesmo pela vida criminosa de Lazarus Morell. Por outro lado, em decorrência da mesma ação do Padre de Las Casas, toda a humanidade beneficiou-se com os "blues" de Handy, com a grandeza de Abraham Lincoln, os tangos e muito mais. Para cada malefício resultante de uma ação, encontraremos um benefício igualmente resultante da mesma ação.

Os discursos de Borges e Clemens, em suas superfícies tão simples, encontram-se, em um nível mais profundo, insidiosamente marcados pelo lúdico que lhes garante inequivocamente uma duplicidade de sentido. Podemos observar que um jogo de duplos se estabelece no ato mesmo da escrita de ambos. "O Estranho Redentor Lazarus Morell" é, de acordo com Borges, apenas uma "releitura" da obra de Samuel Langhorne: Life on the Mississippi.

Clemens, por sua vez, inicia sua narrativa, dizendo-a inicialmente uma tradição e posteriormente remetendo-a a "um livro agora esquecido"², que ele diz estar citando. Clemens e Borges, ambos grandes leitores, e contadores de histórias compulsivos, negam a autoria dessas narrativas. Poderemos então dizer que é negando que eles se afirmam, e como tradutores e leitores que Borges e Clemens se tornam autores de seus contos.

Essa dupla negação de autoria deve-se ao fato de que o "eu" do narrador "é apenas identificável em referência a ele, e o passado volvido da "ação" contada, só o é em relação ao momento em que ele a conta"³, e a narrativa "implica no seu pretérito uma anterioridade da história em relação à narração"⁴. Em se tratando de narrativas de ficção, onde o próprio narrador é fictício, mesmo

quando assumido pelo autor, as situações não visam esse autor, mesmo que ele exprima, aqui e ali, suas próprias opiniões e faça comentários de natureza pessoal. Sendo assim, embora Clemens seja supostamente o possuidor do livro "agora esquecido", e Borges remeta seus leitores a ele em seu Índice, ambos não fazem mais do que imaginar a narrativa e seus personagens, e lançar seus narratários em uma torrente intertextual tão enganadora quanto a do próprio Mississippi.

Ambas as instâncias narrativas são posteriores ao que contam e ambas se fragmentam dando lugar a narrativas no presente, onde os narradores inserem comentários pessoais, numa técnica típica de reportagem jornalística. Essa técnica aparece embrionariamente em Life on the Mississippi:

Murrell projetou insurreições negras e a captura de New Orleans; ademais, quando necessário, este Murrell subir a um púlpito e edificar a congregação. O que são James e sua meia dúzia de crápulas vulgares, comparado com este soberbo criminoso dos tempos antigos, com seus sermões, suas arquetetadas insurreições e capturas de cidades e seu majestoso cortejo de mil homens, que haviam jurado obedecer sua diabólica vontade! Aqui está um parágrafo ou dois relativos a este grande explorador, de um livro agora esquecido, que foi publicado meio século atrás...⁵

e foi usada por Borges em toda História Universal da Infância:

Os dagueretipos de Morell que as revistas americanas habitualmente publicam não são autênticos... Sabemos, porém que não foi bem apessoado quando moço e que os olhos demasiado próximos e os lábios lineares não o favoreciam. Depois os anos lhe conferiram aquela majestade peculiar dos canalhas encanecidos, dos criminosos afortunados e impunes. Era um velho senhor do Sul, apesar da infância miserável e da vida infame.⁶

A força desse tipo de narrativa está na revelação inesperada de uma isotopia temporal e por consequência diegética. "A narração ulterior vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria"⁷. Clemens e Borges demonstram que a existência de uma instância narrativa anterior, uma citada e a outra indicada no Índice, não invalida a instantaneidade fictícia da sua narração uma vez que esta abole a duração e torna-se um momento único afastado da narrativa inicial.

Poder-se-ia dizer que a narrativa de Clemens é pseudo-diegética usando-se a terminologia de Gérard Genette, enquanto que a de Borges é metadiegética, quando se pensa em termos de níveis narrativos. No caso de Life on the Mississippi, temos uma narrativa que

É uma suposta citação de um livro desconhecido e cujo autor-narrador não é mencionado, facultada por um narrador-personagem que é Mark Twain. Esse autor-narrador desconhecido não se furta a fazer alguns comentários de ordem pessoal, no presente, em meio a uma instância narrativa ulterior, tornando-se também um personagem, que entrega a função de narrador a outro personagem: MR. Stewart. Este passa a narrar a história, citando por sua vez, as confissões de Murell. Temos assim uma imbricação de narrativas e narradores, que imprime "uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegeese, o que confere à narrativa segunda uma função explicativa"⁸. Em Borges, "é o próprio ato da narração que desempenha uma função na diegeese, independentemente do conteúdo metadiegetico: função de distração, por exemplo, e/ou de obstrução"⁹. Em "O Estranho Redentor Lazarus Morell" encontramos um narrador comentarista, conseqüentemente também personagem, que envolve continuamente o narratário e faz dele um outro personagem. Ocasionalmente o narrador confere a palavra narrativa a dois outros personagens que falam sucinta, porém diretamente, como se estivessem dando uma entrevista a um repórter de jornal. A função da instância narrativa cresce muito, no texto de Borges, quando comparada ao de Clemens.

Clemens faz uso de analepses produzindo um efeito de reduplicação da mesma imagem, sem deixar de ex-licitar a idéia de reminiscência que vem revestida da ironia e do humos tão característicos do autor.

Borges utiliza a metalepse de forma extensiva, produzindo um efeito de ironia às vezes cômica, outras sarcástica.

Embora as diferenças estilísticas entre os dois narradores sejam marcantes, o efeito irônico conseguido é semelhante, e em ambos encontramos uma segunda narração que conserva da primeira apenas os elementos essenciais. Melhor colocando, poderíamos dizer que em Life on the Mississippi encontramos uma narração segunda onde ele presta rigorosa atenção à progressão cronológica ou ao movimento passo-a-passo, freqüentemente agrupando palavras numa nova ordem — a ordem sensorial da percepção humana. O resultado é o de uma torrente incontrolável que espelha a torrente mesma do Mississippi. Em Borges, encontramos uma narração terceira, onde se misturam textos, autores, personagens, citações de Clemens, do autor desconhecido, de Faulkner, que impedem a configuração de um perfil nítido do autor. Este autor esconde-se, mascara-se e dilui-se nas imagens e textos de outros. Este texto terceiro torna-se então não o texto de um só autor, mas de vários. "O apagar-se do autor...vai de encontro ao pressuposto de serem os livros reproduções infinitas de outros..."¹⁰ Entretanto, partindo do mesmo pressuposto,

sempre chegaremos à conclusão que por mais fiel que a reprodução possa ser, ela nunca é a mesma e sim outra.

Consideremos então a forma mais fidedigna de mimese que é a fotografia, e concluiremos que não coincidimos jamais com a nossa imagem fotografada. Dela diz Roland Barthes: "... a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade"¹¹.

Dentro desse contexto, a observação, aparentemente casual feita por Borges, de que Morell recusara-se sempre a deixar-se fotografar, "principalmente para não deixar rastros inúteis, mas também para alimentar seu mistério..."¹², torna-se bastante significativa. Se Borges, como autor, mascara-se e dilui-se em textos de outros, Morell, que tenta manter seu mistério não se deixando fotografar, torna-se um duplo do próprio Borges, que ao contrário de Morell deixa-se fotografar amplamente justamente por saber aquilo que Morell não sabia, que a fotografia é também uma forma de mascarar-se, uma vez que a fotografia não coincide nunca com o eu daquele que é fotografado.

Samuel Clemens que também era um aficionado da fotografia, especialmente da sua própria, pode ser considerado como um outro duplo de Borges pois como autor, oculta-se não somente em textos de outros, mas também em seu próprio pseudônimo: Mark Twain. Este alimentava sua popularidade através de suas inúmeras fotografias, enquanto Samuel Clemens permanecia oculto, mascarado, pois, de acordo com Barthes,

A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e porque não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber... Aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de "eídolon" emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de "Spectrum" da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto... A Fotografia... representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexistência da morte (do parênteses): torno-me verdadeiramente espectro.¹³

O apagar-se do autor se torna completo a partir do momento em que a obra se torna pública, pois cada leitor fará dela uma leitura diferente, interpretarã e poderã mesmo reescrevê-la sem fidelidade, mas com correção, criando uma espiral de reduplicações cada vez mais ampla. Essa reduplicação implica não apenas na morte do autor, mas também na sua ressurreição, não uma ressurreição do seu

"eu" inicial mas do "outro" que nele habita.

O desdobramento do eu e o aparecimento do espectro que não coincide jamais com a própria imagem se renova nos nomes utilizados para o personagem Lazarus Morell-Murel. Lazarus é um nome proveniente do latim que significa redentor ou auxílio de Deus. Borges deixa bem claro, já no título de seu conto "O Estranho Redentor Lazarus Morell", que a redenção oferecida por ele é bastante peculiar, em oposição à redenção oferecida por Cristo e como tal, um duplo redentor de fato, uma dissociação de identidade.

Os sobrenomes Morell ou Murel dão continuidade à mesma linha de associações. Ambos podem ser provenientes do francês Morel que significa moreno. O ser moreno implica uma miscigenação de raças cuja existência o nosso "estranho redentor" nega, reivindicando para si um "sangue sem mancha, sem mistura". Seu nome de família se opõe à sua pretensa brancura sem mácula, se transforma em "mancha" mesma que ele pretende negar, tornando-se assim o seu próprio espectro. Sua própria atuação, o auxílio que ele pretende dar aos negros, já é indício da "mistura" que ele rejeita, e uma rejeição ao próprio prenome: Lazarus. Essa dualidade, branco-negro e sua máscara são expostas por Borges:

Os donos dessa terra operosa e desses negros eram ociosos e ávidos senhores de cabeleira pomposa, que moravam em amplos casarões à beira do rio — sempre com um pórtico de pinheiro branco em falso estilo grego... Nas chácaras abandonadas, nos arredores, nos canaviais miseráveis e nos lamaçais abjetos, viviam os "poor whites", a canalha branca. Eram pescadores, eventuais caçadores, ladrões de gado. Costumavam mendigar aos negros pedaços de comida roubada e sustentavam um orgulho em sua inércia: o do sangue sem mancha, sem mistura. Lazarus Morell foi um deles.¹⁴

Este homem, Lazarus Morell-Murel, com suas dualidades, remete-nos diretamente ao mito do Ourobouros ou ainda à tradição chinesa do Yang-Yin, tão do agrado de Borges. A mesma dualidade persiste, se considerarmos uma outra possível procedência dos sobrenomes Morell ou Murel: a alemã, onde eles são equivalentes a Moisés e no relacionamento decorrente, Nilo, Mar Vermelho, Jordão, Mississippi.

A imbricação de imagens aquáticas utilizada por Borges e o Mississippi de Clemens remetem-nos novamente ao mito do Ourobouros, agora não mais em decorrência da oposição branco-negro, mas de uma natureza capaz de renovar-se a si mesma, cíclica e constantemente, refletindo o próprio ritmo de vida, morte e ressurreição que Borges e Clemens imprimiram a seus textos.

Em si, "o rio é um símbolo ambivalente por corresponder à força criadora da natureza e do tempo. Por um lado simboliza a

fertilidade e a progressiva irrigação da terra; por outro, o transcurso irreversível e, em consequência, o abandono e o esquecimento¹⁵ ou mesmo a morte.

A imersão nas águas significa o retorno ao pré-formal, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também de renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida. O simbolismo do batismo, estreitamente relacionado com o das águas, foi assim exposto por São João Crisóstomo em sua (Homil. in Joh., XXV, 2): "Representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição... Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica enterrado inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo aparece subitamente". A ambivalência deste texto não é só aparente: a morte afeta apenas o homem natural, enquanto que o novo nascimento é o do homem espiritual...¹⁶

Aqui encontramos Lazarus Morell-Murel como duplo de São João Baptista; seu alcance não ultrapassa os limites do corpo, batizando não para a vida, mas para a morte, e o Mississipi torna-se também um Outro, como uma "magnífica imagem do sôrdido Jordão"¹⁷.

Entretanto o rio de Samuel Clemens e o rio de Borges, embora sejam o mesmo Mississipi, ainda assim diferem e se antagonizam, sendo outros e o mesmo, concomitantemente. O rio de Clemens é um rio de aventuras, inesperado e travesso, malévolo e traicoeiro, que mesmo quando conhecido "de cor"¹⁸, mostra-se sempre novo, excitante e fundamentalmente belo. Esse rio é uma selva vital da qual homens e cidades se alimentam, sugando-a por intermédio de suas barcas: "O bêbado da cidade move-se, os coxeiros despertam, um clamor frenético de carroças segue-se, toda casa e loja despeja uma contribuição humana, e num piscar de olhos a cidade morta revive e se movimenta"¹⁹.

Esse Mississipi de Samuel Clemens é também um rio de solidão, isolamento e paz, que pode ser comparado às grandes catedrais góticas que pretendem lembrar, que o indivíduo é apenas uma parte de um todo que o transcende, meramente um fragmento do universo e do infinito.

...nunca se vê ocasos suficientes no Mississipi. Eles são fascinantes. Primeiro há a eloquência do silêncio; pois uma profunda quietude pesa sobre tudo. A seguir há a assustadora sensação de solidão, isolamento, afastamento da preocupação e alvoroço do mundo. A alvorada arrasta-se furtivamente; as paredes sólidas de floresta negra suavizam-se em cinza e vastos estirões do rio abrem-se e revelam-se; a água, polida como vidro, desprende pequenas guirlandas espectrais de névoa branca, não há o menor ou mais leve traço de uma brisa ou movimento de folha; a tranquilidade é profunda e infinitamente gratificante.²⁰

O rio de Clemens se opõe e contrasta ao de Borges pois não é conotativo de sepultura, embora não exclua a morte e o perigo. Não é um rio "de águas escuras" que "sujam"²¹ o Golfo do México e sim "verde-oliva — rico e belo e semi-transparente, com o sol nele"²². Para Borges o Mississipi surge como um elemento de dissolução, em oposição a Clemens, que considera o rio como um elemento construtivo em sua função unificadora e revitalizante de uma nação.

O ponto de união desses dois Mississipis, o de Borges e o de Clemens, é o seu delta, que constitui para ambos um vasto labirinto.

Estando a simbologia das águas e do rio, vinculadas à da serpente, o rio, em decorrência, identifica-se também com a "Roda da Vida", graficamente expressa nos símbolos gnósticos do Ouroboros e do Yang-Yin, expondo a ambivalência essencial do rio e a sua pertinência ao aspecto binário do ciclo, que é ativo e passivo, construtivo e negativo. O delta do Mississipi multiplica o sentido simbólico original. Todas as dificuldades de travessia e convivência, com as quais os homens se deparam, em qualquer dos "braços" do Mississipi, em seu Delta, como narradas por Clemens, são ecos da lenda da Hidra de Lerna que vem enfatizar a noção de multiplicidade do rio, enquanto emblema, bem como a circularidade dos textos. Os discursos refletem uma ciclicidade espiralada, impulsionada por um mecanismo moto-contínuo, onde retorna-se infinitamente a um ponto de partida, repudiado e sempre modificado, onde o contexto varia permanentemente.

O delta, este labirinto de muitas saídas se constrói, em Borges, por visões do passado, destruição e morte.

Tanto lixo antigo e venerável construiu um delta em que gigantesos ciprestes dos pântanos crescem dos resíduos de um continente em dissolução perpétua e no qual labirintos de barro, de peixes mortos e de juncos alongam as fronteiras e a paz de seu fético império.²³

Entretanto, embora Clemens se refira ao mesmo delta, ele se constitui também um-Outro-que se constrói pela visão do futuro, fascinação e vida.

Assim, Borges e Clemens encontram-se e afastam-se, como que levados ao sabor caprichoso e imprevisível das águas do delta do Mississipi.

Clemens, que pretendia falar sozinho, vai-se esfumando, despersonalizando-se e cedendo seu lugar, inicialmente autocrático de narrador, a outros, espelhando a imagem mesma do Mississipi e do seu delta, com seus inúmeros "braços".

O discurso de Borges se multiplica com as cabeças da Hidra, ao refletir outros textos, não dentro da tradição especular, mas instalando-se em um jôgo de espelhos fragmentados que espelham sem reproduzir.

Poderíamos concluir então, que os discursos de Clemens e Borges fotografam mas não reapresentam o original. Tornam-se, como a Fotografia de Roland Barthes, espectros; um mundo e um nada.

NOTAS

- ¹Jorge Luis Borges, História Universal da Infância, (Porto Alegre: Editora Globo, 1978). p. XXVII.
- ²Samuel Langhorne Clemens, Life on the Mississippi (New York:Harper & Row, Publishers, 1965). p. 168, tradução pessoal.
- ³Gérard Genette, Discurso da Narrativa - Ensaio de Método (Lisboa: Editora Arcádia, 1979). p. 211.
- ⁴Genette, Discurso, p. 211.
- ⁵Clemens, Life, pp. 167-8, tradução pessoal.
- ⁶Borges, H.U.T., p. 3.
- ⁷Genette, Discurso, p. 222.
- ⁸Genette, Discurso, p. 231.
- ⁹Genette, Discurso, p. 232.
- ¹⁰Eneida Maria de Souza, "Borges, Autor das Mil e Uma Noites", Minas Gerais (Belo Horizonte, MG) Sup. Lit. 926 (1984). 6.7.
- ¹¹Roland Barthes, A Câmara Clara (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984), p. 25.
- ¹²Borges, H.U.T., p. 3.
- ¹³Barthes, A Câmara Clara, pp. 15-27.
- ¹⁴Borges, H.U.T., p. 3.
- ¹⁵Juan-Éduardo Cirlot, Dicionário de Símbolos (São Paulo: Editora Moraes Ltda., 1984), p. 499.
- ¹⁶Cirlot, Dicionário, p. 63.
- ¹⁷Borges, H.U.T., p. 3.
- ¹⁸Clemens, Life, p. 40, tradução pessoal.
- ¹⁹Clemens, Life, p. 29, tradução pessoal.
- ²⁰Clemens, Life, p. 179, tradução pessoal.

²¹Borges, H.U.T., p. 2.

²²Clemens, Life, p. 321.

²³Borges, H.U.T., p. 2.

OBRAS CONSULTADAS

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Psicanálise e literatura. São Paulo: Cultrix, 1983.

BORGES, Jorge Luis. História Universal da Infância. Porto Alegre: Globo, 1978.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Moraes, 1984.

CLEMENS, Samuel Langhorne. Life on the Mississipi. New York: Harper & Row, 1965.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas. Lisboa: Portugália, 1966.

GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa - Ensaio de Método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes. São Paulo: Ave Maria, 1981.

LEFEBVE, Maurice Jean. Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LIMA, Luiz Costa. Mimesis e Modernidade - Formas das Sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MONEGAL, Emir Rodrigues. Borges: Uma Poética da Leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NEW LAROUSE ENCYCLOPEDIA OF MYTHOLOGY. London: Prometheus Press, 1973.

Renato Cordeiro Gomes (UFRJ/PUC-RJ)

O Santeiro do Mangue - mistério gozoso em forma de ópera, é um poema-drama de Oswald de Andrade, ainda hoje inédito em livro. Obra em progresso, este poema-bufo, este trágico conto herói-cômico, (como o classificou Mário da Silva Brito) foi submetido a uma fatura lenta, retomada, retocada e abandonada entre 1935 e 1950, período altamente tenso no mundo, no Brasil e na vida de Oswald - o que certamente deixa marcas em seu texto.

Talvez seja necessário, para melhor contextualização deste trabalho, traçar um "breve sumário da história de O Santeiro do Mangue", já que esta obra é praticamente desconhecida da maioria dos leitores. Submetamos a descontinuidade do poema à continuidade da paráfrase, o receptor passivo que adota a perspectiva unilateral e apaga os mecanismos de empréstimo engendroso pela escrita oswaldiana. Cruzam-se aqui fios tomados a outras paráfrases, as estabelecidas por Mário Chamie ("O Santeiro do Mangue ou A Moral do Avesso") e por Mário da Silva Brito (artigo sem título de Cartola de Mágico).

"O poema-teatral se inicia com a cena de sedução de Edulêia que, desvirginada nos seus dezesseis anos, sob os braços abertos do Cristo no Corcovado, parte para o Mangue: é o triunfo de Satã que "ganha a parada". Em meio a cenas do bordel coletivo, Seu Olavo dos Santos, pai de família, vende santinhos às prostitutas que aguardam os milagres dos santos. O santeiro esbarra com Edulêia e tenta vender-lhe um "bonito São Jorge". A prostituta quer fiado ou por troca de uma "sacanage gostosa", o que Seu Olavo recusa. Mas retorna mais adiante, e o negócio é feito tendo por pagamento uma curiosidade obscena. "O coração de Seu Olavo, agora, mora no Mangue", enquanto no morro nasce uma criança, sua filha com Deolinda, "esposa virtuosa". No espaço do Mangue, acontece a "Páscoa das Putas" com as súplicas a Jesus das Comidas. Seu Olavo, vivendo "à sombra das palmeiras da vida", esquecendo-se do "inferno das obrigações", escorrega para o lodaçal na "adoração noturna do corpo de Edulêia". E contraditoriamente é aí que "Seu Olavo sentiu uma pancada nupcial dentro do peito". Já na condição de cafetão e de apaixonado explorador, vai proclamar que "é preciso acabar com essa pouca vergonha".

Seu Olavo, tomado de ciúme, dá uma surra em Edulêia e "passa preso pensando em Luís Carlos Prestes". No "Suave Milagre", Jesus das Comidas atende ao chamado da prostituta. Os dois são surpreendidos por Seu Olavo que, reverentemente deslumbrado, suplica a Jesus a exclusividade do corpo de Edulêia. Mas este "pertence a todos. Assim determinou meu divino pai" - retruca Jesus, acrescentando: "Comunicai aos justiçaadores que existe aqui no Mangue um sujeito que ama. Um traidor no Mangue", e desperta as fúrias do Ciúme. "O navio do Marinheiro atraca no Mangue" e com ele o Naval, dono de Edulêia que se envenena, quando o anjo da guarda dela se esquece. O Naval mata Seu Olavo. O quarto de Edulêia é imediatamente ocupado pela viúva de Seu Olavo, Deolinda, que se prostitui, para poder sobreviver. Segue-se o epílogo em que o estudante marxista discursa sua mensagem ideológica, condenando o Mangue como o "esgoto sexual da burguesia". Enquanto o coro dos anjos no Corcovado canta "Hosana/Banana", Jesus das Comidas "urina sobre o soluçõ do Mangue". O mistério se encerra com a "Oração do Mangue", o longo poema "Anda depressa Timochenko!", um canto de esperança de uma voz coletiva que pede o advento de uma nova sociedade onde "não existam mais os reais do Mangue" ou essas "senzalas atlânticas".

Para captar o Mangue Tentacular, neste poema que antes fora chamado Rosário do Mangue, Oswald inventa uma estrutura também tentacular que, na sua tessitura, é articulada por vários fios extraídos de outros textos-tecidos. A construção é agenciada por um projeto sintático-semântico, como um grande polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas são apêndices móveis, não articulados, sem ligaduras entre si. Desenvolve-se em todas as direções, deglute antropofagicamente vários gêneros, resultando um tecido tramado por um plural de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual.

Este plural de vozes que se orquestram, num movimento de conversão, de perversão, de reviravolta, sob o signo da transgressão, (para usar expressões de Silviano Santiago) está articulado na estrutura pela superposição de poemas, diálogos, cenas, trechos em prosa, rubricas cênicas, paródias de orações, de ladainhas, sketches que se sucedem à maneira de oratório sacro, de teatro de revista ou de espetáculo de circo.

Esta estrutura descontínua, fragmentada, articula uma "pantomima religiosa" (título de versão anterior à definitiva) e estampa um mundo às avessas, por via carnavalesca, que encena dramatizações sociais, rompendo relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus que determinam o sistema e a ordem da vida comum, do mundo oficial. Tem-se, assim, o jogo de duas máscaras: o lado festivo e "cordial" disfarça autoritarismos e hierarquias. A festa no

Mangue, festa dionisíaca da desrepressão do sexo, embora comércio, ilumina forças ideológicas que se movimentam nas diversas camadas sociais. A natureza dupla das imagens e representações permite ler o mundo oficial, que, através da paródia e da sátira, é visto como um burlesco mundo da Orgia.

Partindo das observações de Bakhtin, quando estuda a obra de Rabelais, autor freqüentado por Oswald, e considerando a dupla vida do homem medieval - a oficial e a público-carnavalesca -, pode-se ver que o mistério oswaldiano promove a desierarquização do mundo oficial, fazendo todos os personagens transitarem igualmente no espaço do Mangue: Jesus das Comidas (que por vezes desce do Corcovado), Seu Olavo dos Santos, Edulêia, as outras prostitutas, Satã, o estudante marxista, o comissário de polícia, o marinheiro, os turistas, os cafetões, os gigolôs, etc., encontram-se, neste espaço público, num mesmo plano dialogado. Atrás das cenas naturalistas do submundo, transparece a praça pública carnavalesca, lugar do contato familiar onde convivem os personagens "sagrados" e os humanos de diferentes posições sociais. Através desse processo, o texto rompe preceitos éticos e estéticos, rompe a lógica cotidiana, faz coabitar elementos contraditórios (o sagrado e o profano; o sublime e o grotesco; o divino e o humano; a vida e a morte), para desmascarar o sistema oficial hierarquizado e repressivo. O que se vê é um diálogo, um jogo de forças entre esses dois mundos: o oficial e o carnavalesco. Um não anula o outro; um fala o outro pelas diferenças que não são abolidas. Pela paródia, o discurso se converte em palco de luta entre as vozes.

Nesse jogo, os personagens listados no início do texto, à maneira de uma peça teatral, que ele também é, perdem os contornos de indivíduos fechados em si mesmos, para se dissolverem em papéis sociais, metonímias do coletivo. São, pois, cristalizações desses papéis sociais, máscaras tornadas fixas e por isso incapazes de criar um conjunto dramático. Tal procedimento deixa longe a técnica do teatro realista, já desbaratada em O homem e o cavalo, peça de 1934.

Entre os personagens que agenciam a paródia sacra, leitura do Evangelho num clima de submundo, destacam-se Jesus das Comidas e Satã, saídos dos mistérios medievais para este contexto, e permitem verificar o traço relevante do realismo grotesco que é "a degradação, ou seja, a transferência para o plano material e corporal do elevado, espiritual, ideal e abstrato" (Bakhtin). Este é um dos procedimentos típicos da comicidade medieval, que tende a degradar, corporificar e vulgarizar.

No rol das dramatis personae, lê-se:

"Jesus das Comidas, com residência no Corcovado.
Satã, com residência no mundo".

Essas rubricas autorizam-nos a estabelecer a oposição alto X baixo que parece parodiar a disposição dos personagens hierarquizados nos mistérios medievais. Do céu descia o Espírito Santo em volta em raios luminosos, enquanto demônios surgiam dos abismos, saindo de alçapões, chamas flamejavam no inferno, tempestades se abatiam sobre a cena. Esta topografia cênica espelhava um verdadeiro movimento vertical, desde os abismos infernais até o céu, - movimento que abarcava o homem situado no plano intermediário, - sem relação temporal ou causal, sem associação no decurso horizontal e linear da história, e que só se verifica pela ligação vertical com a providência divina.

No mistério gozoso de Oswald, o Cristo aparece degradado, negativamente transplantado para o plano material, dessacralizado - o céu desce sobre a terra. O céu concretizado pelo Corcovado, o país dos holofotes.

Jesus das Comidas transita entre o Corcovado (a "altura" materializada) e o Mangue, o bordel situado no mundo, residência de Satã (o "baixo"), dialogando na mesma linguagem desabrida, anti-hierática da praça pública, como se vê em "O suave milagre" e no "Epílogo sobre o Oceano Atlântico". É o Jesus não mais iluminado pela Luz divina, mas pela luz elétrica que se apaga, para deixar cair a "noite hetaira / Enjaulada / Ho lodaçal" do Mangue.

Jesus das Comidas apenas aparentemente opõe-se a Satã que aparece no Prólogo, desencadeia a ação ("ganhei a parada") e não mais surge no texto, como presença dramática explícita. A ação, entretanto, é produto de sua vitória. Jesus ocupa a função diabólica (representando o mal, na visão oswaldiana), como verdadeiro agente da ação: materializado no Corcovado a tudo assiste e de lá desce em momentos estratégicos para conviver no Mangue, e manipula como demiurgo os personagens que são seus títeres. Rege a ação que se desenvolve nos trópicos - a terra do sol.

O tratamento dado ao Cristo, caracterizado pela caricatura e pelo grotesco, é homólogo àquele recebido por Satanãs nos mistérios medievais, que ficava fora da gravidade dos cantos litúrgicos encenados sob uma regulamentação taxativa e ritual. Em Oswald, Satã - como sabido conhecedor dos homens, é a encarnação do sedutor na cena da sedução de Edulêia, "espiando-a por detrás de um formigueiro". Cena acompanhada de raios e de barulhos de trovões (informação da rubrica), como na encenação da Idade Média. O "formigueiro" associa-se à boca do dragão que simbolizava o Inferno, e, ao mesmo tempo, neste outro contexto, autoriza a associação ao

sexo feminino (ao monte de Vênus e à vulva-fonte), à hierogamia
Céu-terra.

Satã é o diabo cravado na terra, transformada no próprio Inferno, metonimicamente representado pelo Mangue - imagem que faz lembrar o quadro do Mistério Bufo, de Maiakovski, em que os impuros, a classe operária, penetram no inferno, e um trabalhador conta aos diabos os horrores da terra, diante dos quais empalidecem as torturas infernais.

Em O Santeiro do Mangue, portanto, Satã, depois de cumprir sua função, desaparece e cede seu lugar a Cristo, agora Jesus das Comidas, profanado e carnalizado, assumindo a máscara do bufão destinada ao diabo do mistério. Agora, é a divindade que conserva a natureza extra-oficial. Injúrias e obscenidades fazem parte de seu repertório; atua e fala em sentido oposto às concepções oficiais cristãs. Representa a diabrura, a parte do mistério que se desenvolve na praça pública, mescla-se com o dia-a-dia do bordel, gozando dos direitos particulares do carnaval: familiaridades e liberdade. Esta máscara demoníaca do Cristo representa a força do "baixo" material e corporal que dá a morte - aqui interpretada ideologicamente por Oswald que, tornando-a marca do mundo oficial, a rejeita como dança da necrofilia reducionista, para anunciar a renovação do mundo "fugitivo do sol": virã a nova luz, a utopia, em que a alegria será a prova dos nove. O Mangue, engendrado por Jesus das Comidas, este diabo-arlequim, afirma o mundo oficial para negã-lo. O mistério oswaldiano dimensiona-se, assim, como dança macabra, o poema da comunidade que morre, para que outra se revele, numa epifania sem Deus.

O anúncio do novo dia dã-se, no fecho de O Santeiro através da voz monológica da ideologia. Com propósitos pedagógicos, o mistério gozoso torna-se parábola que aponta para a construção do ideal, para o caminho da utopia. Na "Oração do Mangue", a voz plural do bordel apela para Timochenko (o marechal soviético que participara na defesa de Stalingrado, contra as tropas nazistas) e assume o nós, de todo poema abertamente político (Alfredo Bosi). Opondo-se à "desforra do Espírito" (Tristão de Ataíde), Oswald espera a redenção social e política do homem que pede pressa a Timochenko para anunciar a boa nova. Depois da argumentação que procura negar o presente, o poema requer a aceleração do futuro. Do lodaçal, o mundo da morte, surgirá o novo mundo fecundado por outra luz: o dia da ressurreição / revolução.

Eliana Scotti Muzzi (UFMG)

A já tradicional relação de analogia entre o conjunto dos Profetas de Congonhas e a arte cênica, sob as metáforas do balé e do teatro, não é sugerida apenas pela percepção imediata do caráter apoteótico das estátuas, da sua postura excessiva, da sua gesticulação espetacular. Essa referência atua em todo o projeto de organização do espaço, na ordem da distribuição das esculturas e na posição que cada uma delas ocupa em relação às outras.

O espaço arquitetônico do adro é delimitado por um jogo de linhas curvas e retas e de sua conversão recíproca, segundo o princípio de reversibilidade que rege o universo barroco. Nesse espaço circunscrito por fronteiras fluidas e ambíguas, instituída pela alternância e reversão de formas côncavas e convexas, as estátuas se organizam em três níveis - desdobramento em que se exhibe o volume, atributo dos corpos físicos que ocupam um espaço real. Essa construção em níveis ou patamares é característica da estrutura do drama barroco, onde, segundo Walter Benjamin (Origem do Drama Barroco Alemão), os atos não se sucedem uns aos outros, mas se ordenam em terraços, em camadas simultâneas.

Levando a noção de espaço às suas últimas conseqüências, a simultaneidade permite, como observa ainda Benjamin, "tornar o tempo presente no espaço". Ou seja, ela dá uma representação espacial da temporalidade.

A simultaneidade é a ordem em que se inscrevem os Profetas, imobilizados em seu transe. Esse modo de apresentação remete a um tipo de estrutura e de dramaturgia específicas ao teatro - a do quadro, unidade espacial de ambiente, unidade temática e não ac-tancial, que se opõe ao sistema ato/cena, regido por uma ordem temporal e função de um encadeamento narratológico. O quadro oferece uma visão pictórica da cena dramática e expõe a dimensão espacial do teatro. Decompondo o tempo em fragmentos descontínuos, ele se fundamenta não na técnica do movimento dramático, mas na da fixação fotográfica de uma cena.

A representação dos Profetas de Congonhas, sob a forma de quadro regido pela simultaneidade, difere radicalmente da ordem linear e sucessiva instaurada pelo eixo narrativo que estrutura os episódios dos Passos em cenas. Em sua organização tabular, os Profetas inscrevem-se num espaço atemporal, onde o conceito de história se anula. Desse lugar fixo, fora do tempo, eles se re-

presentam como "dramatis personae" determinados não por uma individualidade, mas por uma ordem espacial e por uma posição enunciativa. Sua ocupação do espaço cênico efetua-se segundo regras estritas: as estátuas constituem os eixos de articulação - ponto de tensão e ruptura - de figuras geométricas.

As figuras de Isaías e Jeremias, Daniel e Oséias, que marcam respectivamente as posições de entrada e saída do espaço profético, ordenam-se paralelamente, formando um retângulo que se transforma em hexágono quando nele se incluem as estátuas de Ezequiel e Baruc, em posição intermediária, sobre o paredão central que divide o espaço e indica mudança de nível. À esquerda e à direita do retângulo/hexágono - na perspectiva do espectador que vê o conjunto de frente - erguem-se respectivamente, em organização triangular simétrica, as estátuas de Jonas, Amós e Abdias e as de Joel, Naum e Habacuc.

A gestualidade desmedida e exacerbada dos Profetas é também produzida e controlada por um código baseado num princípio de simetria. O braço direito erguido de Abdias, com o dedo em riste apontando para o céu, reflete-se invertido no braço esquerdo de Habacuc, na posição equivalente inversa. Em disposição simétrica, na parte posterior do conjunto, Jonas e Joel retomam o procedimento nos perfis voltados para fora, posição que se inverte em Daniel e Oséias, que guardam a saída do espaço cênico e voltam-se para o corredor de passagem, as cabeças inclinadas para dentro.

Outras possibilidades de leitura se revelam na mudança de perspectiva: é no eixo da diagonal que se inscreve a seqüência formada pelo braço direito de Isaías, em primeiro plano à esquerda, cujo dedo aponta para o filatério; pelo braço direito flexionado de Ezequiel, em segundo plano, à direita; e pelo braço direito de Abdias erguido para o céu, no terceiro plano à esquerda.

Esse princípio rege igualmente a distribuição dos aderêços cênicos. As estátuas de Jonas e Daniel, que exibem como emblema as representações zoomórficas da baleia e do leão, ordenam-se linearmente ocupando os extremos do muro posterior à esquerda. Outro aderêço cênico - a pena - preside à formação de um triângulo cujos ângulos são constituídos por Jeremias, Oséias e Joel.

Essas figuras - constelações desenhadas pelos diversos modos de articulação dos elementos do conjunto, pelas relações de identidade e oposição que estabelecem entre si - inscrevem-se num espaço recortado e emoldurado pela forma privilegiada da cosmologia barroca: a elipse. Sua carga simbólica é destacada por Severo Sarduy, que assinala a conotação teológica de que se reveste a descoberta de Kepler. A autoridade do círculo, forma fechada de centro fixo, figura de ordem universal desde Copérnico, é desti-

tuída em favor da ambigüidade da elipse, onde o centro se descen- tra e se desdobra num duplo foco.

Uma amostragem das formas e princípios utilizados na circuns- crição e na estruturação do espaço dos Profetas é apresentada na cartela em pedra sabão, exposta à entrada do conjunto, em posição de destaque, sobre o muro divisório central. Além de uma inscrição em latim com dados sobre a construção da igreja, a cartela oferece o texto mais legível de sua ornamentação em linhas curvas que se organizam em volutas, na citação explícita e insistente da elipse e na figura reiterada do S espelhado, visualização do princípio de simetria - repetição com inversão - que rege a ocupação do espaço.

A representação dos Profetas de Congonhas organiza-se portan- to segundo uma codificação minuciosa, onde os signos plásticos, constituídos por elementos contínuos, não-discretos, de ordem ana- lógica e icônica, tendem a um funcionamento inverso: a continua- de da superfície plástica fragmenta-se em unidades discretas e ar- ticula-se como uma linguagem.

Essa é uma idéia retida por Benjamin, ao comentar um texto de Ritter: toda imagem é escrita - assinatura, monograma - e se ofe- rece à leitura.

No conjunto dos Profetas, a idéia dessa imagem/escrita é en- cenada pela metonímia emblemática da pena que, em suas três ocor- rências, apoia-se não no filatêrio, espaço do texto verbal, mas nas volutas das barras decorativas dos mantos, indicando uma outra escrita a ser decifrada.

Modelando sua substância de expressão, essa escrita delinea também o personagem de seu receptor. O destinatário primeiro do texto dos Profetas é o romeiro - aquele que sai em peregrinação em busca de um signo.

Após ter percorrido um itinerário orientado pelo eixo narra- tivo das capelas votivas dos Passos, esse leitor defronta-se, no final do percurso, com um texto aberto no espaço e na ordem, que lhe oferece múltiplas entradas. A ele compete penetrar no espaço dos signos e percorrê-lo em peregrinação intersemiótica.

A inserção do espectador-leitor no espaço cênico vai trans- formá-lo no protagonista do drama: ele assume em seu corpo o texto inscrito na pedra, atualiza-o, encena-o. Deixando seu espaço natu- ral, o ator passa a ter um funcionamento semiótico, torna-se signo entre signos. E ele que transforma o quadro imobilizado em cena viva, e toma sobre si os gestos exacerbados e a postura de enun- ciação dos Profetas. Peregrinando de estátua em estátua, ele traça com seu corpo as figuras geométricas latentes e abstratas.

Personagem coletivo, anônimo e nômade, o romeiro transforma a contemplação estética em procissão e faz do espaço fixo do adro um

palco itinerante em que se realiza, na perspectiva inversa, a idéia do palco móvel do teatro barroco, que peregrinava de cidade em cidade, oferecendo o espetáculo de seu descentramento.

NOTA

* Esse trabalho é parte de uma pesquisa sobre os Profetas do Aleijadinho, que vem sendo realizada pelo Grupo de Estudos de Semiótica de Minas Gerais (GRES-MG), fundado na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 1984, como resultado de um curso aí ministrado pelo professor Jean Peytard, da Universidade de Besançon (França).

Ao instituir como objeto de estudo o conjunto dos Profetas de Congonhas, a equipe de pesquisadores, atualmente constituída pelos professores Eliana Scotti Muzzi, Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes, pretendeu propor uma abordagem específica da obra, a partir de um enfoque semiótico que visa não apenas à sua descrição, mas à sua leitura, ao exercício de uma atividade de decifração e de interpretação.

A fase inicial da pesquisa, resultado de um trabalho coletivo do qual participaram também as professoras Cleonice Hourão e Consuelo Santiago, foi objeto de uma comunicação apresentada na 37.^a Reunião da SBPC, em 1985 e publicada em Ciência Hoje (junho de 1986) sob o título "Leitura Semiótica dos Profetas do Aleijadinho", bem como de conferência feita no Museu da República, em outubro de 1986, pela professora Eneida Maria de Souza, no programa do curso "Literatura & Cia - a literatura e outras artes nos séculos XVIII e XIX".

Consuelo Albergaria (UFRJ)

Andrade Muricy encerra sua Introdução ao Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro (2. ed. Brasília, CFC/INC, 1973, 2 v.) lamentando e afirmando o pouco interesse da crítica com relação ao Simbolismo no Brasil.

Outros aspectos fundamentais, entretanto, também têm sido negligenciados para a compreensão desse movimento reconhecido como de importância capital na formação da modernidade. São comuns as afirmações da presença de hermetismo e esoterismo nas obras dos simbolistas, como se "hermetismo" e "esoterismo" fossem rótulos que se pudessem afixar ao conteúdo e servissem como indicativos de "uso externo", como se constata em certos medicamentos. Sem o entendimento de tais rótulos, a leitura dessas obras se torna inócua. Não bastam informações das influências de cabalistas, teosofistas, neo-alquímicos e rosa-cruzes no movimento; nem a referência ao interesse despertado nos simbolistas pela leitura de Saint-Martin, de Eliphas Levi, de Henri Delaage, de Papus, Gaïta, Swendenborg e tantos outros, se não houver um conhecimento mínimo das obras desses ocultistas, contemporâneos do movimento.

Outro equívoco que tem desviado a significação profunda do movimento reside na leviandade com que se manuseia a noção de símbolo, tornando-o equivalente da metáfora e até mesma da alegoria.

Concomitantemente, a crítica burguesa — cristã ou positivista — do século XIX, servindo-se do escárnio e da ironia como armaduras para o seu desconhecimento do assunto, agiu de forma a neutralizar e mesmo amesquinhar a possível reviravolta provocada pelo Simbolismo, que poria por terra o edifício racionalista construído pelo Ocidente. É normal, pois, que um crítico como Max Nordau, afirmasse que o misticismo deveria ser tido como "um dos sintomas principais da degeneração".

Entretanto, independentemente de qualquer tipo de inspiração — seja ela de natureza positivista, espiritualista e até mesmo marxista — pode-se verificar, na seqüência dos fenômenos que regem a história das idéias e sua expressão estética, a presença de um continuum espiritual. A tomada de consciência desse substrato mental apresenta como resultado uma aproximação ou um afastamento graduais dos interesses do homem pela sua origem, sua destinação e seu estar-no-mundo.

A corrente espiritualista, retomada à Idade Média pelo Roman-

tismo, e aparentemente descuidada por algumas tendências dos fins do século XIX, quando emerge, o faz de forma convicta, ainda que não espaiada. Os conhecimentos de base esotérica relativos a um conteúdo sagrado irradiados a partir da tradição ária, se definem como uma prática que se traduz na busca de uma libertação. Nesse sentido, a noção de transcendência, que no Ocidente se propõe como arquê e se funda na oposição radical entre criador e criatura, opõe-se às concepções oriundas do Oriente, onde não se vê solução de continuidade entre as diversas formas de vida.

Como na Grécia platônica e neoplatônica, a tradição oriental pretende, como forma de salvação, perpetuar ao infinito a existência individual, ainda que transfigurada.

No cerne deste drama espiritual, que envolve o problema da criação e o sentido da vida, o homem se vê engajado num combate do qual é responsável, mas que o ultrapassa. Assim, depara-se com o dilema infinitamente vasto da luta entre o Bem e o Mal e enfrenta forças antagônicas presentes na imediatez do seu cotidiano. O sentimento de angústia resultante do esfacelamento e da fragmentação próprios da cultura ocidental, nada mais é que o sentimento da harmonia perdida. O homem anseia pela ordem reinante na ordem do Universo — do tempo primordial — desestruturada a partir da noção da Queda, momento de ruptura e afastamento.

Por uma questão de evidência, tudo indica que a instabilidade, a dúvida e a inquietação do homem têm início no momento em que esse processa o questionamento de todas as crenças e valores, ou seja, o fim do século XVIII, quando a razão exige que seja revisado o pensamento ocidental provocando, assim, o desequilíbrio instalado pelo cogito cartesiano que reduziu ao silêncio as instâncias extraconscientes da alma.

A dominação romana e a expansão do cristianismo relegaram à clandestinidade a tradição dos bordos galeses, sucessores diretos e depositários das concepções mágicas e herméticas ensinadas nos templos egípcios e nas religiões gregas dos Mistérios desde séculos antes de Cristo. Estes ensinamentos, invariáveis através dos tempos, reaparecem, sob formas variadas, em períodos de crise.

Poeticamente, podem ser apontados nos romances que constituem a Matéria da Bretanha: o romance do Graal, Parsifal, Tristão e Isolda, ou seja, em todo ciclo arturiano dos romances de cavalaria; reconhecêmo-los ainda no Roman de la rose, na Divina Comédia, de Dante, no Paraíso perdido, Milton e em tantas outras grandes obras dentre as quais não podemos deixar de lembrar Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa.

E em que consiste essa "ciência" praticada pelos antigos filósofos e patriarcas, pelos gnósticos e iluminados, por alquimistas

tas e rosa-cruzes e condenada como herética pela Igreja?

Conhecida atualmente sob o nome de Ocultismo e/ou Ciência Sagrada da Tradição, o objetivo de seus seguidores se resume — grosso modo e de forma elementar — em deduzir, por analogia, o invisível do visível, ou como diria São Paulo: per visibilia ad invisibilia.

O emprego da analogia como instrumento de conhecimento do supra-sensível é a base de uma doutrina mais antiga que o Cristianismo, trazida do Oriente pelos Árias, cujo objetivo é buscar o divino e o universal que existe sob a multiplicidade das aparências do sensível.

A relação analógica se estabelece, então, entre seres ou noções essencialmente diferentes, que no entanto se parecem sob um certo prisma — o que confere ao raciocínio por analogia um aspecto suspeito para os racionalistas.

Entretanto, em épocas onde a intuição predomina como forma de conhecimento imediato e direto do inexprimível e prevalece o uso da analogia, há que se recorrer ao uso do símbolo como meio de expressão, dada a sua natureza e capacidade de sugestão, tornando-se no suporte necessário à concepção de verdades possíveis mas às quais a razão não pode alcançar. O domínio da intuição intelectual pura — que participa do campo da Metafísica — escapa à lógica redutora da Razão e ultrapassa a mera abstração visando aos princípios eternos e imutáveis, constituintes da noção de unidade. Os apelos da curiosidade do mundo exterior, fragmentado operacionalmente para uso da ciência profana, reduziram o homem à natureza sensível, em detrimento de uma percepção mais ampla, divorciando espírito e matéria e relegando os fatos da Tradição ao campo das superstições.

Quando os não-materialistas, nostálgicos do espírito, rebelam-se contra o excessivo racionalismo e promovem a revolta da intuição contra o despostismo da lógica, é através da poesia que se poderão buscar o elo perdido com o que, já agora — em fins do século XIX — se configura como sendo o Mistério.

Dada a insuficiência das linguagens, no que concerne à expressão das idéias de ordem metafísica, o emprego do símbolo passa a ser exigido como um lugar de confluência dos diferentes níveis de realidade permitindo, através das correspondências, a emergência de um sentido oculto por meio do Verbo, já agora encarado como "lugar dos possíveis". A representação direta das vivências, requerida pelos meios convencionais da expressão, exige, então, que se estabeleça uma distinção qualitativa entre os signos eminentemente referenciais dos de valor simbólico.

Ainda que o Verbo jamais seja vazio, e ao significante cor-

responda no m̃nimo um significado, no s̃mbolo, a palavra (ou a imagem) adquire a natureza de um agente misto, natural e divino, corporal e espiritual, que o transforma num mediador pl̃stico universal: um recept̃culo comum das vibrações do movimento e da forma, que o sobrecarrega de uma força comunicadora capaz de atrair a imaginação. Assim, o s̃mbolo é entendido como uma realidade dinâmica, cumulada de valores emocionais e ideais, cuja função é a de juntar um novo valor aos objetos e ações, ordenando o mundo natural e penetrando, por analogia, o mundo divino. O s̃mbolo liga o mundo f̃sico ao metaf̃sico.

As doutrinas estéticas anteriores ao s̃culo XIX tinham em comum o fato de valorizar o traço pertinente a todos os homens, propondo um modelo a ser imitado. Essa conformidade com a realidade f̃sica confere à arte o cunho da universalidade. A noção do Belo, por mais abstrata que seja, permanece exterior ao artista e sua definição supõe um princípio de identidade do que se pode observar com o esp̃rito que concebe, estabelecendo, numa solidariedade coletiva, o ideal de perfeição.

O s̃culo XIX assiste a revolução provocada pelo aparecimento do indivíduo e a unidade fictícia e disciplinada se rompe em tantas facetas quantos são os criadores. Cada um se volta para si mesmo procurando alcançar o universo escondido no fundo do seu ser e o qual busca descobrir, a despeito das técnicas e regras pertinentes a reprodução do seu ideal. Baudelaire foi um dos primeiros a se revoltar contra as teorias oficiais a fim de, servindo-se do mundo sensível, tornar perceptível o "invisível" e o "impalpável": "Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes; c'est une espèce de pâtre que l'imagination doit digérer et transformer". A natureza, assim transformada em uma espécie de l̃xico, é manuseada pelo artista que seleciona o vocabulário necessário à sua expressão.

A grande virada é a transformação da realidade não mais como meta, mas como ponto de partida — indispensável. O percurso da imaginação, partindo do registro das sensações impostas pelo real assume como fim o destino de manifestar a alma, este universo interior e impenetrável. A função da arte evolui assim no sentido de derrubar as barreiras do inexprimível, cravando uma brecha por onde possa fluir a essência mesma do ser. Enquanto o realista permanece fiel apenas às sensações provocadas pelo mundo exterior, e o romântico busca expressar seus estados interiores, o simbolista vai além, procurando ressonâncias entre os dois mundos: o visível e o intuído. A arte até então figurativa, progressivamente se torna sugestiva; mais importante que representar, aparece o desejo de des-
pertar relações geradas por pólos magnéticos entre os quais passa

a corrente das sensações. Cabe ao artista fazer brotar a centelha suscitando na alma o eco do incomunicável que percebe e deseja transmitir. Lúcida e inauguralmente, o artista moderno descobre que a sensação não basta ser descritiva; é necessário que seja principalmente expressiva.

O uso das imagens (símbolos) escapa à mera constatação para adquirir um efeito encantatório, fazendo nascer da alma vibrações e estremecimentos que atuam sobre os nervos como ondas de sensibilidade: idéias musicais, harmonia e modulações na evocação de uma realidade transcendente frontalmente oposta ao esquema imperante no racionalismo e em total desacordo com os esquemas estéticos da época. Formas, cores e sons, por seus poderes encantatórios, impregnam a afetividade da alma e despertam emoções recônditas fazendo do artista um mago capaz de ultrapassar os limites do puramente sensorio e penetrar estâncias supra-naturais. A obra, afetando corações e sensibilidades, excita, então, belezas de uma ordem superior e ao antigo conceito de perfeição, opõe o de criação.

Dizia Leibniz que o ato estético detém o poder de produzir algo semelhante às obras de Deus, ainda que em menor escala, e Baudelaire falará de um Homem-Deus. A ambição insaciável do homem, apenas conseguida a possessão de sua personalidade, aspira a aventura de penetrar o Mistério: o uso de excitantes e drogas, o ópio e o haxixe criadores de paraísos artificiais em voga na época, não é simples coincidência histórica. O homem do século XIX procura ir além de si mesmo. Desde 1831 Balzac escrevera um Traité des excitants modernes onde aponta cinco produtos: o álcool, o açúcar, o chá, o café e o tabaco chegando à seguinte conclusão: "Votre cerveau acquiert des facultés nouvelles... vous volez à pleines ailes dans le domaine de la fantaisie..."

O que se busca é a multiplicação do eu e sobretudo um tipo de excitação capaz de despertar a imaginação. Isto, para os românticos.

Os simbolistas prosseguem e ultrapassam essa busca através de drogas muito mais fortes e Baudelaire escreve em 1851 Du vir et du haschisch comme moyens de multiplication de l'individualité seguido de Mangeur d'opium, em 1860. Ópio e haxixe são produtos trazidos do Oriente e seu uso foi difundido entre os literatos por Hoffmann e Poe como fontes da nova técnica para se atingir os estados interiores e forma de propulsão para penetrar o desconhecido. Os românticos desejaram transcender os dados normais dos sentidos intensificando as sensações; os simbolistas, através do uso de drogas, buscam primeiramente a intensidade das sensações e depois, o anômalo e o estranho. A sensação elevada à sua potência máxima termina por se transformar em perturbação sensorial, ou seja, na mis-

tura das sensações. Não estaria aí a forma de se realizar experimentalmente as sinestésias? "... Les parfums, les couleurs et les sons se répondent..."

Do domínio dos sentidos, passa-se ao do espírito. O que fora constatado na maneira de sentir o mundo vai se produzir no modo de compreendê-lo. A exaltação assim provocada visa a transcender o humano e descobrir o desconhecido num grau extremo, ou seja, criar o desconhecido. Que fizeram o Impressionismo nas artes e o Simbolismo na literatura senão arruinar a fé cega na evidência das realidades concretas? O mundo visível — a chamada "realidade" — perde seu prestígio; as verdades do aparente são substituídas pelas relações harmônicas fundadas na analogia que penetra o irracional e o obscuro tentando explorar uma outra realidade, viva e tangível, fluida, que somente a intuição pode captar. Evidentemente os modos de expressão tradicional regidos pelas disciplinas da Razão, insuficientes para transmitir o anseio pelo mistério, são substituídos por símbolos, e o Ocidente se volta avidamente para as civilizações e a filosofia do Extremo-Oriente, cujo repertório de conhecimentos possibilita uma visão metafísica do mundo como um todo; o Cosmo como forma apaziguadora da angústia causada pelo individualismo e a limitação do Universo imposta pela Razão.

A doutrina simbolista, assim entendida em seus conceitos universais, não pode ser tomada sob o ponto de vista de uma relação de causa-e-efeito, mas de mútua causalidade. No simbolismo, diz Cirlot, tudo possui significado; tudo é manifesta ou secretamente intencional de forma a obedecer a categorias de intensidade e associação. A tensão simbólica é inerente à de fazer emergir o desconhecido, estabelecendo a comunicação com o incomunicável.

Os verdadeiros simbolistas franceses — Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont¹ — erroneamente classificados de precursores — colocam-se, conscientemente ou não, dentro do sentido doutrinário do símbolo, utilizando-o de forma instrumental como meio de recuperar o transcendente e atingir o Infinito. Ao explorar a força magnética do símbolo, tornam evidentes a espiritualidade, a unidade e a imortalidade do Cosmo numa demonstração da sua harmonia, pela analogia dos contrários.

Em Baudelaire, o estado poético realiza a fusão do eu e do não-eu. Rimbaud se pretende "vidente" em suas alucinações: "Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens". O místico Mallarmé não percebe que o "Néant", o "Rien", é apenas a imagem invertida de Deus projetada no espelho: "Quand les souffles de ses ancêtres veulent souffler la bougie... Igitur dit: Pas encore!"

Nesta sede inestancável de Absoluto, não se pode deixar de

perceber a presença de doutrinas herméticas e esotéricas, comuns ao Ocultismo, à Magia e às filosofias orientais — aliás muito bem estudadas por Alain Mercier em Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (Paris, Nizet, 1969, 2 v.)

O modo pelo qual esses autores utilizam os símbolos face à percepção de um mundo pleno de possibilidades desconhecidas, exige o afastamento das acepções simplistas de "símbolo".

Do ponto de vista esotérico, o símbolo é a chave que permite penetrar o mistério e apreender o sentido oculto do real, alterando a sensibilidade do sujeito ao mesmo tempo em que atua sobre a ampliação do campo do objeto. É pelo símbolo que se desvenda o Silêncio — que não pode ser enunciado, mas pode ser descoberto através das vivências pessoais.

A poesia ocidental desvitalizou o sentido do símbolo como forma e expressão do eterno no momento em que perdeu a visão da Unidade. A Lógica destruiu o sentido primeiro da Metafísica pré-aristotélica e o desconhecido — oposto ao finito — recusando-se a admitir transcender o puramente humano e racional para buscar uma participação efetiva no Infinito, ou seja, no inexprimível.

A sistematização do conhecimento no século XIX, de base racionalista e dual, que vê o mundo sob um aspecto sensível e inteligível, aparece como inadequada às necessidades de determinados espíritos, desiludidos do excessivo racionalismo e desconfiados de sua eficácia. Esses espíritos, dentre os quais se situam os simbolistas, foram impelidos à busca de um conhecimento supra-racional, imediato, intuitivo e místico de uma realidade absoluta capaz de responder as questões e problemas da vida em sua totalidade. Face ao racionalismo exagerado, a corrente mística emerge, elevando o nível da realidade inteligível ao suprainteligível na demanda do Absoluto que está na raiz de todo ser e de todo conhecimento, que transcende o mundo sensível, racional e intelectual e deve ser buscado em termos de revelação e êxtase.

Com a emergência desta corrente, a outra, racionalista, oriunda dos séculos 17 e 18, alicerce dos processos de conhecimento sobre o qual se construiu, é abalada pelas noções de transcendentalismo que puseram a descoberto um novo nível de problemas. O conceito de significado e os problemas de natureza semântica assumem importância fundamental no reconhecimento das funções básicas que distinguem o homem das criaturas não-humanas. A questão do conhecimento leva, por decorrência, às da percepção, da formalização e da experiência em moldes que ultrapassam o mero experimentalismo empiricista. O ato cognitivo retoma esquemas mentais deixados de lado pela ordem aristotélico-tomista e procura sua explicação no conhecimento imediato e direto, de natureza intuitiva.

A intuição é experimentada como um sentimento de certeza e veracidade independente de procedimentos apenas buscados na razão. Essas concepções, que alargam as instâncias do sujeito e ampliam o espaço objetual, retomam um terreno esquecido desde Platão: tudo o que é sensível é uma manifestação e a realização de uma idéia invisível. Todo conhecimento implica uma identificação e as coisas, apesar de sua aparência, não são definitivas — a não ser quando vistas dentro de uma ordem total. O ato cognitivo — e com ele o ato poético — necessita, mais uma vez, da Metafísica.

Verdadeiramente simbolistas, seriam, pois, apenas as obras de fundo metafísico, entendendo-se por metafísica o conhecimento total que engloba em si o esotérico, o mágico, o hermético. Hermético não no sentido de hermões, mas como proveniente de Hermes Trimegisto: uma grose cujo objetivo é a recuperação de uma realidade superior que jaz escondida sob a natureza aparente e concebe o Universo — tanto o macro como o micro cosmo — como a Trindade constituída de três princípios: corpus, anima, spiritus, sintetizados numa Unidade.

Dessa visão, o homem é análogo, mas não semelhante ao Universo, havendo entre eles uma estrita correspondência, e sobre essa doutrina se baseia a magia.

As correspondências analógicas exercem papel fundamental no Simbolismo como doutrina, embora preocupem menos os poetas simbolistas impropriamente chamados como tal — René Ghil, Jean Moréas, Jules Laforgue e Gustave Khan, para sô citar alguns, mais preocupados com a instrumentação verbal, o ritmo, as assonâncias e o verso livre do que com o sentido profundo e a eficácia do símbolo.

O movimento simbolista — uma vez que não nos parece adequado falar numa "escola" simbolista — se dispersa em cultores da forma ou utilizadores de uma simbólica ocidental estratificada, mais próxima de uma forma subjetiva de apreensão de relações, o que a faz assumir uma natureza ambígua que não utiliza o símbolo, mas a metáfora como cêcula germinal da poesia.

Em vista do exposto, somos obrigados a discordar de eminentes críticos como Alceu Amoroso Lima e Andrade Muricy que viram o primeiro Bandeira como um simbolista. O simbolismo é mais que "um dos momentos agudos do individualismo artístico" e o simbolista não é "essencialmente um independente" conforme afirma Mestre Alceu.

Os poemas de suave e nostálgica melancolia, "ligados pela mesma tonalidade de sentimento" dos primeiros livros de Manuel Bandeira, intercalam manifestações de várias tendências, mas dificilmente podem ser chamados "simbolistas, apesar das preocupações do autor expostas no Itinerário de Pasárgada:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela de frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.

(In: Poesia completa e prosa. Agui-
lar, 1967. p. 62)

Talvez por isso Andrade Muricy o classifique como "neo-simbolista" e transcreva no Panorama sete dos seus poemas: Desencanto e A Antônio Nobre, de A cinza das horas; A dama branca e Poema de uma quarta-feira de cinzas, de Carnaval e Bêlgica e Os sinos, de O ritmo dissoluto.

A poesia intimista, muitas vezes confessional desse período, no entanto, pouco apresenta daquela universalidade própria dos poetas simbolistas. E abro um parêntese para lembrar os curitibanos, em especial Dario Vellozo e Emiliano Pernetá.

O tema da morte tão freqüente em Bandeira aparece tratado de forma impossível para um simbolista convicto, para quem a destruição do corpo é irrelevante face ao infinito. Vem à memória o "Cârcere das almas" de Cruz e Sousa; Dario Vellozo destrói os limites entre vida e morte em Palingenesia. O lado-de-cã prefigura o au-delã...

...será mesmo possível ver em Bandeira um simbolista, ainda que provisório?

Notas

¹Verlaine, nesse sentido, só poderia ser considerado um romântico tardio, cuja importância reside na redescoberta do efeito musical como valor encantatório.

Mesmo que não o rotule explicitamente de escritor realista, boa parte dos nossos manuais de história da literatura brasileira costuma inscrever Machado de Assis no âmbito daquela corrente literária do século XIX. Talvez pela dificuldade de enquadrá-lo com segurança em qualquer dos outros movimentos então em voga. Uma questão de lógica classificatória, possivelmente: como não é romântico, e disso se pode ter absoluta certeza, resta encaixá-lo no realismo. Será que se pode impunemente incluir Machado entre os representantes da escola realista?

Nas palavras do próprio autor, entretanto, encontramos uma manifestação expressa de oposição à chamada doutrina realista. No ensaio crítico "Eça de Queirós: O Primo Basílio"(1), Machado assim se refere ao escritor português: "tem em mim um admirador de seus talentos, adversário de suas doutrinas, desejoso de o ver aplicar, por modo diferente as fortes qualidades que possui; (...)." E, mais adiante, aconselhando aos jovens talentos, em tom persuasivo: "Não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. (...) Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética." (grifamos)

Sobre a opção técnica da reprodução fotográfica, Machado conclui, irônico: "Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha."

Dos diversos ângulos em que o realismo pode ser discutido — como já mostrou Jakobson(2) — queremos focalizar a questão das opções técnicas do romance realista, notadamente a postura do narrador, cuja figura, segundo Flaubert, deveria apagar-se como consequência da objetividade da narrativa. Dessa concepção flaubertiana do romance que se narra a si mesmo, resultam posições posteriores como as de Henry James, Percy Lubbock e Norman Friedman. Para eles, a classificação do "ponto de vista" evolui no sentido da impessoalidade e, numa espécie de escala hierárquica, busca o maior grau possível de objetividade. Verifica-se com isso uma gradual subtração das intrusões e comentários do narrador, tendência que, segundo eles, se acentua na ficção moderna. O ponto alto da realização artística de qualquer romancista está, para Lubbock, exatamente no propósito não intervencionista, no gradativo desaparecimento do "autor". Tudo isso em nome do postulado realista da

busca de objetividade.

E Machado, como fica? Pois nele, como sabemos, prevalece a intromissão sistemática do narrador, em contraste flagrante com as recomendações de impessoalidade das teses realistas. Segundo Antonio Candido, o que se nota em Machado é uma total despreocupação "com as modas dominantes e um aparente arcaísmo da técnica"(3).

Ao falar de Quincas Borba e Esaú e Jacó, narrativas ditas de terceira pessoa, Augusto Meyer, além de considerar inoportuno o vzeo de a toda hora interromper com digressões o andamento da história, e mesmo excessivos alguns comentários, afirma que, em tais romances, Machado de Assis "parece disposto a atacar o problema do romance de estrutura objetiva". Mas, conclui o crítico, "Machado escolhe caminhos bem confusos para atingir tais propósitos."(4)

Fica nas palavras do crítico gaúcho a impressão de que a empreitada machadiana não passa de tentativa frustrada, como se a marca de terceira pessoa fosse suficiente para garantir o propósito do romancista brasileiro de construir um romance realista.

Para uma visão mais clara da relação entre a ficção machadiana e os postulados realistas, julgamos necessária uma abordagem do tipo de comentário nela encontrado, uma vez que não basta a rejeição expressa no depoimento de Machado. Para tanto, restringiremos nossas observações a Esaú e Jacó (1908).

Retomemos a questão da intrusão sistemática do narrador, fenômeno ligado de forma direta à onisciência. A movimentação do narrador machadiano na tarefa de focalizar os acontecimentos e de refletir sobre eles, deixa, no entanto, margem para se verificar uma relativização da onisciência. Esse processo de relativização se instala a partir da manifestação aparente de onisciência que se nota na focalização interna de qualquer personagem. O narrador não deixa de empregar o recurso da onisciência que lhe confere o poder de vasculhar a intimidade dos cérebros alheios, mas o faz incorporando ao mesmo tempo uma postura crítica.

A par dessa postura crítica ocorre a confissão de impotência para focalizações internas de personagens, como vemos nesta passagem:

Engolidas as duas lágrimas, Natividade riu da própria fraqueza. Não se chamou tola, porque esses desabafos raramente se usam, ainda em particular; mas no segredo do coração, lá muito ao fundo? onde não penetra olho de homem, creio que sentiu alguma coisa parecida com isso.(5)

A limitação do conhecimento, admitida pelo narrador, convive com a demonstração de onisciência, sô que relativizada através do creio que. Apesar da consciência que demonstra da restrição do saber, a

informação chega ao leitor. Mas de que forma? Vejamos:

Agora, se era por amor deles, se dela, é o que propriamente se não pode dizer com verdade. Quando muito, para levantar a ponta do véu, seria preciso entrar na alma dele, ainda mais fundo que ele mesmo. Lá se descobriria acaso, entre as ruínas de meio celibato, uma flor descorada e tardia de paternidade, ou mais propriamente, de saudade dela... (Cap. LXXXVII, p. 229, grifamos)

O recurso empregado é praticamente o mesmo. Embora não se possa "dizer com verdade", a hipótese é novamente arriscada, só que introduzida pelo futuro do pretérito ("descobriria"). O efeito conseguido é sempre de relativização da onisciência, mas como forma de despistamento do leitor, porque a informação interdita diz respeito muitas vezes só a detalhe.

As intervenções do narrador implicam duas ordens de consideração. Primeiro, chama a atenção a frequência de expressões que relativizam a afirmação. Do tipo: talvez, pode ser que, se estou bem informado, parece que, creio que, acaso, etc. Tais expressões, a que chamamos modalizadores do discurso, têm a função de incorporar a dúvida, fazendo balançar o universo absoluto da certeza. Em segundo lugar, dentre a gama de temas, em torno da qual giram os comentários do narrador, é visível a preferência pela discussão dos problemas que envolvem o próprio ato de escritura do romance.

Como um arquiteto que, em meio à construção, discute detalhes do projeto ou decide correções e alterações na obra, o narrador intervém na história para manifestar plena consciência da representação, não apenas do ato narrativo, mas da própria produção literária. Não faltam referências à escritura do livro, incluindo menções ao editor, à distribuição e localização de capítulos etc.

A reflexão foi obra de espanto, e o espanto nasceu de ver como um homem tão difícil de ceder às instigações da esposa (Vai-te, Satanãs, etc.; cap. XLVII) deitou tão facilmente o hábito às ortigas. (LV, p. 171)

Sei que há um ponto escuro no capítulo que passou; escrevo este para esclarecê-lo. (XXI, p. 105, grifamos)

No primeiro trecho a interrelação de capítulos não se faz apenas com a menção ao número, ela vai ao ponto de citar a passagem cuja lembrança se torna necessária. Numa espécie de lembrete ao leitor, a citação e a indicação do capítulo-fonte vêm entre parênteses. No segundo, tem lugar uma prática comum nos grandes romances machadianos: a intertextualidade de capítulos. Essa necessidade de escrever um capítulo para esclarecer outro se enquadra per-

feitamente no propósito de desnudamento do processo de construção da obra.

Através de tais intervenções do narrador-arquiteto, o leitor toma conhecimento de problemas que dizem respeito à economia interna do romance, às suas regras de composição tais como a distribuição dos capítulos na obra, por exemplo. O narrador pode surgir em cena a qualquer momento para interrelacionar capítulos, analisar ou corrigir o já dito, desmentir-se, e tudo o mais no sentido de abrir o jogo da representação. Às vezes, há menção ao próprio desfecho do livro:

Talvez fosse o melhor desfecho do livro. Ainda assim não acaba mal o capítulo, porque a razão da presteza com que eles saltaram para a escada foi a ambição de ser o primeiro que cumprimentasse a moça; aposta de amor, que ainda uma vez os igualou na alma dela. (LXXII, p. 203)

Além de avaliar o encerramento do capítulo, deslocando o enfoque da mera informação referencial para a discussão de um problema técnico da narração, a intrusão do narrador manifesta claramente a consciência de que o objeto da enunciação é o livro. Estabelece-se, com isso, uma certa contradição entre o tom de oralidade que caracteriza o discurso do narrador e o esperado grau de formalismo que é próprio da linguagem escrita. A consciência de que há um livro sendo escrito manifesta-se ainda na referência a aspectos da publicação:

Se não fora o que aconteceu e se contará por essas páginas adiante, haveria matéria para não acabar mais o livro; era só dizer que sim e que não, e o que eles pensaram e sentiram, e o que ela sentiu e pensou, até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não... Força é continuá-la e acabá-la. Começemos por dizer que os dois gêmeos (...). (LXXXVIII, p. 229)

A intervenção do narrador arquiteto se justifica agora como meio de evitar que a história, trilhando seus próprios caminhos, siga ao infinito; ou até a interferência do "editor", cuja menção é significativa não apenas por ratificar a marca do produto que está sendo preparado, o livro, mas também por desnudar o seu poder de influência na organização do romance. Com a reiteração enfática da negação ("Não, não, não..."), o narrador demonstra reassumir o controle da obra, rejeitando a hipótese apenas ventilada do "livro de moral e de verdade". Controle que ele, a rigor, jamais perde, embora a forma de revelar os caminhos, ou as opções técnicas de que dispõe para dar prosseguimento à obra, possa fazer pensar o contrário.

Procedimento semelhante é adotado em Dom Casmurro, no capítulo "A Saída":

Aqui deveria ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. (XCVII)

Há uma espécie de balanço ou de cotejo entre o plano traçado para o livro, em termos de meio, fim, capítulos etc. e o resultado conseguido. Constatada a divergência, o narrador manifesta a intenção de retificar a trajetória, optando por quadros panorâmicos, resumos, em detrimentos dos comentários. Esse balanço metalinguístico, no entanto, curiosamente é fruto de uma interrupção no plano da história, exatamente o tipo de comportamento que está sendo condenado.

A introdução desse tipo de reflexão sobre o andamento da própria obra tem o condão de anular os limites entre o tempo da história e o tempo da narração, instaurando uma espécie de contemporaneidade entre os dois planos. Essa mistura de planos, por conta da qual a passagem do tempo é medida através de instrumentos literários — a página vale por meses —, permite o livre trânsito de uma ordem temporal para outra. A descrição de um demorado abraço entre Flora e D. Rita, iniciada no último parágrafo de um capítulo — "E daí outro abraço longo, mais longo..." (XCIX) —, mas suspensa pelas reticências, é retomada através da explicação que inicia o capítulo seguinte: "Tão longo foi o abraço que tomou o resto ao capítulo. Este começa sem ele nem outro." (C, p. 250)

A abrupta interrupção tem um efeito de corte na gradação por meio da qual o narrador procura concretizar a imagem da duração do abraço ("longo, mais longo..."). O capítulo seguinte dá sequência à gradação e justifica a suspensão como forma de significar a continuidade da ação. A troca de capítulos, ou mais do que isso, o silêncio insinuado pelas reticências, sugerindo uma duração tão longa quanto impossível de demarcar linguisticamente, é uma forma de iconização através de unidades da linguagem literária de uma ação cuja temporalidade pode ser registrada cronologicamente. A imagem do abraço que dura tanto que rouba o resto ao capítulo, a par de certa coloração hiperbólica, só se efetiva com a participação do leitor, cuja imaginação é convocada para sancionar o processo de criação.

O registro das dificuldades de expressão vale menos como confissão de uma dificuldade real enfrentada pelo narrador do que con-

mo uma revelação dos bastidores da criação ficcional. Através de tais intervenções que referencializam os problemas e as opções do ato de narrar, o narrador reflete, em espelho, o próprio fazer narrativo. No seu conjunto tais reflexões sobre a escritura do romance ganham uma feição de poética da narrativa, ainda que sob uma versão paródica.

A sistemática intromissão do narrador machadiano tem, portanto, a função principal de provocar a quebra do fingimento e desnudar os bastidores da representação. A presença desse tipo de auto-reflexão é tão intensa que chega a competir com o enunciado narrativo responsável pela continuação da história. A tal ponto que podemos falar em desaparecimento da fronteira entre comentário e ação. Certamente por isso recebeu reparos, a nosso ver imerecidos.

Os fragmentos aqui inseridos parecem-nos suficientes para evidenciar o gênero de reflexão que predomina no texto machadiano. Tomar a proibição do comentário feita em nome da objetividade realista, como regra, sem considerar os eventuais tipos de reflexão, é, no mínimo, um equívoco de postura.

Lembrando que a proibição do comentário era feita em nome da ilusão realista, Adorno acentua que hoje este tabu já não faz sentido, uma vez perdido o próprio caráter ilusório da representação (6). A observação de narrativas modernas permite reconhecer uma diferença considerável entre a reflexão antiga, pré-Flaubert, que era moralista, tomando partido contra ou a favor das personagens, e uma nova forma de reflexão que é capaz de romper a pura imanência da representação.

Como se pode notar, a presença marcante da intrusão e do comentário da narrativa machadiana não pode ser analisada do ângulo da retórica do romance realista, tomando por base o pressuposto da objetividade, como parece fazer Augusto Meyer. Pode-se dizer então que o que parece fazer Machado ligeiramente retardatário em termos de técnica ficcional, na verdade se mostra como algo bastante moderno. Fugir à moda dominante não significa necessariamente arcaísmo. Pode ser avanço, como mostra Antonio Candido (que todavia não focalizou o aspecto metalingüístico): "Curiosamente este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda do nosso século, que também procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade.(7)

A auto-reflexividade do texto machadiano, especialmente o comentário metalingüístico, caracteriza uma espécie de "auto-paródia na retórica satírica" que, no dizer de Northrop Frye, "impede até o próprio processo de escrever de tornar-se uma convenção ou ideal ultra-simplificados."(8)

E justamente o conjunto dos postulados, em nome do qual se procurou minimizar o mérito da narrativa machadiana, o alvo maior da ironia aí instalada. Ao auto-parodiar-se satiricamente, para usar a expressão de Frye, permitindo que possamos ler o romance e, ao mesmo tempo, observar o narrador em a o, escrevendo-o - questionando o próprio ato de representa o, manifestando suas preferências estilísticas e dificuldades retóricas, desfigurando metáforas, projetando e descartando capítulos - o romance acaba refletindo em espelho uma espécie de poética às avessas ou de anti-poética de si mesmo. O objeto real da paródia, porém, parece ser mesmo a convenço estabelecida para o gênero, materializada nos postulados das diferentes correntes do século XIX.

NOTAS

- (1) MACHADO DE ASSIS, J.M. - Obras Completas, Vol. III. Rio, Editora José Aguilar, 1962, p. 903/913.
- (2) JAKOBSON, R. - "Do realismo crítico". In Teoria da Literatura formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971.
- (3) CANDIDO, A. - Vários Escritos. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 21.
- (4) MEYER, A. - A Chave e a Máscara. Apud A. Bosi e outros, Machado de Assis: Antologia e Estudos. São Paulo,  tica, 1982, p. 358/9.
- (5) MACHADO DE ASSIS, J.M. - Esaú e Jacó. Rio, Civiliza o Brasileira, 1977, cap. XIX, p. 101. Todas as cita es serão feitas segundo essa edi o.
- (6) ADORNO, T.W. - "La posición del narrador en la novela contemporânea". In Notas de Literatura. Barcelona, Ariel, 1962.
- (7) CANDIDO, A. - Op. cit., p. 21.
- (8) FRYE, N. - Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 229.

Carmen Lúcia Zambon Firmino (UNESP)

Dizer que os sonetos de Pessanha e os de Cruz e Sousa (do livro Últimos Sonetos) divergem quanto ao tratamento temático é apenas um recorte na caracterização da sua obra. A divergência se instala em todos os passos desse conjunto.

Já no âmbito formal, ao explorar os variados esquemas de acentuação do decassílabo* — ocasião em que registram todas as potencialidades fornecidas pelo mesmo —, cada um o fez à sua maneira. Manipularam a periodicidade intensiva seguindo orientações opostas, sendo que Cruz e Sousa produziu grande quantidade de intervalos mais extensos que os normais e Camilo Pessanha optou pela presença conflitante de acentos. Assim é que podemos confrontar a distribuição das sílabas fortes do último verso de "A Harpa":

Como de uma saudade indefinida.

com as do verso 12 de "Caminho" (III) do poeta português:

Deixai-me chorar mais e beber mais,

 ' ' ' ' '

A melodia verbal flui também com marcas distintas, pois o segmento impausado detém a primazia no alinhamento entonacional do simbolista catarinense, enquanto certa propensão fragmentária invade o verso do outro. É como se Camilo Pessanha utilizasse, na execução da sua música, um instrumento que propicia saltos, quebras e fôlego entrecortado. Nos sonetos de Clepsidra, além da entoação bimembrada sobrepujar o fio melódico indiviso, há mais de cinquenta versos (dos trezentos e oito) elaborados com três segmentos.

A articulação do feixe sonoro acusa igualmente os caminhos opostos de que lançaram mão para o seu fazer poético. Tendo em vista que o elemento organizador na estruturação do som é a rima fi-

*A preferência pelos decassílabos se faz quase total: não há senão três sonetos alexandrinos no corpus trabalhado, dois dos quais pertencentes a Cruz e Sousa. Frise-se que adotamos a nomenclatura francesa para a contagem dos pés métricos.

nal e concebendo a mesma como ponto de partida, observamos que Pessanha a mobiliza, de forma equilibrada, timbres abertos e fechados. A massa sonora (inclusive a interna) parece dispersar-se, dificultando a coleta de dados que possibilitem qualquer codificação. No eixo rítmico, outros são os recursos que acabam provocando um ritmo musical, ou seja, o uso de palavras curtas e a grande quantidade de finais tônicos. Ambos produzem um efeito de movimento breve e interceptado.

A verdade é que, sem apresentar princípios de organização, intensa sonoridade enlaça os versos deste simbolista. Muitas vezes, é como se ouvíssemos vozes acompanhando a significação subjacente e estabelecendo o liame som/sentido, quer numa relação de proximidade, quer por contraste.

Por outro lado, no brasileiro existe uma intenção construtiva a sustentar o estrato sonoro. Através de exaustivo levantamento, conseguimos apontar os timbres vocálicos e as consoantes de sua predileção. Entretanto, o vínculo dos fones ao sentido é de caráter conceitual, fator que burla qualquer orientação evidente. A sonoridade de seus versos, mesmo quando sensível ao ouvido, não remete para imediata decifração, porque sua excessiva organização é um entrave a semelhante apelo.

Embora ocorra, é pouco freqüente o poeta de Últimos Sonetos organizar sua mensagem sob um prisma sugestivo-simbólico*, quer dizer, explorar a vertente evocativa da expressão musical através da insistência em alguns fones que despertam certos sentimentos ou encaminham para determinadas realidades. Comprovadamente, a sonoridade em Cruz e Sousa não consegue ser válida por si; há todo um trabalho racional sustentando as correlações semânticas. À guisa de exemplo, o predomínio numérico do padrão fechado e nasal nos seus poemas nunca é espelho de qualquer fechamento no nível do conteúdo.

Como se vê, através da adequação instrumental que tem lugar em todos os níveis, vai-se firmando o pendor estilístico de cada poeta. Tal singularização torna-se muito importante porque o conjunto de temas de um e de outro desponta, previamente, nas camadas fônicas com as quais se articula.

Outro dado poemático que antecipa a seleção de assuntos sobre a qual recaí o gosto de cada um é a via de contato do autor com o

*Esta terminologia foi tomada de empréstimo a Antônio Manoel dos Santos Silva, quando teoriza o ritmo sônico em Análise do Texto Literário, Curitiba, Criar, 1981, p. 45.

mundo mineral que o rodeia. Trata-se da utilização dos elementos da matéria — fogo, ar, água e terra — na montagem de símbolos, de metáforas e de imagens.

Cruz e Sousa metaforizou, de preferência, o ar e o fogo. O primeiro deles fica patente na reiterada indicação de "Esfera", "Imensidão", "Espaços", "Céus", "Amplidão", "Vastidões", "longínquos ares", etc. que lota seus sonetos. Todos estes signos remetem para uma região etérea, incomensurável e distante imaginada pelo brasileiro, a qual, nocionalmente, substitui a dimensão infinita. Na ânsia de transcender, elege como adequado um lugar grandioso, que anula demarcações geométricas, transpõe os limites visuais e que se instaura como uma entidade sem quaisquer amarras com o conhecido, com o explorado ou com o relativo.

O elemento ar também se presentifica em "Alma", que se transformou no vocábulo de mais destacada frequência em Últimos Sonetos. Denotador do espaço que corresponde internamente à expansão infinita das vastidões externas, o termo "Alma" engloba ainda outra matéria fundamental. Dentro de um simbolismo de linha psicanalítica, contém o fogo, na medida em que é princípio, é impulso e é força criadora.

Todos os campos semânticos centrados na luminosidade, imagem de elevada ocorrência na sua poesia, são desdobramentos do material incandescente. A título de ilustração, detivemo-nos num levantamento estatístico que acusou o uso da palavra "luz" trinta e cinco vezes, sendo onze com inicial maiúscula; com frequência inferior despontam "límpido", "sol" e "esplendor"; os derivados dos radicais luc-, lum-, flam- e cham- totalizaram trinta e três realizações; de igual número, os derivados de clar- e rad-. Daí em diante, em menor quantidade, tantas outras palavras espalhando a semia de luz: "farol", "lâmpada", "astro", "ardente", "ouro", "cristal", "fosforescência", etc.

Caminho inverso percorreu Camilo, privilegiando enormemente o elemento líquido. Sob a forma de gota de orvalho ou de mar imenso, o fato é que a metáfora da água invade os seus sonetos. Embora tenha mobilizado o fogo e a terra com algum destaque, ambos surgiram em Clepsidra neutralizados em suas potências: as manifestações de luz, calor, ouro e sol são brandas e os solos se metamorfoseiam em areia, pó e todo tipo de ruína.

Poetizando diversamente a materialidade cósmica, os dois simbolistas criam seu universo artístico com diferentes marcas existenciais. Por isso, acreditamos que cada enfoque percepto-sensorial arrasta consigo sentimentos, idéias e atitudes.

A tendência temática de Camilo é um reflexo da sua sensibilidade na captação dos estímulos externos. Articulando grande volume

de aderências ao visível e ao palpável e cultivando as sensações de um prisma profano, sua poesia está ligada a um conjunto imagético que projeta escassa espiritualidade e considerável concretude no relacionamento com os seres e as coisas.

Mesmo variando o significante poemático, em Pessanha avultam quase sempre os mesmos temas. A relação amorosa, presente aproximadamente em 30% das composições, sublinha-se em todas pela frustração, sendo que em algumas se associa ao tema da solidão. Um tema que ocorre abundantemente é o da desintegração material, ainda que a ele quase sempre se sobreponha outro: o do apaziguamento do Ser diante do difícil e do impossível. Também é responsável por esse refúgio na passividade, a ação do tempo, devido à sua passagem inexorável e destruidora. Simbolizada por caminhadas e viagens, desvenda-se a busca da integridade psíquica, tendência natural do homem que está sozinho.

De uma maneira geral, quase todos os temas do simbolista português acabam frisando a solidão do Eu ou sua dissolução. O ser é impelido para dentro de si pelo domínio do tempo ou do espaço, ou ainda graças ao fracasso nas relações desejadas.

Os temas veiculados pelos sonetos de Cruz e Sousa pertencem a outra ordem de idéias, refletindo postura diferente diante do espetáculo da vida. Não deparamos com o ser que, revelando grande carga emotiva, após tentativas falhadas, se fecha sobre si. Isso não quer dizer que o sujeito esteja imerso em felicidade plena ou o clima reinante lhe propicie ternuras ou glórias. Ele tem consciência da dor de existir, a qual é dele e é dos outros, todavia consegue vê-la como impulso para planos essenciais. Para tanto, a força interior de qualquer indivíduo torna-se inestimável no relacionamento com o mundo. Semelhante força muitas vezes se expressa por aspectos sentimentais como a Bondade, a Piedade e demais qualidades que provêm do coração. Bem próximo a esta idéia, o próprio ódio, visto na sua vertente positiva, surge como tema de soneto.

Cruz e Sousa transmite com bastante frequência uma busca do secreto, do místico e do transcendente, busca que ora se centraliza em um "tu", ora no coletivo. A certeza dessa realização no plano do espírito parece tão plena e convincente que, quando tal tema desponta trazendo à luz o eu lírico, desdobra-se em indagações sobre a gênese desse estado de ânimo. Segue convicto, apontando a si próprio como o grande escolhido para a tarefa espiritual, o "Assinalado".

O contato com o outro retorna amiúde em sonetos onde o sujeito poético, no seu trajeto por esferas elevadas, simplesmente anota o encontro, convida ou persuade o companheiro a acompanhá-lo. Não é raro a alteridade invocada vir repleta de características divi-

nas. Neste caso, o significante tanto pode ser a Luz, um espírito imortal, como uma Alma Mater. A mulher, embora não seja constante, surge com contornos religiosos. Quer esteja próxima, quer distante do eu do poema, ela é ponte de ligação para se atingir outros planos.

Alguns sonetos, sem ter o eu como núcleo, repetem, numa postura assaz argumentativa, a Esperança de Eternidade, a Busca da Imortalidade, a Busca da Perfeição, a Busca da Liberdade. E, frise-se, todas essas conquistas surgem com traços impessoais, doutrinários, conceituadas por um prisma que aborda o Absoluto ao alcance do homem.

Enfim, mais medroso, afetivo, se retraíndo perante a hostilidade e o esfacelamento cósmico, Camilo retrata o simbolista que Guy Michaud classificou como emotivo, aparentado com as qualidades aquáticas, em atitude quase feminina e dissolvente. Cruz e Sousa é um contemplativo consciente que não se deixa arrastar pela emotividade. Envolto a maior parte das vezes em clima de otimismo, não se abandona aos sonhos porque é um intelectual.

Antonio Manoel dos Santos Silva (UNESP)

O escritor peruano Ciro Alegria (1909-1967) publicou em 1939 o romance Los Perros Hambrientos narrando as vicissitudes sofridas durante a seca por uma família de camponeses habitantes dos altiplanos andinos. Um ano antes, em 1938, o nosso melhor escritor da década de 1930 publicava Vidas Secas, também sobre uma pequena família de camponeses acossada pela seca nordestina. Os dois livros foram elaborados em 1937 por razões completamente diversas: o de Ciro Alegria lhe fora receitado pelo médico a fim de curar-se de uma amnésia parcial e da perda da visão e da fala; o de Graciliano Ramos parece ter sido resposta a um desafio lançado por Otávio de Faria, embora tenha nascido realmente do desdobramento de lembranças antigas, como aconteceu com o livro de Ciro Alegria.

Não se sabe se os dois autores se conheceram. Presumo que não. Apesar disso construíram duas obras diferentes com muitas semelhanças, além do ponto de partida comum que é o fenômeno da seca. Ambos conceberam sua temática não como desenvolvimento de uma biografia individual, mas como representação de um grupo: de um lado, no texto peruano, a família de Simón Robles, constituída por ele, a mulher Juana, as filhas Vicenta e Antuca, o filho Timóteo, atores aos quais se juntam os cachorros, em especial a cadela Wanka; do outro lado, a família formada por Fabiano, sinha Vitória, os dois meninos e a cadela Baleia. Além disso, os dois escritores elaboraram suas narrativas não como se quisessem exprimir a demanda dramática de um valor, mas sim no sentido de relevar uma situação de sobrevivência. Pode-se afirmar sobre os dois textos que projetam histórias apoiadas na resistência passiva, com as personagens tentando aqui e ali algumas disposições ativas, com a finalidade de garantir a vida. Tal resistência a vários fatores dominantes — a própria Natureza, os donos da terra e os mediadores desses donos — reflete-se na estrutura de cada família conforme sejam mais fracas ou mais fortes os seus vínculos internos, mais fracas ou mais fortes as suas relações externas. Gosto de defender que esse reflexo homologa-se na estrutura dos dois grandes textos.

De fato, pode-se aplicar às duas narrativas, para compreender sua forma interna, a idéia ou a imagem de um círculo. Embora o processo compositivo de cada uma tenha obedecido a razões ou motivações externas distintas, a sua ordem textual se assemelha. O co-

meço e o fim se encontram. Ao mesmo tempo, cada história se sustenta na tensão estabelecida pela sucessão dos capítulos ou dos episódios. Já se falou na figura da rosácea para Vidas Secas; pode-se aplicá-la também para Los Perros Hambrientos. Talvez uma seja mais adornada de motivos florais do que a outra. Falou-se também de enredo desmontável para Vidas Secas, o mesmo se poderia dizer de Los Perros Hambrientos.

Por isso, quando lemos e analisamos Vidas Secas não nos escapa o sentido de similitude dos capítulos inicial e final, cujos títulos nos remetem à condição itinerante da família. Tais capítulos emolduram quadros compostos pela descrição da presença dominante da natureza agreste e agressiva, pela apresentação contrastante das personagens entre si e com o ambiente, e pelo destaque dado aos movimentos psicológicos de Fabiano, indeciso entre o sonho e sua dura circunstância. Semelhante afunilamento observa-se com clareza nos dois quadros de modo que quase os identificamos como iguais, não fossem as pequenas diferenças provocadas pela ausência do animal doméstico e pelo sentido da itinerância: chegada e saída. Outros capítulos do livro também são pequenos quadros; quando não, são histórias curtas; e todos se sucedem independentes, embora esteticamente unidos pela focalização e pela reiteração de alguns motivos: o discurso carente, a consciência precária da condição humana, o sentimento conformado de alienação, a adaptação passiva, a dominação pelo outro e o mundo alheio e amplo.

Semelhantemente, o enredo de Los Perros Hambrientos constituiu-se com base nessa imitação dos ciclos naturais. O primeiro e o último capítulo se aproximam na reconstituição bucólica do convívio entre homens e natureza. Episódios formadores das partes intermediárias ganham tal independência que podem destacar-se como histórias completas, embora sua unidade estética seja garantida pelo tom da oralidade do narrador, pela perspectiva centrada em Simón Robles, ponto do qual se irradiam narrativas ancestrais, e pelas narrativas familiares fiadas por acompanhamento da vida de vários cachorros. A unidade do romance ainda se verifica pela recorrência de alguns motivos: o da unidade familiar, o da resistência à dominação injusta, o do senso prudente e agudo da realidade, e o do mundo amplo e alheio.

Como se vê, este motivo está presente nos dois livros. Encontra-se em variantes expressivas no texto de Ciro Alegría de modo a dar idéia da amplitude e complexidade do mundo diante da consciência estreita das personagens, mas igualmente de modo a dar idéia da oposição entre os grandes latifundiários e os camponeses sem terra própria. Multiplicaríamos aqui os inumeráveis exemplos, mas nos contentamos em citar alguns pedaços curtos:

"— Y es así como hemos llegao a mendigar un pequeño lugar, que seya un sitio chico en la gran tierra..." (LPH, 270)

"Yesto tamién nues mño, nues e nosotrus que lo sembramos ... Uno busca su pequeño sitio en el mundo y nuay, o se lo dan prestao... Yes solamente un pequeño, un pequeño lugar en el mundo..." (LPH, 270)

No texto de Graciliano Ramos também nos defrontamos com expressões semelhantes:

"Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

— O mundo é grande.

Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande — e marchavam, meio confiados, meio inquietos. Olharam os meninos que olhavam os montes distantes..." (VS, 200)

Várias outras coincidências marcam os dois romances; por exemplos, o capítulo que divide os dois textos, exatamente o capítulo do meio, funciona como referência anticlimática; a aritmética rudimentar; a força policial como mediadora dos poderosos, etc. Quero ressaltar porém certas diferenças.

Algumas vou apenas enumerar pois derivam das próprias diferenças imitadas e relativas ao mundo físico e social. Assim as relações entre o proprietário das terras e os camponeses que nelas habitam; no caso de Vidas Secas, o proprietário como o governo são presenças distantes mas fortemente repressivas, enquanto em Los Perros Hambrientos, a repressão igualmente forte se faz por graduações que vão desde o paternalismo autoritário até à violência física. No romance peruano vemos o camponês resistir à polícia, no texto brasileiro a resistência se apresenta apenas na imaginação de Fabiano. Este, por sua vez, age segundo a ética do caçador, enquanto Simón Robles, segundo a ética do lavrador, reagindo, portanto, de modos opostos diante das intempéries naturais.

Diferenças mais sensíveis encontram-se na estruturação narrativa. As duas obras parecem ter sido compostas segundo uma simetria invertida. No texto de Graciliano Ramos nós lemos primeiro uma seqüência de quadros que falam da migração e da seca, seguida de outros que narram e descrevem um período de estabilidade mais ameno, terminando com outro período de seca e migração. No de Ciro Alegría, o período das chuvas surge na primeira seqüência da história e da narração, seguindo-se outra seqüência descritiva da longa seca, terminando com um seqüência breve sobre a volta das chuvas.

Quanto ao mundo das relações inter-individuais representadas

nos dois livros é notória a dureza das afeições quase brutais entre pais e filhos no romance de Graciliano Ramos, enquanto o oposto exato se verifica no texto de Ciro Alegria. Outra grande diferença está nos desdobramentos ficcionais, pois o livro de Graciliano Ramos monta-se segundo episódios sucessivos e permutáveis, enquanto as histórias independentes encontradas em Los Perros Hambrientos se encaixam às vezes umas nas outras e às vezes se sucedem, embora todas tenham, como ponto de referência, um centro que é a casa de Simón Robles. Assim, se a permutabilidade constitui um conceito adequado para pensarmos a estrutura de Vidas Secas, talvez o adequado para Los Perros Hambrientos seja o de irradiação.

Acima de tudo, porém, a grande diferença está para mim nos dois tipos de realismo. O de Graciliano Ramos privilegia a imaginação visual, o de Ciro Alegria, a auditiva. Para se notar essa diferença, seria interessante comparar dois capítulos: o quarto de Los Perros Hambrientos e o sétimo de Vidas Secas. Ambos os trechos enquadram-se no ambiente noturno; o cenário nos mostra a família reunida. Mas enquanto as descrições de Ciro Alegria tendem para a ênfase do que se ouve, Graciliano dá preferência para o visível. Embora a dominância de uma forma de imaginação se atenuem em e noutro, me parece claro que a oralidade fundamenta Los Perros Hambrientos. Ali todos se comunicam, Simón Robles conta infundáveis histórias tomando como pretexto quaisquer acontecimentos e seus ouvintes, os membros da família, intervêm até para discordar, como acontece com Antuca, a filha mais nova, ao interpelar o pai a respeito da incoerência lógica a respeito de um dos contos relatados. Compare-se com Vidas Secas. Fabiano também se opõe às vezes a narrar façanhas, mas carece de discurso. Assim, o filho não consegue compreender a narração porque não vê o pai.

Simón Robles, exímio narrador usa a linguagem de seus pares, nem admirando, nem temendo a linguagem dos letrados. Fabiano se atemoriza com as palavras dos brancos. E reprime as suas.

Nos dois casos estamos diante de poéticas diferentes. A de Ciro Alegria incorpora a tradição oral, cedendo a voz narradora a seus personagens simples e sábios; de certo modo ele também criou seu romance assumindo essa atitude: a de um contador de casos que tem diante de si um auditório interessado em acontecimentos exemplares e comuns. Tal poética se resume em dois trechos do próprio romance:

"— Cuento es cuento.

Y esto equivalía a decir que hay que aceptar las historias con todos los tumbos que, al recorrerlas, pudiera dar en ellas el buen sentido, más si la misma vida tiene a veces acentos de fábula." (LPH, 191)

"Aprendiendo del Simón, y frecuentemente ayudados por él mismo, relataremos también otra muchas importantes historias. Acaso sean puesta en duda, ya que la verdad es, en algunas ocasiones, tan paradójal o tan triste, que el hombre busca razones para el ingreso de la incertidumbre."
(LPH, 191)

Graciliano Ramos não confia tanto no seu camponês e talvez se apóie em profundas razões para não ceder o seu discurso aos propósitos, às visões e à fala mesma dos personagens que criou à dessemelhança dos homens nordestinos que, para nós do sul, parecem consolidar-se na imagem do bem falante, do contador de histórias intermináveis. Graciliano tira de seus personagens o direito a esse discurso volumoso. Isso foi proposital. Escreveu ele:

"Fiz o livrinho, sem paisagem, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos."*

*Apud SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise Estrutural de Romances Brasileiros, Petrópolis, Vozes, 1973, p. 167.

Os textos de Ciro Alegria citados pertencem a ALEGRIA, Ciro: Novelas Completas. 2a. edição. Madrid, Aguilar, 1963. Os de Graciliano Ramos pertencem a RAMOS, Graciliano: Vidas Secas. 22a. edição. São Paulo, Martins, 1969.

**A BUSCA DE ILUSÃO DRAMÁTICA NAS TRADUÇÕES FRANCESA E
PORTUGUESA DE "THE PRINCIPLES OF NEWSPEAK"
(apêndice a "1984" de George Orwell)**

Carlos Alberto Gohn (UFMG)

Devemos, primeiramente, refletir aqui sobre duas forças, duas situações que condicionam a recepção deste nosso trabalho. A primeira delas é o fato de termos tido uma formação mais acentuadamente lingüística do que literária. As repercussões desta situação, para este nosso trabalho, ficarão evidentes quando tivermos de mostrar uma exemplificação, árida, de observações sobre as traduções aqui estudadas. A segunda delas, de certa forma atenuando a aridez de um enfoque lingüístico, pouco inspirador para um albatroz de grandes asas, é o caráter, digamos assim, "interdisciplinar" de nosso trabalho. Que dizemos? "Interdisciplinar"? Não! Isto é pouco! É Tania Franco Carvalho, presente a este colóquio que, em livro recentemente publicado sobre literatura comparada (Carvalho, 1986), coloca os estudos de tradução no coração daquela disciplina:

...a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas (...) pela natureza da disciplina, (ela) ocupa-se com elementos que a crítica literária habitualmente não considera: correspondências, literatura de viagens, traduções. No entanto, ao explorá-las, atua criticamente. (p. 82)

Nosso trabalho deve ser visto, assim, como um balão de ensaio na exploração de um ou outro aspecto da vertente "tradução", prevista por Carvalho para a literatura comparada.

Duas outras observações iniciais são reflexões meta-lingüísticas sobre um trabalho que é, ele próprio, um estudo do uso des-metalingüístico em traduções. Estivemos, durante algum tempo, em dúvida sobre uma questão: ler o nosso trabalho (como estamos agora fazendo) ou guiar-nos por um esquema (improvisando oralmente e explorando a exemplificação entregue, xerografada, aos colegas) como é o nosso costume em congressos de lingüística? Pareceu-nos, contudo, ter observado em várias apresentações neste colóquio o prazer da escuta e da leitura do texto escrito. Justamente por nos situarmos em um contexto interdisciplinar, aceitamos o desafio de admirar a produção acadêmica (e sensual) da crítica literária. É, portanto, em respeito ao prazer pela escuta do texto escrito, por este quase "fetichismo" do texto escrito (em que conteúdo e forma estão in-

trincadamente enovelados e, onde algumas vezes, a crítica literária só é possível de ser escutada enquanto música), é, repetimos, em respeito a este prazer e aos colegas que dele usufruem, que também aderimos à modalidade "leitura" na apresentação de nosso trabalho. Sentimos, é verdade, a possibilidade destas últimas observações serem interpretadas como ironia ou crítica disfarçada e mal fundamentada. Na verdade, nem nós mesmos sabemos os que elas significam. São, talvez, a manifestação de uma fraqueza: a transparência de emoções que deveriam permanecer veladas e insinuada, apenas nas entrelinhas do (novamente) texto escrito.

A última observação, também de caráter metalingüístico, refere-se ao uso do pronome plural de primeira pessoa neste trabalho. Será talvez nossa identificação com um ideal estético já envelhecido, recentemente traduzido por um filme de televisão sobre fatos ficcionais da vida de Luís XIV. Então lhe perguntavam: "Como foi o almoço, majestade?" E o rei, que acabava de sofrer uma tentativa de envenenamento, respondia: "Ah, como se alegrou nosso estômago!"

A Tradução de "1984" de George Orwell: Dificuldade com "Newspeak"

1. Introdução

Jakobson (1960, pp 353-57) descreve um modelo de funções da linguagem em que ele acrescenta às funções já anteriormente propostas por Bühler (funções referencial, emotiva-expressiva e conotativa) três outras: as funções metalingüísticas, fática e estética. Todas essas, funções que agem dentro de um esquema de comunicação verbal: o emissor envia uma mensagem para o receptor. Para a transmissão da mensagem é necessário um contexto, um código e um contato (ibidem). A função metalingüística, que aqui nos interessa, aparece quando a mensagem está enfocada sobre o código.

A tradução de textos onde ocorre a função metalingüística apresenta dificuldades especiais. Newmark (1982, p. 12) vê a necessidade de "uma combinação de transtradução (transliteration), tradução e paráfrase para textos que dizem respeito à língua-fonte...". Segundo este autor,

"a função metalingüística da linguagem apresenta problemas peculiares... (É) linguagem que descreve a língua-fonte ou exemplifica suas propriedades, que não existem na língua-alvo — e podem necessitar uma transferência na tradução para a língua-alvo." (idem, p. 22)

Exemplos mais comuns dos tipos de dificuldades encontradas ocorrem em tradução de poesia, de textos lingüísticos, de teoria da lite-

ratura ou poética. O tipo de texto que aqui nos interessa, entretanto, é o de ficção em prosa, exemplificado com a tradução de 1984, de George Orwell.

2. A Tradução do Apêndice de "1984"

Dentro dos recursos empregados por Orwell na construção do mundo de "1984" está a criação de uma nova linguagem, derivada do inglês, a "Newspeak". As regras, as características e os objetivos desta linguagem encontram-se mais claramente delineados no Apêndice que vem após a narrativa de "1984" ("The Principles of Newspeak", pp. 257-68). Sendo "Newspeak" uma criação feita pelo autor a partir do inglês, as regras de derivação de palavras, de flexão verbal e de flexão nominal aplicam-se a este idioma. O desafio para o tradutor será então aquele apontado por Newmark acima: manterá a exemplificação do original na íntegra? Fará uma adaptação? Eliminará exemplos? Se estivéssemos diante de um texto técnico, um estudo de lingüística, por exemplo, a resposta seria bastante simples: o tradutor teria recurso a notas explicativas, no próprio corpo do texto ou em pé-de-página. A tradução de Meaning and the Structure of Language, de Wallace Chafe, apresenta, por exemplo, recursos desta natureza. No corpo do texto:

(8) the road has been wide

Em nota de pé-de-página:

Para que se possa seguir o que está sendo explicado, deve-se observar que essa frase significa, em português: A estrada é/está larga, entendendo-se porém, que isso ocorre há certo tempo. Não há forma correspondente em Português para expressar o sentido da frase inglesa. (N.T.) (p.181)

Numa obra de ficção em prosa, contudo, há outra exigência: a de "ilusão dramática" (isto é, a tradução, salvo por motivos de realce do exotismo ou distanciamento, deve passar por um original (Cfr Newmark, 1982: 107). O leitor de um romance não pode ter sua atenção desviada do texto por notas explicativas, a não ser que elas sejam absolutamente indispensáveis à compreensão de uma parte do texto.

O exame do corpus de traduções

Examinamos quatro traduções de Nineteen Eighty-Four: a tradução em francês, por Amélia Audibertí; em espanhol, por Rafael Vázquez Zamora; em português continental, por José Pacheco Pereira e

em português brasileiro, por Wilson Velloso. Somente as traduções francesa e portuguesa-continental trazem o texto do Apêndice. A ausência deste texto nas traduções espanhola e brasileira constitui uma mutilação da obra e um descuido imperdoável da revisão/editoração. Conforme um jornalista da Folha de São Paulo:

Na mais conhecida edição do livro (1984) no Brasil — da Companhia Editora Nacional, em tradução de Wilson Velloso — foi integralmente suprimido o anexo sobre "novilíngua" que acompanha a versão original. Não há qualquer vestígio dele. Não se fez também qualquer referência sobre sua supressão. O anexo é um não-ser para os editores nacionais. A imensa maioria dos leitores tupiniquins de "1984" — sendo que quase todos esgotam nele seu contato com a obra orwelliana — conhecem assim uma edição descaradamente mutilada (Labaki, 1986: 121)

A indignação transparente na última sentença da citação é justificada se verificarmos que o "appendix", embora tenha esse nome, representa um anti-clímax na obra. É nele, uma vez finda a narrativa da história, que Orwell faz considerações aparentemente distanciadas, livres de emoção, sobre as conseqüências terríveis de um estado totalitário, exemplificadas na manipulação da linguagem e, através dela, do pensamento.

A principal diferença entre as traduções francesa e portuguesa de Newspeak é o uso meta-lingüístico da linguagem presente na tradução portuguesa. Com este termo queremos dizer que a função metalingüística está presente na tradução em português, mas da forma excessiva e desequilibrada: há referências ao inglês e exemplificação de vocábulos do inglês no texto em português, além da inserção de notas explicativas para acrescentar um exemplo de regra de formação de palavras em português à regra dada para o inglês no corpo do texto traduzido. Caracteriza-se assim o exagero do uso da função metalingüística: nos termos de nosso trabalho, um uso des-metalingüístico.

Na comparação das traduções francesa e portuguesa com o texto de partida, apresentaremos primeiro a tradução francesa, seguida da tradução portuguesa que estamos criticando. Com a indicação de "tradução sugerida", apresentamos uma possibilidade de superação das dificuldades do uso des-metalingüístico. A tradução sugerida é, em nossos exemplos, calcada na tradução francesa que, a nosso ver, consegue criar a ilusão dramática de estarmos, na tradução do "Appendix", diante de um texto original. As sugestões para tradução implicam na retirada dos exemplos em língua inglesa no texto traduzido para o português. Para o total do texto de 1984 não há conseqüências, uma vez que o "Appendix" é auto-contido e não depende de parte narrativa da obra.

A) Referências à língua inglesa no texto traduzido

1. It was expected that Newspeak would have finally superseded Oldspeak (or Standard English, as we should call it) by about the year 2050 (1984, p. 257)

... supplantē l'ancilangue (nous dirions la langue ordinaire) vers... (p. 421)

... a velhilíngua (ou inglês corrente... (p. 287)

Tradução sugerida... a Velhilíngua (ou língua comum...)

2. Newspeak was founded on the English language as we now know it, though many

Newspeak sentences... would be barely intelligible to an English-speaker of our own day (p. 258)

Le novlangue était fondé sur la langue que nous connaissons actuellement, bien que beaucoup de phrases novlangues...seraient à peine intelligibles à notre époque (p. 423)

Como se sabe (sic!), a Novilíngua baseava-se na língua inglesa, embora muitas de suas proposições... fossem dificilmente entendíveis para um inglês dos nossos dias (p. 288)

Tradução sugerida: ... baseava-se na língua que conhecemos atualmente... fosse dificilmente entendida por alguém em nossos dias

3. ... but in comparison with the present-day English vocabulary (p. 258)

... mais en comparaison avec le vocabulaire actuel (p. 423)

... mas em comparação com o vocabulário inglês de nossos dias (p. 289)

Tradução sugerida: ... mas em comparação com o vocabulário atual

Como se pode observar, a adaptação da tradução, na direção do caminho seguido por Audiberti para a tradução francesa, permite ao leitor do texto em português não ser lembrado de que está diante de uma tradução. Isto será útil adiante, quando o texto tornar-se pesado com exemplificações lingüísticas.

B) Exemplificação com vocábulos do inglês no texto traduzido

4. The word free still existed in Nespeak (p. 258)

Le mot libre existait encore en novlangue (p. 422)

A palavra free (livre) continuava a existir em Novilíngua(p.288)

5. The word thought ... its place was taken by think (p. 259)

le mot pensée ... il était remplacé par penser (p. 424)

a palavra thought (pensamento) ... fora substituída por think (pensar) (p. 289)

Tradução sugerida: Retirar os vocábulos que em inglês, deixando os termos em português fora dos parênteses.

C) Inserção de notas explicativas no texto traduzido

6. There was, for example, no such word as cut, its meaning being sufficiently covered by the noun-verb knife (p. 259)

Il n'existait pas, par exemple, de mot comme couper, dont le sens était suffisamment exprimé par le nom-verbe couteau (p.424)

Uma palavra como cut (cortar), por exemplo, não tinha razão de ser; o seu significado podia ser perfeitamente preenchido pelo não-verbo (sic!) Knife (faca) (p. Nota de pê-de-página: Em português, tal caso é pouco significativo, devido ao facto de, na nossa língua, a acção só poder ser expressa por sufixação (ar, er, ir, or, e não, como em inglês, pela anteposição de uma preposição to - N.T. (p. 290)).

Tradução sugerida: retirar os vocábulos em inglês, deixando os termos em português fora dos parênteses. Substituir Hão-Verbo por Substantivo-Verbo. Omitir a nota de pê-de-página.

7. Thus, in all verbs the preterite and the past participle were the same and ended in -ed (p. 260)

C'est ainsi que le passé défini et le participe passé de tous les verbes se terminaient indistinctement en é (p. 426)

Assim, em todos os verbos, a formação do pretérito e do particípio passado era idêntica e terminava em ed (Nota de pê-de-página: Tentando fazer uma grosseira correspondência para o português, diríamos que os verbos da primeira conjugação fariam o pretérito em ei e o particípio passado ado, e os restantes em i e ido, respectivamente - N.T. (p. 291)

Tradução sugerida: ... a formação do pretérito e particípio passado era idêntica e terminava em -ado (omitir nota de pê-de-página)

8. All plurals were made by adding -s or -es as the case might be (p. 260)

Le pluriel était obtenu par l'adjonction de s ou es dans tous cas. Le pluriel d'oeil, boeuf, cheval, était, respectivement, oeils, boeufs, chevaux (p. 426)

Todos os plurais eram construídos acrescentando s ou es, consoante os casos. Os plurais de man (homem), ox (boi), life (vida) eram, respectivamente, mans, oxes, lifes (Nota de pê-de-página: Em português, os casos seriam por exemplo: cães, lápis, papéis, atumes etc - N.T. (p. 291)

Tradução sugerida: Omitir exemplificação do inglês. Manter, no corpo do texto, a exemplificação usada na nota de pê-de-página: Os plurais de cão, lápis, papel e atum eram, respectivamente, cães, lapises, papéis, atumes (omitir nota de pê-de-página).

9. The preterite of steal was stealed, the preterite of think was thinked (p. 260)

Le passé défini de voler était volé, celui de penser était pensé (p. 421)

O pretérito de steal (roubar) era stealed (roubei), o de think (pensar), era thinked (pensei). Nota de pê-de-página: Em português, as formas correspondentes dos verbos irregulares (segunda e terceira conjugações) seriam, por exemplo, na 1.ª pessoa do singular, fazi, trazí, poí, podí, queri etc. N.T. (p. 291)

Tradução sugerida: o pretérito de fazer era fazi, o de trazer, trazi (Omitir nota de pê-de-página).

10. Comparison of adjective was invariably made by adding -er, -est (good, gooder, goodest), irregular forms and the more, most formation being suppressed (p. 260)

Les adjectifs comparatifs et superlatifs étaient obtenus par l'addition de suffixes invariables (p. 426)

A comparação entre os adjectivos era invariavelmente feita pela junção de er e est (good, gooder, goodest). Nota de pê-de-página: Tentando uma correspondência em português, uma das poucas possibilidades parece ser a de uma prefixação do tipo morbom (melhor), maximorbom (ótimo) N.T. (p. 291)

Tradução sugerida: Omitir exemplificação do inglês. Manter, no corpo do texto, a exemplificação usada na nota de pê-de-página: ... era invariavelmente feita pela prefixação com mor e maxi (bom, morbom, maxibom). (Omitir nota de pê-de-página).

11. This inflected as follows: noun-verb, goodthink; past tense and past participle, goodthinked; present participle, goodthinking; adjective, goodthinkful; adverb, goodthinkwise; verbal noun,

goodthinker (p. 261)

Il changeait de désinence comme suit; nom-verbe bompensé, passé et participe passé bienpensé; participe présent bompensant; adjectif: bompensable; Nom-verbal: bompenseur (p. 427)

As suas flexões eram as seguintes: não-verbo (sic!) goodthink (bempensar); futuro anterior e particípio passado, goodthinked (bempensado); particípio presente, goodthinking (bempensando); adjectivo, goodthinkful (bemlenipensado); advérbio, goodthinkwise (bempensadiforme); substantivo verbal goodthinker (bempensante). Nota de pé-de-página: De acordo com os critérios abaixo anunciados quanto à pronúncia, os correspondentes portugueses exigiriam formas deste tipo. N.T. (p. 291)

Tradução sugerida: retirar as palavras em inglês, deixando os itens em português fora dos parênteses.

Observe-se como as notas explicativas introduzidas por Pereira são desnecessárias para a compreensão do texto. A adaptação feita por ele dos exemplos de mudanças na morfologia das palavras é, contudo, interessante e pode, a nosso ver, ser aproveitada em uma tradução que pretenda criar a "ilusão dramática". Neste sentido, as sugestões de tradução apresentadas mantêm o jogo de palavras criado por Pereira, inserindo-o no corpo do texto. A tradução de Audiberti obtém em geral soluções felizes.

D) Tradução de tradução já presente no texto de partida

In the word crimethink (thoughtcrime), for instance, the think came second, whereas in thinkpol (Thought Police) it came first (p. 261)

Dans le mot crimepensée par exemple, le mot pensée était placé le second, tandis que dans penséepol (police de la pensée) it était placé le premier (p. 428)

Na palavra crimethink (crimepensar) (thoughterime) (crimeideia) por exemplo, think (pensar) vinha em segundo lugar, enquanto que em thinkpol (pensarpol) (thoughtpolice) (polícia do pensamento) vinha em primeiro (p. 293)

Tradução sugerida: Retirar as palavras em inglês, retirar os colchetes. "Na palavra crimepensar (crime de pensamento), por exemplo, pensar vinha em segundo lugar, enquanto que em pensarpol (polícia do pensamento) vinha em segundo".

No texto original, Orwell apresenta, entre parênteses, a tradução

em inglês atual do termo em Newspeak. Pereira, em sua busca de manter todos os exemplos do inglês, encontra-se tendo de usar colchetes que sobrecarregam visualmente o texto e dificultam até o processamento da mensagem. A tradução de Pereira assemelha-se aqui mais a um texto de lógica do que a um texto de ficção literária. Audiberti, traduzindo com simplicidade, obtém um efeito de "ilusão dramática".

3. Conclusão

Através do uso da categoria de "ilusão dramática", é possível examinar com proveito textos de ficção literária que apresentem dificuldades para o tradutor. Em nosso caso, um texto onde ocorre a função metalingüística da linguagem. Optamos (nos exemplos em A) pela retirada das referências à língua inglesa, seguindo nisso a tradução francesa de Audiberti. O texto ganharia, assim, em generalização e ficaria preparado o campo para a adaptação dos exemplos. Nos exemplos de B, propusemos a eliminação dos vocábulos em inglês, com a tradução entre parênteses, uma vez que o objetivo de Orwell ao descrever "Newspeak" pode ser conseguido pela simples manutenção do termo traduzido em português. As notas de pé-de-página em C foram totalmente omitidas. Elas, mais do que tudo o mais, atrapancam a leitura da tradução de Pereira e não se justificam, uma vez que o foco de interesse, muito mais que as diferenças entre Newspeak e a língua inglesa (ou portuguesa), é o fato de haver uma nova língua que elimina a capacidade humana de pensar.

Referências Bibliográficas

- 1) Newmark, P. Approaches to Translation London: Pergamon 1982.
- 2) Jakobson, R. "Closing Statement; Linguistic and Poetics", in Style in Language T.A. Sebeok (ed.) MIT Press 1960.
- 3) Carvalhal, Tania Franco Literatura Comparada. SP. Ática 1986.

"O EDIFÍCIO": IMPLOÇÃO OU CONSTRUÇÃO? (PERSPECTIVA DE ANÁLISE DO CONTO "O EDIFÍCIO" DE MURILO RUBIÃO)

Paulo Onofre Freitas Verdão (PUC-MG)

.1.

O meu objetivo é demonstrar que o texto articula, em sua estrutura de criação "mise en abyme"¹, a discussão do tema crucial da criação literária (nenhum escritor ou poeta consciente escapa a isso) e, ainda, o questionamento da tecnologia como processo de engrandecimento do homem.

Metáfora, parábola e alegoria, o texto encerra a desmitificação do discurso literário, firmando que o texto, uma vez elaborada a sua gênese, escapa ao domínio do autor, passando a crescer como bola de neve pelo contributo do domínio intersubjetivo social. É o cumprimento de sua vocação dialógica e ambivalente.

Aqui, a "mise en abyme" concerne, também, espaço à re-leitura de mitos e assume função mitogenética.

Quanto à primeira isotopia (a função metaliterária), ocorre a coincidência de várias opiniões de críticos e exegetas. Refiro dois apenas, para não me alongar em ladainha citatória: Álvaro Lins (o descobridor de Murilo Rubião) e Davi Arrigucci Júnior². Não me lembra, porém, nenhum que o tenha demonstrado pela decodificação minuciosa como o empreenderemos nesta tentativa.

Já com relação à segunda isotopia (o questionamento do mito da ciência), ousadamente quero pretender que me assiste originalidade.

.2.

No processo de carnavalização, fere-se o confronto do texto com o contexto como intenção de derrogar o sistema. O carnaval funciona como ironia para precipitar o não-senso da escritura. É aí que o estatuto da palavra adquire ambigüidade, formalizando a sátira menipéia como dicção do discurso dialógico.

No carnaval popular a máscara camufla a identidade social, revelando a intenção de transgredir a interdição frustradora. É preciso, pois, em paralelo útil, alertar para o fato de que, no carnaval literário, a máscara é que é a identidade, ou seja: o carnaval (ou sátira menipéia) se constitui, ao mesmo tempo, em significante e significado, em referente e referencial.

Como emanação destes pressupostos menipéicos, deflagra-se a

polifonia do conto O EDIFÍCIO - do qual se têm ocupado ilustres e inspirados exegetas, sob ângulos os mais variados, salientando as isotopias mítica, antropológica, metalingüística, psicanalítica etc.

Foi re-pensando o texto, nestes termos, que se nos afigurou legítimo abordar uma isotopia científico-tecnológica como re-leitura conseqüente da re-escritura operada pela epígrafe bíblica.

.3.

Em sua primeira escritura, o texto se constrói como metáfora do discurso. Quando dialoga com a epígrafe, remete-se ao contexto, cambiando-se em parábola ou alegoria científica.

Explico e justifico.

.3.1.

Murilo Rubião, segundo confessou em entrevista³, ao contrário do que se pode geralmente pensar, nunca parte de uma citação para a criação do conto. Depois de escrito o texto é que vai à cata de uma frase para figurar em epígrafe.

Do exposto deduz-se que, nesta situação específica, a epígrafe equivale a uma re-escritura e re-leitura do texto:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{epígrafe} \end{array} \right\} = \left\{ \begin{array}{l} \text{re-escritura} \\ \text{re-leitura} \end{array} \right\}$$

Entendo, pois, como ilação, que a análise presente, para não começar pelo fim, deve então começar pelo texto principal (o conto) e, só depois, considerar o intertexto (a epígrafe).

.3.2.

O título - metonímia do texto - merece a nossa primeira indagação. Em verdade, o título representa a instauração da primeira intertextualidade.

A que universo nos remete o título O EDIFÍCIO?

Responda-nos a etimologia e a semântica.

A palavra edifício veio, por empréstimo, do latim ædificium (neutro da 2ª declinação), que, por sua vez, deriva do nome parissilábico da 3ª declinação ædes, is (cujo sentido inicial era templo e, depois casa), associado a fic(ium), elemento sufixal procedente do verbo facio, is, feci, factum, facere (=fazer). Tal etimologia condiz com a acepção primitiva (templo ou monumento feito de pedra), tendo evoluído naturalmente para a significação de casa feita de alvenaria⁴.

Em tempos modernos, edifício era toda construção imponente (especialmente, pública), mas não demorou muito para nomear o conjunto de casas e moradias superpostas da nossa realidade urbana hodierna (vulgarmente dito edifício de apartamentos).

Entretanto, este universo a que nos remete o título sō nos servirā, na perspectiva eleita, como suporte semāntico e referencial para a inteleggāo do texto, jā que nos prevenimos do seu valor metafōrico.

Eis pois:

a. ao nīvel do enunciado primeiro:

$$\left\{ \text{edifício}^1 \right\} = \left\{ \text{discurso} \right\} ;$$

b. ao nīvel do enunciado segundo:

$$\left\{ \text{edifício}^2 \right\} = \left\{ \text{tecnologia} \right\} = \left\{ \text{ciēncia} \right\}$$

Vou agora ā descontituiçāo do texto, tendo como postulado inicial a equivalēncia das expressōes anteriores.

.3.3.

A primeira isotopia apreende-se, facilmente, na leitura do conto, na sua ordem natural e seqüencial, sem nenhuma transliteraçāo (quero dizer intertextualidade).

Seu arcabouço simbōlico nasce de um paralelismo metafōrico de signos cuja decodificaçāo assim me parece:

$$\left\{ \text{edifício} \right\} : \left\{ \text{discurso} \right\}$$

Construir e escrever se correspondem como atividades criativas. Construtor ou engenheiro ē o mesmo que escritor. Se um lida com materiais como tijolos, pedras, argamassa, combinados e ajustados de acordo com princīpios tēcnicos, o outro, de maneira anāloga, trabalha com palavras, signos, frases, elementos tambēm combinados segundo normas e situaçōes tēcnicas. A realizaçāo de uma construçāo arquitetōnica exige estudos e planos, plantas e especificaçōes. Hā uma fundaçāo como base ou alicerce de qualquer edificaçāo. Existe jā um todo teōrico que rege a prātica da construçāo civil. O mesmo se pode reconhecer em relaçāo ā prātica do discurso.

Decorre desta visāo comparativa que o suporte sēmico do conto aceita as seguintes igualdades:

$$\left\{ \text{fundaçāo do edifício} \right\} : \left\{ \text{teorizaçāo do discurso} \right\} ;$$

$$\left\{ \text{pedras, tijolos, argamassa} \right\} : \left\{ \text{palavras, frases} \right\} ;$$

$$\left\{ \text{perda do controle dos operārios} \right\} : \left\{ \text{perda do controle do discurso} \right\} ;$$

$$\left\{ \text{Joāo Gaspar ē dominado pelos operārios} \right\} : \left\{ \text{o homem ē dominado pelo discurso} \right\}$$

$$\left\{ \begin{array}{l} 800 \text{ andares} \\ 800 \text{ andares} + 96 \text{ andares acrescidos além do projeto} \end{array} \right\} : \left\{ \begin{array}{l} \text{anos oitocentos} \\ \text{ano de 1896} \end{array} \right\} : \left\{ \begin{array}{l} \text{século XIX} \\ \text{Decadentismo}^5 \end{array} \right\};$$

$$\left\{ \text{superposição de andares} \right\} : \left\{ \text{superposição de discursos} \right\};$$

O texto vem estruturado em blocos narrativos, precedidos de uma introdução e numerados de 1 a 10 (verdadeira superposição de andares sobre uma fundação), de modo a compor a figuração espacial (estrato óptico) e semântica de seu próprio valor sêmico (Ver esquema na página seguinte).

Os elementos assim levantados conduzem-nos aos seguintes corolários interpretativos:

$$\left\{ \text{edifício}^1 \right\} = \left\{ \text{desmitificação do discurso literário} \right\}$$

De tal desmitificação deduz-se a conseqüente escala comparativa de valores e funções:

—	+
originalidade	apropriação
inspiração	anáfora
beleza	paródia
estilo	intertextualidade

que se lê:

— (valores negativos)

originalidade, inspiração, beleza, estilo, são valores quiméricos, ou secundários, ou já exauridos

+ (valores positivos)

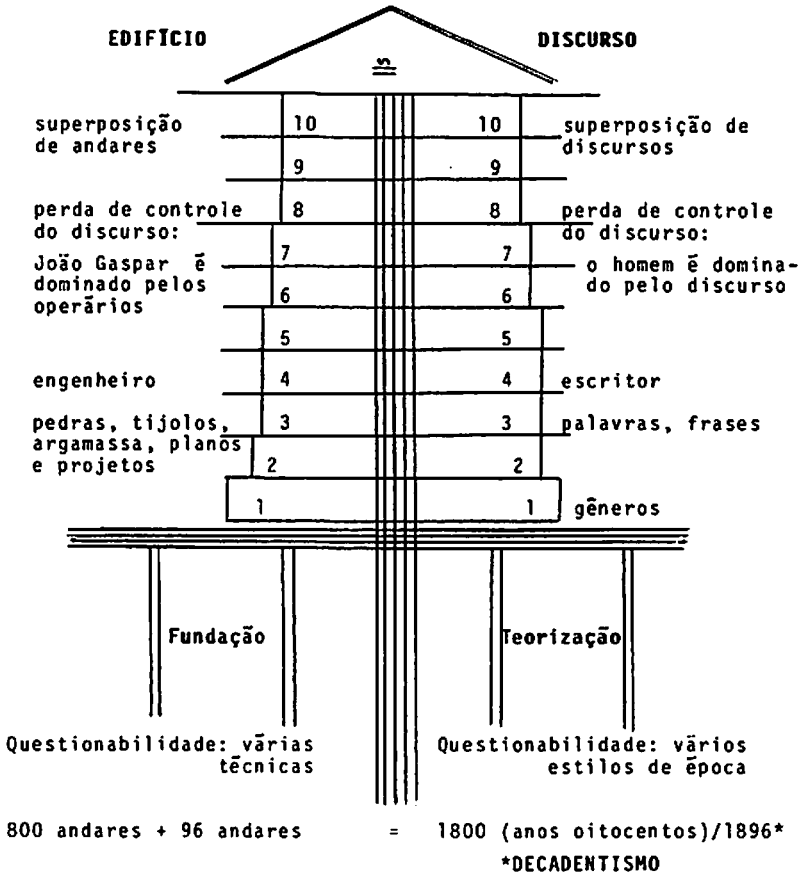
apropriação, anáfora, paródia, intertextualidade, estes são os pressupostos válidos, ou existentes à disposição do artista

Instaura-se aqui a reduplicação do texto pela "mise en abyme", por força da qual o destinatário é remetido ao intertexto teórico.

Em ilação coerente, entende-se a voz do texto a proclamar que a arte é transformação⁶, assim como a vida o é, ou porque a vida o é, já que a arte copia a vida:

$$\left\{ \text{vida} \right\} : \left\{ \text{transformação} \right\} ;$$

Primeira isotopia (Esquema)



Elementos em oposição



Elementos em oposição

Fundação/andares

Teorização/prática do discurso

Técnicos A/Técnicos B

Teóricos/poetas e escritores

Catedrático da Faculdade/

Escolas/Estilos de época

vagas experiências de outra escola

Esquema: Legenda

* O texto vem estruturado em blocos narrativos, precedidos de uma introdução e numerados de 1 a 10 (verdadeira superposição de andares sobre uma fundação), de modo a compor uma figuração espacial (estrato óptico) e semântica de seu próprio valor sêmico. (Perspectiva de análise do conto O EDIFÍCIO de Murilo Rubião: Onofre de Freitas)

{ vida } : { transformação } :: { arte } : { vida } ;

{ arte } : { transformação } ;

donde:

{ discurso } : { transformação contínua } : { bola de neve }

.3.4.

Passemos à segunda isotopia em que temos:

{ edifício² } : { ciência } : { tecnologia }

Entendo que esta isotopia coloca o questionamento do progresso tecnológico, salientando:

- que o progresso é irreversível;
- que é inútil pregar contra o progresso suicida (a poluição tecnológica).

É agora que me compete interpretar a citação em epígrafe, porquanto é ela o intertexto a dialogar com o texto, carnavalizando o conto para re-escrevê-lo como alegoria e parábola portadora da isotopia segunda.

Ao decodificar a epígrafe como signo referencial anteposto ao texto, o leitor é remetido ao simbólico universal do mito bíblico, e logo arremessado ao mito profético (a premonição), num desdobramento sêmico ambivalente de



em que a história se insere no texto e o texto na história.

Eis por que me parece que o texto é, ao mesmo tempo,

mitológico

(porque carrega a versão/re-leitura de mitos)

mitogenético

(porque cria novos mitos).

Os mitos implícitos ou explícitos num texto podem ser diacrônicos ou sincrônicos.

No texto em tela depara-se um mito diacrônico - A Torre de Babel - que é desmitificado pela tecnologia, e alguns mitos sincrônicos, também alvo de implosão. Ei-los:

- Catedrático da Faculdade de Engenharia
- Conselho Superior da Fundação
- Assistência Previdenciária e Social ao Operariado (!)

Para qualquer entendimento menos superficial importa comparar o texto com todo o intertexto bíblico que está significando in absentia (Leia-se Gênesis: XI, 1 a 9).

A inserção do mito da Torre de Babel evoca o problema da linguagem como vem tratado na versão bíblica. Cumpre lembrar que o fenômeno da linguagem figura apenas em duas passagens da Bíblia, ambas no Gênesis, conforme indico: a primeira, no cap. II, 19 e 20 (quando o Senhor fez desfilar os animais perante Adão, para que ele visse como os chamaria:

...et aduxit ea ad Adamum ut videret quod vocaret ea);

e a segunda, no cap. XI, 1 a 9, onde se lê o relato da construção da Torre de Babel (o Senhor frustrou a pretensão dos homens, confundindo-lhes as línguas: Babel significa confusão)⁷.

Ao ter presente a versão bíblica, compreende-se que a função/valor da re-escritura epigráfica é reforçar a tese do discurso como mito e, simultaneamente, transitar para o discurso tecnológico através da íntima correlação entre discurso e tecnologia, pois o discurso é o edifício, e o edifício é o discurso: enquanto se constrói o texto, constrói-se o edifício. Daí, a importância que os executores da obra dão às recomendações e especificações dos membros do Conselho Superior, as quais eram discurso apenas, mas, sem elas, não haveria o edifício.

Para a máxima clareza, cumpre-me elucidar o signo bíblico epigrafado - a citação Miquêias, VII, 11.

Não há negar a constatação do cumprimento do discurso profético de Miquêias, no qual dois signos se opõem para descrever o estado atual das coisas:

$$\left\{ \text{edifício} \right\} : \left\{ \text{tecnologia} \right\} ::$$
$$:: \left\{ \text{"fora da lei"} \right\} : \left\{ \text{fora da lei do equilíbrio ecológico} \right\}$$

Todas as linhas de interpretação convergem, assim, para o suporte ideológico expresso ou simbolizado pelo texto. Estes que finalmente enumero:

1. a impossibilidade de o homem dominar o discurso
2. a impossibilidade de o homem dominar a tecnologia (pe-
lo menos completamente)
3. a íntima relação entre discurso e tecnologia
4. a tecnologia como causa assassina de Deus
5. o discurso como a morte de Deus (o satanismo em litera-
tura)

etc. etc. (porque a inesgotabilidade do texto cresce na pro-
porção da reduplicação de suas vozes).

Assim como a tecnologia destruiu o mito de Babel, a tecnolo-
gia literária (se desta maneira posso nomear os estudos na área da
literatura) destruiu o mito do discurso literário como privilégio,
propriedade etc. de uns poucos inspirados.

Senão vejamos, em compêndio conclusivo:

.3.4.

A R M A D U R A

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{Torre de Babel} \\ \text{operários} \end{array} \right\} : \left\{ \begin{array}{l} \text{tecnologia} \\ \text{muitos discursos} \end{array} \right\} ;$$

$$\left(\left\{ \begin{array}{l} \text{operários} \\ \text{não Torre} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} \text{muitos discursos} \\ \text{não tecnologia} \end{array} \right\} \right) : \left\{ \begin{array}{l} \text{desentendimentos} \\ \text{não tecnologia} \end{array} \right\} :$$

No discurso bíblico, o Senhor confundiu as línguas dos ho-
mens, impedindo a construção da Torre, isto é, o estabelecimento da
tecnologia. Conseqüência: prevalece Deus contra a tecnologia.

Ora, no conto de Rubião, reproduz-se o mito de Babel mas de
maneira espelhada (invertido):

$$\left(\left\{ \begin{array}{l} \text{operários} \\ \text{tecnologia} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} \text{muitos discursos} \\ \text{morte de Deus} \end{array} \right\} \right) : \left\{ \begin{array}{l} \text{entendimento} \\ \text{morte do próprio} \\ \text{homem} \end{array} \right\} :$$

$$: \left\{ \begin{array}{l} \text{morte do discurso} \end{array} \right\} .$$

Entendo, pela equação, que o texto alude:

1º - Remetendo o leitor ao contexto sócio-econômico-político-
filosófico-científico, à ateização do mundo, resultado

de todo o progresso tecnológico verificável no século XIX (1800/1899: notar que o edifício tinha 800 andares, o que interpretei como signo dos anos oitocentos*);

- 29 - Remetendo o leitor ao contexto teórico-literário-histórico, ao decadentismo literário do final do século XIX, quando os mais destacados líderes do positivismo e realismo francês se confessavam frustrados e de mãos vazias, os decadentes poetas e teóricos, os mesmos que professaram o materialismo filosófico e estético e praticaram o satanismo, tais como Baudelaire, Mallarmé e Verlaine (lembro que o incidente dos 96 andares acrescentados ao edifício, fora do projeto, me fez pensar no ano de 1896, data que, com pequeno erro de precisão, assinala, na história literária, o nefelibatismo, primeira forma de discurso desconstituído, ilógico, exótico e alienado, que inaugurou a fase preparatória para a implantação do caos literário chegado até nossos dias).

.4.

C O N C L U S Ã O

Seja-me permitido concluir:

O conto termina por desmitificar

o mito bíblico (1)

e, paradoxalmente,

o mito da ciência (2)

e, paralelamente,

o mito do discurso (3).

pois

- (1) o homem dominou a ciência (embora não completamente),
- (2) a ciência não controla a ecologia (logo não é ciência, porque não domina a natureza),
- (3) o homem não tem o discurso, mas é o discurso que tem o homem⁸.

*Ver esquema na p. 782.

NOTAS E REMISSÕES

1. DALLENBACH, Lucien: Intertexto e Autotexto. In Poétique -Revisão de teoria e análise literária. Trad. de Clara Crabbê Rocha. Coimbra, Alameda, 1979, p. 54.
Entendo pela expressão a reduplicação do texto quando este se remete a si próprio, abrindo-se o leque de suas vozes em diálogo presente e ausente.
2. JÚNIOR, Davi Arrigucci: O mágico encantado ou as metamorfoses de Murilo. In O pirotécnico Zacarias. São Paulo, Ática, 10a. ed., 1985, p.6.
3. Entrevista ao vivo. Não sei precisar a época nem o órgão divulgador. Tenho como referência o ano de 1973.
4. BRÉAL, Michel (et BAILLY, Anatole): Dictionnaire Etymologique Latin. Paris, Librairie Hachete, s/data, p.3.
5. Decadentismo: Nasceu em França e considera-se geralmente como derivação ou degenerescência do Simbolismo. A data mais correta seria 1886, e não 1896, como sugere o texto de Rubião.
6. Confronte-se esta conclusão com a afirmação de Davi Arrigucci Júnior:
"Uma rápida olhadela sobre os seus contos revelará que a modificação, ou seja, a metamorfose é também um dos temas obsessivos desse contista sempre insatisfeito". (Opus cit., p.8)
7. Dicionário Bíblico: Aid to Bible Understanding. Vol. 1, Portuguesa (Brazilian Edition), São Paulo, Soc. Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, p. 184.
8. A propósito da afirmativa "o homem é dominado pelo discurso", fico pensando até que ponto esta é uma verdade filosófica, ou pura retórica de teórico? Estamos em tempo de Constituinte. O que vão fazer os nossos representantes senão escrever o nosso discurso constitucional, em substituição ao atual, que anda tão emendado e confuso? Minha própria reflexão me dá conta de que realmente o discurso domina o homem. Afinal, não é a lei maior que nos rege? E esta lei não é o discurso jurídico constitucional que nos define como nação e como realidade e expressão político-econômica do Terceiro Mundo? E o Deus Bíblico, esse Deus que ninguém viu ou tocou, mas sempre ouviu? Não é Ele uma VOZ? Se Deus não é DISCURSO, como entender S. João: "In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum": I, 1 a 14?

Zênia de Faria (UFG)

Para o tradutor, assim como para Alice, é uma aventura entrar no País das Maravilhas. Para Alice, aparentemente, a aventura consiste em suas experiências, tais como suas mudanças intempestivas de tamanho, seus encontros com os animais e objetos humanizados com que ela se depara em sua trajetória. Para o tradutor, a aventura começa, quando ele constata que o que estrutura as experiências de Alice — aliás, o texto de Lewis Carroll como um todo — é a aventura da linguagem.

Quando dizemos aventura da linguagem, referimo-nos à linguagem, não apenas como sistema lingüístico necessário à concretização da narrativa, mas como causa e consequência dos inúmeros poemas e diálogos que compõem o texto. Na verdade, o que se verifica nesses diálogos é uma sucessão de discursos sobre o discurso, um questionamento constante da linguagem, através de trocadilhos ou de outros jogos de palavras, de expressões populares ou proverbiais.

É certo, que o texto de Carroll, pela peculiaridade de sua estrutura lingüística, pelos aspectos que acabamos de mencionar, pode ser colocado entre os textos considerados "intraduzíveis", ou citando Haroldo de Campos, entre os textos "criativos". Parece reforçar essa idéia, o seguinte comentário de Martin Gardner:

"muitos personagens de Alice são um resultado direto de trocadilhos e de outros jogos de palavras, e teriam tomado uma forma muito diferente se Carroll tivesse escrito, digamos, em francês".(1)

J. C. Catford analisando "os limites da possibilidade de tradução" considera que:

"a tradução fracassa — ou ocorre a inviabilidade de tradução — quando é impossível colocar no significado contextual do texto da LM os traços funcionalmente relevantes da situação".(2)

De acordo com Catford, os casos de tradução inviável se situam em duas categorias: "Aqueles em que a dificuldade é lingüística e aqueles em que é cultural". Segundo esse mesmo autor:

"a impossibilidade lingüística de tradução ocorre típica-

mente em casos em que uma ambigüidade peculiar ao texto da LF é um traço funcionalmente relevante; por exemplo, nos trocadilhos da LF".

Talvez tenham sido os referidos aspectos do texto de Carroll que tenham levado Monteiro Lobato — primeiro tradutor, no Brasil, de Alice no País das Maravilhas — a considerar Alice "uma obra intraduzível"(3). Talvez tenham sido esses mesmos aspectos os responsáveis pelo fato de a maioria das traduções dessa obra, feitas no Brasil, serem apresentadas como "adaptações".

Como propõe Haroldo de Campos, "a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos ... engendra o corolário da possibilidade, também em princípio da recriação desses textos" (4). Para o mesmo teórico, a "tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca"(5). Partindo-se pois, do princípio de que a única solução para a tradução de textos considerados "intraduzíveis" é a recriação ou a criação paralela, as dificuldades encontradas no texto de Carroll podem ser superadas por um bom "tradutor-criador" e, tanto os trocadilhos como outros jogos de palavras, os provérbios ou outras dificuldades lingüísticas semelhantes são, então, passíveis de tradução. Mesmo no caso dos poemas, as estruturas métricas ou fônicas não constituiriam obstáculos intransponíveis, de vez que, nesse caso, podem ser modificadas. Adotando-se pois, a postura da criação paralela, o "intraduzível" em Lewis Carroll passa a ser traduzível.

Isso aconteceria, de fato, se superadas as dificuldades acima apontadas, o tradutor não se encontrasse diante de outras dificuldades que, no caso específico de Alice no País das Maravilhas, são bastante interligadas, ou seja, o problema do contexto cultural e o fato de Alice apresentar um alto grau de intertextualidade. Não podemos nos esquecer de que Alice foi escrito na Inglaterra, na época de Carroll, isto é, em um tempo histórico e em espaço cultural bem específicos. Citando Donald J. Gray:

"ambas as histórias (ele se refere aqui a Alice e a Through the Looking-Glass) retêm alguns dos aspectos particulares ao mundo das crianças para as quais essas histórias foram inventadas, desde o nome do gato das meninas Lidell, até a inclusão de canções, jogos, passagens de livros escolares, hinos e homilias, nomes de certas comidas, bebidas e, até mesmo restrições feitas às crianças de meados do século XIX, ou ansiedades comuns a elas".(6)

Tais aspectos têm uma importância fundamental, tanto no que diz respeito à estruturação do texto de Carroll, como no que se refere ao processo de tradução. Na verdade, alguns dos elementos

mencionados por Gardner — tais como passagens de livros escolares, hinos, poemas — funcionam como operadores de intertextualidade que, associados aos demais aspectos culturais, também lembrados por Gardner, funcionarão como impasses para o tradutor.

Que Alice no País das Maravilhas é um forte intertexto, é incontestável. Não apenas um intertexto no sentido amplo que propõe Kristeva, mas no sentido restrito que propõe G. Genette, ou seja, aquele texto que se concretiza "por uma relação de copresença entre dois ou mais textos, ... pela presença efetiva de um texto no outro"(7). No texto de Alice, a maior parte dos poemas, canções, expressões proverbiais são paródias de poemas, canções populares e de expressões proverbiais bastante conhecidas na época de Carroll, sendo, algumas delas ainda conhecidas na época contemporânea. Aliás, Martin Gardner, em sua edição comentada de Alice(8) transcreve praticamente todos os textos que Carroll utilizou como textos geradores de sua obra. A justificativa que Gardner apresenta para inserir esses originais em sua edição é que, "muito do espírito da paródia pode se perder, se o leitor não sabe o que está sendo caricaturado".(9)

Vejamos, agora, algumas das dificuldades que o problema da intertextualidade e o problema do contexto cultural apresentam para o tradutor. Para a grande maioria dos teóricos da tradução, os aspectos mais importantes no processo de tradução são a equivalência de sentido, ou seja, a equivalência semântica dos enunciados, e a correspondência formal. A tradução tem sido vista por certos teóricos contemporâneos como uma forma de intertextualidade, podendo o texto traduzido aproximar-se, por exemplo, da paráfrase ou de outra forma de imitação, dependendo do grau de equivalência semântica e de correspondência formal entre o texto da língua-fonte e o texto da língua-meta. Se a tradução é uma forma de intertextualidade, traduzir um intertexto seria uma intertextualidade elevada à sua potência máxima. Porém, o que ocorre nesse tipo de tradução é que, entre o texto da língua-meta — produto da tradução — e os textos que geraram o texto traduzido, estabelece-se uma distância cada vez maior, diluindo-se, nesse percurso, as marcas efetivas de intertextualidade presentes no texto concreto do autor da língua-fonte. É o que acontece com a tradução do texto de Carroll. Vejamos alguns exemplos.

No que diz respeito à tradução dos poemas que se encontram em Alice, o tradutor tenta manter a equivalência semântica, mesmo alterando certos aspectos formais dos poemas. No entanto, às vezes, nem mesmo a equivalência semântica pode ser mantida. O intertexto, porém, além do aspecto semântico e formal, mas também através deles, conserva em si uma memória do passado. No processo de tradu-

ção, essa memória desaparece. Os poemas de Alice — mesmo se traduzidos com maestria — uma vez recriados, não contêm, para os leitores da cultura da língua-meta, nenhuma memória do passado. No texto de Carroll, essa memória do passado é importante, de vez que é, através dela, que Alice, devido às suas sucessivas mudanças de tamanho, tenta reencontrar ou definir sua identidade perdida ao entrar no País das Maravilhas.

Na verdade, a tentativa de busca de identidade de Alice é responsável pela existência de diversos poemas no texto de Carroll. Tal fato é facilmente verificável, se examinarmos alguns dos comentários do narrador, de Alice ou dos outros personagens, quando Alice recita os poemas. Por exemplo, no Capítulo II, preocupada em definir sua identidade, Alice resolve recitar "How doth the little crocodile" como teste definitivo para saber se ela era ela mesma ou se ela era Mabel, sua amiga. O narrador adverte o leitor com o seguinte comentário a respeito da recitação de Alice: "Nem as palavras pareciam ser as mesmas" (10). A própria Alice diz quando termina de recitar o poema: "Eu tenho certeza de que essas não são as palavras certas" (11). Quando Alice encontra a lagarta, diz-lhe: "eu não consigo lembrar as coisas como antes". " ... tentei recitar 'How doth the little busy bee', mas saiu tudo diferente" (12). Ora, aqui, ela faz referência não a "How doth the little crocodile" — o poema que ela havia recitado anteriormente, onde "nem as palavras pareciam ser as mesmas" — mas ao título do poema do qual ela se lembraria se tivesse certeza de ser ela mesma e não outra pessoa. Também o poema "You are old Father William" é recitado por Alice, com a mesma finalidade, isto é, tentar se lembrar de coisas que ela sabia antes. Quando Alice termina de recitar esse poema, mantém com a lagarta o seguinte diálogo:

"— Você não recitou certo — disse a Lagarta.

— Acho que eu não recitei completamente certo — disse Alice um pouco acanhada. — Acho que eu mudei algumas palavras.

— Está errado do começo ao fim — disse a Lagarta com muita certeza." (13)

Comentários como esses são feitos praticamente com relação a todos os poemas que Alice recita, querendo se lembrar das palavras certas, numa tentativa de reencontrar sua identidade. No nosso entender, o que o texto de Carroll propõe, na realidade, através dessas recitações de Alice, é a busca da identidade pela linguagem.

Diante desses comentários dos personagens sobre as modificações constatadas nos poemas recitados por Alice, nós, leitores da tradução, nos perguntamos: Por que razão as palavras não estão cer-

tas? O que está errado ou alterado nos poemas que Alice recita? A noção de certo, errado, alterado, sô pode ser definida com relação a um quadro de referência preciso. No caso do texto de Alice, esse quadro de referência é uma realidade cultural específica, ou seja, canções e poemas populares da época de Carroll e que ele parodia. É a existência efetiva de uma forma anterior, concreta, correta dos poemas que Alice recita, que permite aos diferentes personagens concluir sobre as diferenças, as alterações, as modificações observadas nos poemas recitados por Alice, e que se encontram efetivamente no texto de Carroll.

A insistência dos comentários sobre a diferença dos textos que Alice recita, com relação a um texto anterior, leva-nos a pensar que — mesmo tendo subvertido o texto anterior pela paródia — o autor não quer que esse texto anterior seja ignorado, não quer que as marcas do passado, de suas raízes culturais sejam esquecidas. O texto de Carroll conserva as marcas desse passado, remete a uma realidade cultural anterior. De fato, em suas paródias, Carroll conserva, às vezes o verso inteiro do poema anterior, modificando apenas uma ou outra palavra; ou ele conserva uma parte de cada verso, modificando a outra parte. Geralmente, Carroll, ao parodiar, conserva, às vezes o mesmo ritmo, a mesma estrutura métrica dos poemas originais e, freqüentemente, os inícios dos versos ou os versos inaugurais dos poemas de Alice são os mesmos que os dos textos parodiados.

Se os poemas do autor de Alice remetem a uma realidade anterior, os mesmos poemas recriados em outra língua, não remetem a nenhuma realidade cultural: nem à de da cultura inglesa, porque, modificados no processo de recriação, perdem as marcas que os ligavam a seus textos geradores; nem à realidade cultural de qualquer outro país em cuja língua tenham sido traduzidos, porque os poemas não mantêm nenhuma relação com o patrimônio cultural do país da língua-meta. É por isso que comentários como os do Grifo: "Está muito diferente do que eu costumava cantar quando era criança: (14), ou outros similares que citamos, não fazem nenhum sentido para o leitor do texto traduzido em outra língua. Aliás, se traduzidos, esses comentários acabam sendo compreendidos como mais alguns entre tantos outros dos "nonsenses" que caracterizam o texto de Alice. O fato de alguns de nossos tradutores-adaptadores eliminarem certos desses comentários não seria esclarecedor?

O problema de as marcas da intertextualidade se diluírem no processo de tradução ocorre, também, com alguns provérbios e expressões populares. Examinemos a famosa frase proverbial dita pela Duquesa: "Take care of the sense and the sounds will take care of themselves" (15). Essa frase, aparentemente, não apresenta maio-

res problemas para um tradutor de língua portuguesa. No entanto, traduzida, ela perde seu ponto de referência intertextual, pois trata-se de fato, da paródia do provérbio inglês: "Take care of the pence and the pounds will take care of themselves" (16). Difícilmente, uma tradução, em língua portuguesa, conseguiria manter a equivalência semântica e a correspondência formal e, ao mesmo tempo, ser calcada em alguma expressão proverbial equivalente em língua portuguesa. Se, na recriação, eliminarmos a equivalência semântica, corremos o risco de estar eliminando uma chave importante do questionamento de Carroll sobre a linguagem; se, por outro lado, mantivermos a equivalência semântica, mas anularmos os traços do provérbio gerador da frase da Duquesa, estaremos também anulando uma parte do lúdico, que é uma constante do texto de Alice, não só pelo tratamento que o autor dá à linguagem, mas também pelo que esse brincar com a linguagem, descobrindo suas potencialidades, reflete do mundo infantil, que é o mundo criado por Carroll. Com efeito, superpor a uma estrutura existente um outro léxico de sonoridade semelhante — que é o caso da frase supra citada — é apenas uma dentre os vários exemplos de exploração lúdica da linguagem nos textos de nosso autor.

O mesmo acontece, se examinarmos outros aspectos do texto de Alice. Tudo leva a crer, por exemplo, que os personagens March Hare e Hatter — considerados loucos pelo Cheshire Cat, no capítulo VI, e que aparecem no capítulo VII, cujo título é "A Mad Tea-Party" (Um chá maluco) — foram criados a partir das expressões populares comuns na época de Carroll: "mad as a hatter" (louco como um chapeleiro) e "mad as a March hare" (louco como uma lebre de março) (17). A tradução pura e simples dos nomes desses personagens faz desaparecer o ponto de ligação com as citadas expressões populares.

Em face dos problemas que mencionamos, o tradutor de Alice no País das Maravilhas se vê diante de um paradoxo e de um impasse. Um paradoxo, porque ele traduz o texto, mas não traduz o intertexto; um impasse, porque, para os teóricos que pretendem que se deve adaptar os aspectos culturais do texto da língua-fonte ao contexto cultural do texto da língua-meta — deixando aí, não as marcas do passado do contexto cultural da língua-fonte, mas as marcas do passado do contexto cultural da língua-meta — traduzir o intertexto seria afastar-se tanto do texto original, que o texto traduzido não seria mais uma tradução-criativa, seria outra forma de intertextualidade ou, mais precisamente, uma imitação. Assim, o que resultaria do esforço do tradutor para traduzir Alice, seria apenas uma idéia aproximativa do texto de Carroll. Para os tradutores que não aceitam essa adaptação ao contexto cultural da língua-meta, traduzir o intertexto significaria, simplesmente, não traduzir o texto

de Carroll. Porque, em Alice no País das Maravilhas, as marcas de intertextualidade, na maioria das vezes, são perceptíveis através da correlação da tessitura do texto da língua-fonte com a tessitura dos textos geradores escritos na mesma língua-fonte.

Tentar resolver o impasse, tentar eliminar o paradoxo — eis aí mais um possível episódio da aventura do tradutor no País das Maravilhas.

NOTAS

1. GARDNER, Martin. "Introduction". In:---. Ed. The Annotated Alice-Lewis Carroll. Harmondsworth, England, Penguin Books, 1975. pp. 7/8.
2. CATFORD, J.C. Uma teoria lingüística da tradução. São Paulo. Cultrix, 1980. p. 104. Esta referência é válida para as demais citações de Catford, neste trabalho. LF = Língua-fonte; LM = Língua-meta.
3. LOBATO, Monteiro. "Prefácio". In: CARROLL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. São Paulo, Brasiliense, 1973. p. 6.
4. CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como Criação e como Crítica". In:---. Metalinguagem. São Paulo, Cultrix, 1976. p. 24.
5. Idem, ibidem.
6. GRAY, Donald J. "Introduction". In:---. Ed. Alice in Wonderland de Lewis Carroll. New York, W.W. Norton & Company, 1971. p. VII.
7. GENETTE, Gêrard. Palimpsestes; La littérature au second degré. Paris, Seuil, 1982. p. 8. Genette denomina "intertextualidade" apenas um dentre os diversos tipos de transtextualidade que ele apresenta. Ao longo deste trabalho, para maior comodidade, utilizaremos apenas o termo "intertextualidade" para designar os diferentes casos que apresentaremos, mesmo que se trate, do ponto de vista de Genette, de outros tipos de transtextualidade. A tradução da citação é nossa.
8. GARDNER, Martin. Op. cit.
9. Idem, p. 38. A tradução da passagem citada é da autora deste trabalho.
10. CARROLL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. Tradução e adaptação em português de Nicolau Sevcenko, com alguns dos poemas traduzidos por Geir Campos. São Paulo, Scipione, 1985. p. 19. Para as citações do texto de Alice, em Português, nos referiremos a esta Edição, salvo observação em contrário.
11. Idem, ibidem.

12. Idem, p. 43. Mantivemos os títulos dos poemas em inglês, Porque Nicolau Sevchenko traduziu ambos os títulos de maneira idêntica: "Diverte-se o fofo crocodilo".
13. Idem, p. 44/45. O grifo é de L. Carroll.
14. Idem, p. 102.
15. GARDNER, Martin. Op. cit., p. 121. Tradução cf. Sevchenko, p. 86: "Cuida do sentido e os sons das palavras cuidarão de si mesmos."
16. Idem, p. 121, nota 4. Nós traduzimos: Cuide dos centavos e as Libras cuidarão de si mesmas.
17. Idem, p. 90, nota 7. A tradução das expressões é da autora deste trabalho.

Frederic Jameson⁽¹⁾ num dos seus mais intrigantes trabalhos sobre a crítica literária propõe-nos algumas questões extremamente lúcidas e angustiantes com relação ao nosso tempo.

Constatando a fragmentação do nosso urbano contemporâneo, sobretudo o de seu país, "propõe ser um alegorista que aposta na totalidade, como nos primeiros tempos do cristianismo". Num mundo babilônico, onde a saturação da linguagem impede a aproximação eu/outro, Jameson só vê possibilidade de recuperação humana da discursividade entre os sujeitos através da utopia. Uma utopia que está longe da dicotomia do maxismo e está mais perto de uma antevisão apocalíptica de uma destruição fatal da comunicação entre os homens. Ali utopia era o inatingível, aqui utopia é o recuperar o sentido superar, mergulhar na fragmentação para superá-la.

Frente à condição social fragmentada a utopia de totalização torna-se o cerne da expressão negativa dessa condição.

As perguntas fundamentais que Jameson levanta acredito introduzirem o caminho comparativo que pretendo desenvolver no texto em questão: a saber: "Teleco o coelhinho" de Murilo Rubião e "o Outro" de Rubem Fonseca.

Pergunta Jameson: "como escrever uma fenomenologia quando não há mais qualquer possibilidade de um todo?"

Como analisar a parte como parte quando o todo não somente não é mais visível mas mesmo inconcebível?

Como continuar a usar os termos sujeitos e objeto como opostos que pressupõem, para que sejam significativos, alguma síntese possível, quando não há nenhuma síntese nem mesmo imaginável, para não mencionar em toda experiência concreta?

Que linguagem usar para descrever uma linguagem alienada, a que sistemas de referências apelar quando todos os sistemas de referências foram assimilados pelo próprio sistema dominante?

Como ver os fenômenos à luz da história, quando o próprio movimento e a direção que deram à história o seu sentido parecem ter sido absorvidos pela areia?

Ora, se a tarefa do crítico, a meu ver é a tarefa tradutiva, ou seja a de confrontar-se com a palavra do outro, outros e manter com esta(s) um diálogo infinito é evidente que o crítico inserido nesse mundo social que descreve Jameson possui uma insatisfação enorme com relação à impossibilidade de manter contato com esse ou-

tro que ele lê e com o qual não pode dialogar e muito menos tornar comunicável para sua comunidade. Daí a meu ver advém sua demanda da escrita e escrita em plenitude, escrita que resiste à separação dos sujeitos.

Ao ter dois outros em minhas mãos (dois textos que confronto) produzo uma terceira língua, a minha, advinda dessa demanda. E essa demanda para Valéry nada mais era do que um desejo inconsciente de recuperação do sentido. Através da discussão por analogia eu reprovo, rejeito, rasuro, reencontro ou confirmo. Dessa forma eu, "moi", de leitora passo a autora — crio uma diferença e estabeleço um encontro sensível com o que leio.

Entrando mais no cerne da questão, quando meu eu de leitora encontra o texto, o ficcional não quer desnudá-lo, porque isso mataria o ficcional, mas quer traduzi-lo. Ora, e por que? Porque, como bem o viu W. Iser, ao ficcional interessa manter uma tensão com o real e nessa tensão está seu sentido: o de questionar o real. Se destruimos o ficcional, simplesmente estamos destruindo a possibilidade de questionamento que é imanente do ficcional e rendemo-nos facilmente ao empírico.

Ao tomar dois textos tidos ou querendo-se ficcionais, minha inquietação é em primeiro lugar a de saber localizar o "como se", o "fingir" do texto, sem o qual ele não poder ser tratado, traduzido por mim, que busco disseminar o questionamento que se coloca em cada "como se" de um texto.

Tendo em vista esse pressuposto primordial examinarei agora o caráter ficcional dos dois textos que leio, para, a partir desse dado compará-los. Mais tarde voltarei a falar mais incisivamente do porque compará-los por esse dado.

Resumidamente, a temática dos textos é a mesma: a instauração do insólito na vida de um "eu" fictício pela aproximação de um "outro". No caso do texto de Murilo Rubião o insólito é desejado: é a priori aceito pelo "eu" fictício (no caso ele recebe o outro, o deseja — é o outro quem se espanta com esta aceitação e desconfia).

No segundo texto, o de Rubem Fonseca, o "outro", o insólito aparece sem a menor aceitação do "eu fictício" — esse outro as-salta, violenta o mundo do eu fictício — o executivo.

Comprovemos mais declaradamente essa diferença. Em Murilo Rubião:

"ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho — acrescentei.

A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções.

— Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho?

Não esperou pela resposta:

— Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco.

Dizendo isto, transformou-se numa girafa.

— À noite — prossegui — serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?

Respondi-lhe que não e fomos morar juntos."

Em Rubem Fonseca:

"Um dia comecei a sentir uma forte taquicardia. Aliás, nesse mesmo dia, ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito..."

Essa diferença é capital para estabelecer a comunicação que cada um desses dois textos propõe. A temática que parece ser comum aos dois textos acaba por deixar de sê-lo. Trata-se em ambos textos a priori, da discussão da entrada do outro na vida de cada eu, de cada sujeito e como fica resolvida essa entrada.

No plano do enredo as coisas se passam mais ou menos, parecidas: a aceitação e não aceitação do outro como tal e a reação do eu face a esse encontro. Mas no plano ficcional as coisas se separam. O insólito no caso do texto de Rubens Fonseca é a relação eu/outro na diferenciação de classes. O apêgo ao empírico, ao realismo na "literatura" de Rubens Fonseca fã-lo enxergar uma separação de superfície — a separação de classes — bem demarcada e limitada por fatores bem visíveis, palpáveis. O eu no texto de Rubem Fonseca não possui uma subjetividade: isso não é colocado no texto: apenas a entrada de um outro externo, que não mexe com o "outro" do eu fictício.

No caso do texto de Murilo Rubião a coisa se amplia: negando que o insólito seja estabelecido por uma concretude, aparece de forma insólita — animal — e a discussão vai passar para um outro nível: até onde que o eu fictício aceita o outro; até quando ele é insólito? Desde que ele reinvidique concretude, esse "eu" fictício não o aceita.

Veja que estamos em face a dois problemas. O primeiro texto, o de Rubem Fonseca, discute a entrada do outro apenas no nível da aceitação de uma classe pela outra: a comunicação a ser feita é a de que os sujeitos no mundo estão separados pela situação de classe. Menciona-se ligeiramente a questão do "eu" conturbado consigo mesmo, mas isso não é desenvolvido.

O segundo texto, de Murilo Rubião, discute a entrada do outro como descoberta da "outridade" do eu fictício e não aceitação dessa

alteridade.

O que me interessa aqui é ver menos o desempenho de cada um na trilha da discussão sobre o outro e mais no "como" cada um deles o faz assim.

Escrevendo seu texto num contexto do dito "boom" da literatura neo-realista da década de 70, Rubem Fonseca está preocupado com a fidelidade ao real, com uma certa discussão um tanto quanto repetitiva do realismo/naturalismo anterior: a patologia social. Ter que discutir o real no texto é a questão de Rubem Fonseca.

No caso de Murilo Rubião, que escreveu o texto menos engajadamente, digamos assim, à ambiência literária da época em que escreveu e mais por uma necessidade anterior, pessoal, escreve como pode e precisa e não como dita as normas de uma época, que determinam um estilo. Essa é a minha primeira sensação. É marcante nesse texto de Murilo Rubião, a discussão da entrada do fantástico, do insólito na vida do eu fictício. É um texto altamente metalingüístico da escritura de Murilo Rubião. Porque necessita do fantástico é a questão de sua escrita: assim como o texto em questão de Rubem Fonseca é metalingüístico — de escrita e daí porque resolvi compará-los.

Qual é o nô da questão para mim, na comparação: a relação real/fantástico, a relação real/fictício. Meu interesse ao confrontá-los é o de mostrar se ambos são fictícios em primeiro lugar. Por isso estou preocupada com o "como se" de ambos. Em segundo ver as conseqüências das diferenças e seu porquê.

Disse mais atrás que Rubem Fonseca no texto está preocupado em ter que discutir o real e que Murilo Rubião escrevia por uma necessidade interior que necessitava do insólito, do fantástico. Aqui está a chave do "como se" de cada um.

Ao ter que discutir o real, Rubem Fonseca não vem tecer um texto que saia de dentro de si mesmo, de sua subjetividade. Vai adequar um enredo a uma temática preocupante e adequada aos moldes da demanda de leitura "engajada" para a qual escreve. O contacto, a interferência subjetiva do autor com relação ao texto se zera nesse caso.

O enredo que é a convivência de dois sujeitos de duas classes diferentes e a não aceitação do eu (empírico) pelo outro (empírico) é resolvido realisticamente pela morte do outro empírico. É o texto, esse é o problema, não discute essa relação de superfície entre as personagens a nível ficcional. Ele é porta voz dessa relação apenas. A dita nova literatura realista da década de 70 estava preocupada em apontar positivisticamente as falhas das relações sociais — apresentar questões tais como elas se apresentavam — portanto na superfície — dessa literatura negava e lutava

contra o imaginário, contra qualquer coisa de subjetivo, que era tido como alienação dos problemas sociais. Envolvida num mundo capitalista socializado era-lhes impossível achar uma relação entre o sujeito e o social.

O que aconteceu sempre na dita literatura realista foi esse apagar a subjetividade em nome de uma "integração" social.

Ora, e qual é a intenção desse desejo? Nada mais a meu ver do que reduzir o real e os sujeitos no real a uma igualdade que não apela para a diferença ontológica de cada sujeito. Com isso obtinha-se sujeitos e um real mecanizados, prontos para servir à onipotência do capital: cegos para a reivindicação subjetiva do viver e não do sobreviver. Essa me parece a consequência mais grave desta dita literatura realista.

E quando faço esse levantamento poder-se-ia ser me colocado: então a literatura não pode ser realista? Bom é por isso que confrontei os textos. Para discutir a relação literatura realista/fantástica.

Existiria mesmo uma oposição entre elas? Sô responderei a essa pergunta no confronto dos textos em questão.

Como disse, Murilo Rubião está preocupado com a necessidade que tem do insólito. Ele necessita do fantástico para sobreviver, mas também como mostra o texto ele não sabe conviver com o fantástico, se ele se mostra como tal (o eu ficcional sô aceita Teleco enquanto animal — quando ele reivindica seu ser no mundo, o eu ficcional não sabe o que fazer com ele).

À semelhança do texto de Rubem Fonseca, o texto apresenta uma relação eu/outro, empiricamente, com a exceção da entrada do insólito. Então o que de verdade faz com que me pareça ser o texto de Rubem Fonseca, não ficcional como já mencionei? (porque tem que fazer ficção e palavra de quem escreve não descola do mundo que cria) e o de Murilo Rubião ficcional?

Simplesmente porque no texto de Murilo Rubião o eu ficcional se descola do autor, criando um mundo textual que se sabe ser ficção, que se sabe ser criado, ser alegórico e não mera repetição do real como no caso de Rubem Fonseca.

Como diz bem acertadamente W. Iser⁽⁴⁾, "o mundo do texto entre parênteses não se representa a si mesmo, mas a um outro: para isso é preciso irrealizar-se o mundo do texto, para assim transformá-lo em análogo, ou seja, em exemplificação do mundo para que com isso se provoque uma relação de reação quanto ao mundo".

Ora essa intencionalidade, longe de ser o ter que escrever de Rubem Fonseca, é uma conquista subjetiva: cada vez que o autor se volta para seus fantasmas internos e os formaliza, ele consegue

desprender esses fantasmas e inseri-los contextualmente.

O problema que coloca o texto de Murilo Rubião, é o fato de o eu ficcional descobrir sua alteridade e ao percebê-la conflituosa (como o outro é dividido internamente) aceitar esse outro, concretamente, ou seja, que ele faça parte de si. Ora mais isso tudo é colocado na pele da personagem, que é ficção.

Dessa forma ele se descola do real porque é um eu ficcional que não aceita o outro, que na verdade é o "eu" do "eu ficcional" no real e que foi tomado como insólito pelo ficcional, para exatamente satisfazer aquilo que demanda. Como disse Iser⁽⁵⁾, o ficcional representa não a si próprio, mas o mundo extra ficcional.

O real aqui passa pela peneira do "como se": não reduz ao empírico como no texto de Rubem Fonseca.

A resultante dessa questão é que dando margem para a possibilidade do real aparecer no texto, ele pode ser questionado. O leitor, ao ler essa relação eu/outro pode perceber a contextualização social do texto: num mundo de difícil sobrevivência o sujeito está dividido (eu ficcional do texto) a ponto de perceber a sua divisão (seu outro metamofosado) e não sabe como conviver com ele: a alteridade do nome na ficção para nascer como discussão para o leitor.

No caso do texto de Rubem Fonseca o real, o outro empírico é morto na almejada ficção. Não há saída. Não há mais o que discutir — mostra-se claramente que a alteridade é eliminada na "ficção". Morte da ficção — repete o real: a patologia do "eu ficcional" é a de não ter alteridade (e isso não é colocado no texto) e ao deparar-se como outro empírico: o mata — não permite ser ficção nem discutir o outro ficcional. Nega-se a totalidade do sujeito. O sujeito mantém-se parte: o ficcional é partido, não integra, não re-integra o sujeito. Daí para mim esse texto não ser ficcional.

Síntese

Essas pequenas e breves questões que tentei levantar, fazer vir à tona, são importantes para que eu mostre a você qual é o trabalho do crítico, a meu ver.

Se confronto os dois textos em questão e percebo suas diferenças e uno essas diferenças no paradigma do que seja ficção, estou tentando estabelecer tadutivamente, num diálogo inter-textual o que seja ficção e quem está fazendo ficção de fato.

Para mim esta é a tarefa essencial do crítico: saber como medir o grau de ficcionalidade é que me remete à indagação contextual dos textos em questão. A finalidade na comparação é menos a mostrar a beleza de um texto em detrimento de outro, e mais a de

testar em primeiro lugar o que está sendo fictício ou não e porque está ou não fazendo ficção. Vimos no caso da comparação feita, que o texto de Rubem Fonseca não está sendo ficção e o de Murilo Rubião sim.

As causas e as conseqüências desse não ser ou ser é questão do crítico a meu ver. Ele só pode fazer dois textos dialogarem na medida em que os vê em diferença.

E a necessidade do crítico aparece naquele sentido colocado no início deste texto por Jameson e que é o problema crucial da crítica: devido à saturação da escrita os textos não se confrontam e devido a este fato se dispersam por diversas demandas de leitura. O perigo dessa dispersão como enfatiza Jameson é exatamente o de facilitar que os textos que são demandas de uma leitura dividam os leitores por "modos" de ler o contexto tipificado. E a conseqüência mais grave contextual desse perigo é a separação dos sujeitos leitores no mundo. Se a literatura visa à reunião das pessoas, a "re-trazer" a comunidade lucidamente, a única forma de manter essa proposta engajada em todos os sentidos da literatura é hoje para o crítico que quer julgar o literário, dissimular diálogos entre textos a fim de provocar um julgamento de valor para o leitor do que ele recebe como literatura.

Foi nesse sentido que conscientemente comparei os textos de Murilo Rubião e Rubem Fonseca. Um longo e minucioso trabalho de cada um dos textos poderá ser feito agora pelo leitor, pelo meu eu de leitora, que já não entraria ingenuamente no aparelho textual.

Para sondar mais porque o texto de Rubem Fonseca não se quer (querendo) literário/ou não pode, eu poderia agora inquirir sua relação contextual. O mesmo eu poderia fazer com o texto de Murilo Rubião: para saber porque seu texto, para ser ficcional, precisa indagar o que seja ficcional está imediatamente relacionado com o contexto no qual sua escrita está inscrita.

Uma leve hipótese que deixo aberta para meus leitores é a de que exatamente devido à contextualização do texto de Rubem Fonseca (mundo que não separa a ficção da realidade e toma a realidade como ficção) que Murilo Rubião vai necessitar indagar o que seja ficção.

Daqui sairia talvez uma tese, de quem acreditasse e apostasse, como Jameson, na utopia, no poder de reencontro, na redenção humana.

Sendo assim essa breve "ênquete" feita serve apenas de preâmbulo ao trabalho a ser feito de tradução dos textos. Devido aos limites do tempo da conferência, fico por aqui na esperança de oportunidade para confrontá-lo.

NOTAS

- (1) JAMESON, F. Marxismo e Forma, S. Paulo, Hucitec, 1985.
- (2) RUBIÃO, M. "Teleco o Coelhoinho" pág. 22.
- (3) FONSECA, R. "O OUTRO" pág. 69.
- (4) ISER, W.
- (5) idem, ant. pág.

AS RELAÇÕES ENTRE PINTURA E LITERATURA NA OBRA DE HONORÉ DE BALZAC

Myriam de Oliveira Kühne (UC-Santos)

Quando se começa a escrever um trabalho sobre a obra de Balzac, uma pergunta surge imediatamente: "O que se pode dizer sobre este assunto que alguém já não tenha dito?"

Na realidade, desde o início da publicação de A Comédia Humana todos os críticos se interessaram por ela, tornando-a tema de numerosos artigos, tese, etc. Este trabalho é apenas mais um, procurando focar as relações entre duas formas de linguagem: a da pintura e a da literatura. Tomei como base de estudo o retrato de Mme de Mortsaufr em O Lírio do Vale, e um retrato de sua inspiradora, Mme de Berny, a Dilecta.

Pintura e literatura têm um ponto de partida comum: a imitação da natureza em seus diferentes aspectos. A figura humana, a paisagem, cenas de interior, festas, nascimento de uma criança, morte de um velho, eis alguns assuntos comuns às duas artes. O próprio Balzac nos sugere a possibilidade de uma comparação, pois em sua obra aparecem não raras vezes palavras como: desenhar, pin-cel, artista, num paralelismo com a própria função de escrever. Elementos plásticos, como a massa, a linha, as cores, são usados na descrição física de seus personagens e frequentemente compara sua arte à de um pintor.

Quando Balzac se propõe a escrever a História Social de sua época, em A Comédia Humana, faz apelo à pintura para a criação de uma galeria enorme de retratos magistrais. Deve-se dizer que não se mostra ele muito original quando fala de pintura, pois seus personagens femininos serão quase sempre inspirados pelas Madonas ou pelas Virgens do Renascimento italiano e os críticos já o censuraram pela pressa das citações que não correspondem necessariamente à realidade. O certo é que apesar do desejo de se mostrar profundo conhecedor de arte, não se preocupava demais com a verificação de suas citações, o que não impede, aliás, que se procure analisar a utilização de elementos pictóricos em sua obra.

Ora, segundo Ruskin: "Todo retrato caracteriza uma forma de humanismo."¹ Se compreendermos humanismo como interesse pela análise e compreensão do homem, poderemos aplicar este julgamento ao retrato literário também. Um bom retrato seria aquele capaz de representar um indivíduo a partir de valores estéticos (formas e cores) até atingir o psicológico, permitindo desta maneira a passagem do individual para o universal. O homem é o centro de interes-

se tanto na pintura como na literatura, mas é preciso considerar que enquanto o retrato na pintura é obra acabada em si, na literatura pertence a um conjunto maior.

No caso particular que ora destacamos, a transposição da realidade para a obra literária e pictórica, percebemos que no retrato de Mme de Berny é a linha que marca perfeitamente os limites entre a massa e o espaço, projetando nitidamente o rosto sobre o fundo. É a linha que estabelece seu contorno, fazendo a passagem do vago (as diferentes possibilidades de representação) ao concreto (a figura). O valor da linha aparece em primeiro lugar na sugestão do movimento: deve-se reparar na transparência e quase fluidez da gola de rendas, a leveza do laço de fita e dos cachos do cabelo. Este aspecto dinâmico da linha é acompanhado de uma valorização maior de seu caráter delimitador do espaço. Através da linha, o pintor descreve as formas da cabeça, da gola e das roupas de Mme de Berny. Utilizou duas figuras geométricas: o triângulo (rosto, decote, forma do corpo) e o círculo (crâneo, seios e mangas). Como temos apenas uma reprodução em preto e branco, a importância do elemento cor restringe-se a marcar a oposição entre o rosto iluminado e o fundo obscuro. Neste jogo de claro-escuro, a luminosidade projetada sobre Mme de Berny privilegia sua beleza. O branco de seu vestido será a cor dos vestidos de Mme de Mortsauf, contemplada de longe por Félix de Vandenesse. Neste sentido, a função do branco é puramente heráldica, isto é, será empregado pelo valor simbólico. Em nosso mundo ocidental, simboliza a pureza, a inocência, a candura da infância, a virgindade. Mme de Mortsauf, o lírio do Vale do Indre, não poderia ser ligada a outra cor sem perder sua verossimilhança. É interessante notar que nas cenas ao ar livre, quando aparece integrada à natureza, seu vestido sugere as pétalas de uma flor; nas cenas de interior, ao contrário, quando sua alma parece subjugada pelas leis sociais, as cores se diversificam, como na primeira vez em que Félix é recebido em sua casa:

"Naquele dia, a Sra. de Mortsauf estava com um vestido cor-de-rosa listrado, uma gola larga, um cinto preto e sapatos da mesma cor."²

Voltando à pintura que nos mostra Mme de Berny, vemos que o artista representou-a do modo mais acadêmico possível, o mais próximo da realidade, e nos transmite a impressão de inteligência e de paz que o modelo lhe deve ter causado. Não esqueçamos que o retrato em geral depende de uma relação especial entre modelo e pintor, permitindo a este apreender as diferentes facetas do primeiro. Este trabalho anterior não é sensível para quem contempla a

obra acabada, mas torna-se indispensável para que o artista passe à etapa da pesquisa científica do desenho e da cor. O retrato de Mme de Berny não reflete qualquer ideologia fundada em valores sociais (embora o observador possa reconhecer nela uma senhora nobre através de sua atitude, roupa, penteado, não encontrará visão crítica ou defesa de uma tese) nem em valores psicológicos (o observador verá no retrato a fixação de uma individualidade sem que isto sugira o aprofundamento de uma análise). O artista faz prova de maestria no desenho, mas não atinge o universal, condição primeira da passagem de simples pintura a obra de arte.

Quando Balzac se propõe a descrever Mme de Mortsauf, sente-se que não é a fixação da imagem visível da mulher amada que o preocupa, mas algo mais interior e profundo. Vejamos o texto:³

Posso delinear para ti os traços principais que em qualquer lugar teriam assinalado a condessa. Mas, o mais correto desenho, as mais vivas cores, nada exprimiriam. Seu rosto é daqueles que para serem pintados exigem o raro artista cuja mão é capaz de fixar na tela o reflexo dos clarões interiores e de representar esse halo luminoso que a ciência nega, que a palavra não traduz, mas que um amante vê. Seus cabelos finos e cendrados faziam-na sofrer muitas vezes, e esses sofrimentos eram, sem dúvida, causados por afluxos de sangue para a cabeça. Sua fronte arredondada, proeminente como a da Gioconda, parecia cheia de idéias não expressas, de sentimentos recalçados, de flores mergulhadas em águas amargas. Seus olhos verdes com pontinhos pardos estavam sempre amortecidos. Mas, quando falava nos filhos ou deixava escapar uma dessas vivas efusões de alegria ou de dor, raras na vida das mulheres resignadas, seu olhar projetava então um clarão sutil que parecia se inflamar nas próprias fontes da vida e que as devia esgotar. Clarão que me havia arrancado lágrimas quando ela me cobriu com seu desdém formidável e que bastaria para fazer os mais ousados baixarem as pálpebras. Um nariz grego, como se fosse desenhado por Fídias e reunido por um duplo arco aos lábios elegantemente sinuosos espiritualizava seu rosto oval, cuja tez, comparável ao tecido das camélias brancas, assumia nas faces um belo tom róseo. Sua gordura não prejudicava nem a graça do talhe nem a elegância desejada para que suas formas permanecessem belas, embora desenvolvidas. Compreenderás imediatamente esse gênero de perfeição, quando souberes que os deslumbrantes tesouros das espáduas que me haviam fascinado se uniam aos braços por um contorno sem pregas. A parte inferior da cabeça não tinha essas concavidades que assemelham a nuca de certas mulheres a troncos de árvores. Seus músculos não desenhavam cordões e por toda a parte as linhas arredondavam-se em flexuosidades desesperantes tanto para o olhar como para o pincel. Uma leve penugem descia ao longo das faces e, cada vez mais tênue, prolongava-se até o declive do pescoço, adquirindo, sob os reflexos da luz, uma aparência sedosa. As orelhas, pequenas e bem contornadas, eram, segundo sua expressão, orelhas de escrava e de mãe. Mais tarde, quando eu morava em seu coração, ela me dizia: "Aí vem o Sr. de Mortsauf!", e sempre tinha razão, embora eu ainda nada ouvisse, apesar de meu ouvido possuir uma notável sensibilidade. Os braços eram belos, as mãos de

dedos curvos eram longas e, como nas estátuas antigas, a carne ultrapassava as unhas de extremidades finas.

Eu te magoaria, assinalando as vantagens das silhuetas finas sobre as arredondadas, se não fosses uma exceção. O talhe roliço é um sinal de força, mas, as mulheres assim constituídas são imperiosas, voluntariosas, mais voluptuosas que ternas. Pelo contrário, as mulheres de corpo fino são devotadas, cheias de delicadezas, inclinadas à melancolia. São mais mulheres do que as outras. As finas são meigas e doces. As roliças são inflexíveis e ciumentas.

Sabes, agora, como era ela. Tinha o pé que convém a uma mulher da sociedade, esse pé que anda pouco, logo se fatiga e que alegra a vista quando emerge do vestido. Embora ela já tivesse dois filhos, jamais encontrei em seu sexo quem mais se parecesse com uma donzela. Sua expressão tinha uma doçura unida a algo de interdito e de sonhador que reconduzia a ela como o pintor nos reconduz ao rosto em que seu gênio traduziu um mundo de sentimentos. Suas qualidades visíveis não podem, por outro lado, ser expressas senão por comparações. Lembra-te do perfume casto e selvagem daquela urze que colhemos ao voltar da vila Diogati, aquela flor de que tanto elogiaste o prêto e o rão-seo, e compreenderás como essa mulher podia ser elegante longe do mundo, natural em suas expressões, requintada nas coisas que se tornavam suas, sombria e rosada ao mesmo tempo. Seu corpo tinha o verdor que admiramos nas folhas novas e seu espírito possuía a profunda concisão do selvagem. Era criança pelos sentimentos, austera pelos sofrimentos, castela e donzela. Assim, agradava sem artifício, pela maneira de sentar-se, levantar-se, calar e pronunciar uma palavra. Habitualmente reservada, atenta como a sentinela sobre quem repousa a segurança de todos e que espreita a desgraça, deixava escapar, às vezes, sorrisos que traíam um temperamento risonho oculto sob a atitude exigida por sua vida. Seu encanto era misterioso. Fazia sonhar, em lugar de inspirar a atenção galante que as mulheres ambicionam, e deixava perceber sua natureza original de chama viva, seus primeiros sonhos azuis, como se vê o céu pelas aberturas entre as nuvens. Essa involuntária revelação tornava pensativos aqueles que não sentiam uma lágrima interior enxugada pelo fogo dos desejos. A raridade de seus gestos e, sobretudo, de seus olhares (exceto os filhos, ela não olhava para ninguém) emprestava uma incrível solenidade ao que ela fazia ou dizia, quando fazia ou dizia alguma coisa com esse ar que as mulheres sabem assumir no momento em que comprometem a dignidade por uma confissão.

Naquele dia, a Sra. de Mortsauf estava com um vestido côr-de-rosa listrado, uma gola larga, um cinto preto e sapatos da mesma cor. Os cabelos, simplesmente enrolados sobre a cabeça, estavam presos por um pente de tartaruga. Tal é o imperfeito bosquejo prometido. Mas, a constante emanação de sua alma sobre os seus, essa essência nutritiva que se projeta em ondas como o sol emite.

(Balzac, O Lírio do Vale)

Podemos notar que neste texto o autor começa por descrever os traços essenciais do retrato, num movimento descendente: vem dos cabelos, passa pela testa, olhos, nariz, lábios, pescoço, nuca, orelhas, braços, mãos, dedos, unhas, talhe, até atingir os pés. O processo de descrição é simples, a linha contínua, mas, ao mesmo tempo, o desenho ganha consistência graças às indicações de forma

e de cor.

"Seus cabelos finos e cendrados..."
"Sua frente arredondada..."
"Seus olhos verdes, com pontinhos pardos..."
"Um nariz grego...e reunido por um duplo arco..."
"...lábios elegantemente sinuosos..."
"...seu rosto de forma oval..."
"...cuja tez, comparável ao tecido das camélias brancas, assumia nas faces um belo tom róseo."
"Suas orelhas, pequenas e bem contornadas..."
"Os braços eram belos, as mãos de dedos curvos eram longas... a carne ultrapassava as unhas de extremidades finas."

Se Balzac tivesse parado aí, na utilização pura e simples de elementos estéticos, o leitor estaria diante de um texto linear, semelhante a um retrato acadêmico. Restaria para ele o sentimento de uma beleza apreciada e expressa de modo científico. Na imaginação do leitor de desenharia o retrato de uma senhora loira, de olhos verdes, tez rosada, formas redondas e delicadas. A obra do pintor e do escritor teriam o mesmo valor de informação. Porém, o leitor de Balzac recebe bem mais, através dos meios de expressão que pertencem apenas à literatura. A linguagem possui recursos que se sobrepõem à representação pictórica e à realidade: as comparações, o aprofundamento psicológico, transformadores do modelo num ser único e ao mesmo tempo universal. As comparações aplicadas ao estudo do modelo de Mme Mortsauf seguem duas ordens: serão comparada a obras de arte e a elementos da natureza. É o próprio autor que nos anuncia este processo:

"Suas qualidades visíveis não podem, por outro lado, ser expressas senão por comparações."

a) Obras de arte

"Sua testa... proeminente como a da Gioconda..."
"Seu nariz... como se fosse desenhado por Fídias..."
"... e, como nas estátuas antigas, a carne ultrapassava as unhas..."

b) Elementos da natureza

"... cuja tez, comparável ao tecido das camélias brancas"
"Lembra-te do perfume casto e selvagem daquela urze que colhemos da vila Diodati... e compreenderás como essa mulher podia ser elegante longe do mundo..."
"Seu corpo tinha o verdor que admiramos nas folhas novas e seu espírito possuía a profunda concisão do selvagem."

Os traços físicos de Mme de Mortsaufl ultrapassam o eixo paradigmático para atingir o sintagmático, pois às qualidades do ser somam-se as do fazer. Balzac aumenta a descrição de sua personagem, tentando atingir o ponto mais profundo de sua personalidade, e, desta maneira, a beleza física não passa da máscara colocada sobre o sofrimento, a perfeição das formas e das cores esconde toda sua tristeza.

"Seus cabelos... faziam-na sofrer..."
"Sua fronte... parecia cheia de idéias não expressas, de sentimentos recalcados, de flores mergulhadas em águas amargas."

A partir deste momento, Balzac para de desenhar um retrato e inicia a criação de um tipo: o da mulher bela e pura no meio do sofrimento. Valores filosóficos acrescentam-se às pinceladas e chegam a questionar a mulher nobre de coração e de espírito, obrigada a buscar em sua virtude as forças necessárias para viver numa sociedade massacrante. O que o leitor reconhece agora são idéias expressas através da linguagem, em lugar de sentimentos ou sensações que a simples pintura poderia despertar. Podemos perceber a diferença essencial entre as duas artes: de um lado, a pintura que marca um estado, de outro, a literatura que nos mostra um ser em evolução. Apesar disso, o homem continua sendo o centro de interesse comum a ambas, a fixação dos traços de um rosto, de um corpo, permanece o objetivo do pintor ou do escritor. O retrato pode pertencer a uma galeria familiar, a um museu, representará então um fato isolado, enquanto que o retrato literário faz parte de um conjunto mais vasto. O autor, através de seu meio de expressão - as palavras - confere a sua personagem qualidades de alma tão mutáveis quanto as suas. Embora as palavras apareçam fixas numa folha de papel, assim como as linhas e as cores na superfície de uma tela, atingem o pensamento do leitor pela sugestão de imagens e de movimento. A pintura desperta no observador um prazer puramente estético, enquanto a obra literária nos faz mergulhar no imaginário, em busca da realidade do próprio eu. Poderíamos acrescentar, para finalizar, que o retrato de Mme de Berny é fruto de uma presença, enquanto que o Mme de Mortsaufl traz em si uma presença e uma ausência (da amante e da mãe).

NOTAS

1. Read, Herbert - O Sentido da Arte - Ibrasa, São Paulo, 2a. edição, 1972
2. Balzac, Honoré de - O Lírio do Vale, trad. de Paulo Rõnai, vol.

XIV de A Comédia Humana, pg. 259, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1954.

3. idem, pg. 257 a 259.

BIBLIOGRAFIA

1. Balzac, Honoré de - O Lírio do Vale, in A Comédia Humana, volume XIV, tradução de Paulo Rônai, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1954.
2. Read, Herbert - O Sentido da Arte, Ibrasa, São Paulo, 2a. edição, 1972.
3. Retrato de Madame de Berny, por Henri-Nicolas Van Gorp.



7. MADAME DE BERNY, POR HENRI-NICOLAS VAN GORP

Eunice Dutra Galéry (UFMG)

Júlia Kristeva, ao estudar o texto como escritura-leitura, avançando já o conceito de intertextualidade, diz que "a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor" (p. 98).

Por sua vez, Laurent Jenny, em seu artigo "La stratégie de la forme", concebe a intertextualidade como "a irrupção transcendente de um texto no outro" (p. 271) e se propõe a "falar de intertextualidade somente quando formos capazes de perceber num texto elementos estruturados anteriormente a ele, evidentemente além do lema, mas qualquer que seja seu nível de estruturação". (p. 271).

Seguindo essa linha de raciocínio, ao sentirmos que a primeira leitura de SALUT GALARNEAU!, livro do autor canadense Jacques Godbout, despertava em nós aquela incômoda sensação do "d'jà vu", apesar da novidade do ambiente onde se desenrolava a história, tentamos estabelecer onde e quando havíamos visto algo de semelhante.

Ao reler a obra, pouco a pouco se fez ressaltar sua semelhança com situações e personagens de MADAME BOVARY.

Intencional ou não, a absorção e transformação de MADAME BOVARY é evidente em SALUT GALARNEAU!, a tal ponto que podemos concluir que Godbout toma o texto de Flaubert como um arque-texto, ou seja, um modelo do gênero, com o qual o seu próprio texto dialoga, numa transposição da problemática de MADAME BOVARY para o século XX e para o ambiente do Québec.

Não se trata aqui da leitura/escritura do Quixote, de que fala Borges, mas sim da "irrupção transcendente de um texto no outro", a que se refere Jenny.

O jogo das personagens de SALUT GALARNEAU! se estrutura à semelhança de MADAME BOVARY. Assim, Marise Doucet é a segunda mulher de François Galarneau, tal como Emma o fora de Charles. Uma segunda mulher muito amada, à diferença da primeira, apenas suportada, por um conformismo peculiar tanto a Charles Bovary quanto a François Galarneau.

Começa aí, no entanto, o que chamarei de "amortecimento" do texto primitivo: as personagens se diluem, seu destino se torna mais brando. Se as mortes de Emma e Charles se sucedem em MADAME BOVARY, dentro do sentido trágico da existência, de que estava im-

pregnado o século XIX, em SALUT GALARNEAU! a morte não atinge nenhum dos amantes. O divórcio e a separação solucionam os problemas conjugais e sentimentais dos personagens. Divórcio da primeira mulher e, quanto a Marise, apenas o desejo expresso por François, de que ela seja abandonada rapidamente pelo amante. Abandono existe, mas da personagem pelo narrador. Marise desaparece do texto, enterrada sob as palavras, conforme o desejo de François.

Mas a semelhança "não se limita mais a uma imagem, ela se estende a toda uma situação dramática" (Jenny, p. 263): toda uma trama de relações se esboça entre os dois textos e, como a Fênix, Emma Bovary reaparece no Quêbec em pleno século XX, travestida da personagem Marise Doucet e de outros de seus epígonos em SALUT GALARNEAU!

Desta forma, se a já tão exaustivamente estudada influência das "mãs leituras" é fundamental na criação de Emma, sobre quem Vargas Llosa comenta que "es posible que si Emma no hubiera leído todas esas novelas su destino habría sido distinto" e que "las mentiras de la ficción llenaron su cabeza de apetitos, de inquietud, de sueños" (pp. 175/176), modernamente, Marise Doudet "lit beaucoup Peter Cheney, elle l' imagine comme un de ses héros, elle voudrait que (François) soit un autre probablement, un écrivain avec une fossette en plein milieu du menton. Elle porterait des robes pailletées, on fréquenterait des journalistes, le beau monde l'attire, elle regarde trop la télévision; c'est dans Echo-Vedettes qu'elle prend toutes ces idées". (p. 57)

Modernizados, mas fundamentalmente os mesmos, os sonhos de Marise respondem aos de Emma: em vez do mundo galante da nobreza, revelado a Emma durante o baile do Marquês d'Andervilliers, no castelo da Vaubessard, sonha a segunda com o mundo mágico da televisão, do cinema, dos escritores de sucesso fácil, dos jornalistas que escrevem sobre a alta sociedade.

Como Emma, Marise quer pertencer a um outro mundo, diferente da sua realidade cotidiana, um mundo de brilhos/vidrilhos cujos reflexos prismáticos fascinam a pequena ex-secretária de companhia de seguros.

Impotente para entrar nesse mundo por seus próprios meios e méritos, Marise tentará fazê-lo através de François, incitando-o a escrever um livro, a tornar-se "um escritor, com um furinho no queixo", tal como ela imagina o seja Peter Cheney.

Ainda uma vez, a ambição de Marise responde ao procedimento de Emma: quem não se lembra do empenho com que esta incita Charles a operar Hyppolite e da decepção diante do insucesso do marido? Esperanças decepcionadas que justificam, num e noutro caso, as futuras - ou as passadas - traições conjugais.

Outra semelhança se faz aqui notar: a mediocridade dos cônjuges. Retomando Vargas Llosa, se "el temperamiento ardiente de Emma no tiene compañero a su altura en el agente de sanidad" (p. 32), o próprio François Galarneau vai reconhecer: "je ne sais pas bien faire l'amour, je veux dire, je ne suis pas un champion comme Jacques, je n'ai pas un tempérament de charretier, je n'ai pas de gants de vison pour la caresser, je sens la patate frite" (p.115).

De Marise a Emma, de François a Charles, o jogo das semelhanças prossegue: ao convento de Emma, vai corresponder o escritório onde trabalhou Marise, onde "elle vivait dans des jupes de laine et des blouses de nylon, dans un monde de tapis en twist doré et des filières en métal gris. C'était tous les matins la fleur nouvelle, la rose dans le vase de cuivre, sur le coin gauche du pupitre (...). C'était propre, civilisé, urbanisé" (p. 115). Os semitons do convento, os ruídos abafados, as palavras ditas em voz baixa, onde tudo também era "limpo, civilizado, urbanizado", ecoam nesse escritório, novo santuário bem século XX, onde a devota Marise não esquece a flor fresca, a rosa no vaso de cobre de seu altar particular.

Prosseguindo esse levantamento de semelhanças, vemos que ambas as personagens têm a preocupação de bem decorar e de transformar o ambiente onde vivem, para compensar a mediocridade de suas vidas. Para Emma, que tudo joga em loucas despesas, eram "les rideaux, le tapis, l'étoffe pour les fauteuils" (p. 322), artigos de decoração para criar a ilusão do luxo onde gostaria de viver; Marise, por sua vez, segundo nos relata François, "a décoré la maison, c'est un peu d'elle qu'il y a sur les murs (...)", como era um pouco de Emma que restava a Charles nos móveis do quarto da esposa; a enumeração dos objetos com que Marise quer atingir o mesmo fim de Emma, torna ainda mais semelhantes as duas; eram pratos de faiança azul, com estúpidas paisagens holandesas, cortinas de renda, enfim, tudo o que Marise utilizava para tentar fazer com que houvesse "du ciel dans la maison, (...), de la vie sur (son) corps" (p. 114).

Por sua vez, Charles e François têm as mesmas reações diante da traição amorosa: Charles, ao ler a carta de Rodolphe, recusa-se a acreditar que houvesse entre este e sua mulher mais que um amor platônico; François, por sua vez, quer acreditar num jogo inocente entre Marise e Jacques, quando saem os três a passeio, mesmo diante das provas mais que evidentes do desejo que circula livremente entre os outros dois.

Diante da evidência enfim inegável da traição, ainda uma vez Charles e François reagem de maneira semelhante: Charles "ne sortait plus, ne recevait personne, refusait même d'aller voir ses

malades (...)" (p. 408). François, por sua vez, manda construir um muro sem portas em volta de sua casa, realizando materialmente o encerramento que Charles realiza metaforicamente.

Mas Charles, ao fechar-se em seu jardim, fecha-se sobretudo dentro de si mesmo e de seu mundo destruído, morrendo da perda de suas ilusões e atingindo com sua morte, pela primeira vez, a solidariedade do leitor e, quero crer, do próprio narrador, já que morre "en beauté", herói trágico e romântico, tendo nas mãos uma mecha dos cabelos da amada, na "paixão dos suicidas que se matam sem explicação", enquanto François Galarneau, no sistema de amortecimento que referimos acima, ao materializar o desejo de isolamento, deixa prudentemente uma escada de pedreiro à mão, para poder saltar o muro que mandou construir.

A sombra da morte torna-se um jogo de sombras chinesas inócuas, com que François se diverte.

(Outra notação se faz pertinente aqui: o herói do romance que Godbout escreve a seguir, vai-se chamar, por coincidência, Charles-François.)

Mesmo nos personagens secundários as coincidências se fazem sentir: em ambas as obras há um farmacêutico pedante que vence na vida, farmacêutico que serve de mediador a Emma e Marise, seja Homais incentivando Charles a tratar de Hyppolite, seja Hénault fornecendo a François os cadernos onde este escrevia o romance que deveria torná-lo célebre.

Has, fato mais digno de nota, certas observações de Flaubert a respeito do comportamento de Emma, que passeava com um charuto na boca e que certo dia desce da "Hirondelle", "o corpo apertado num colete, à maneira de um homem", nos levam, por um processo metonímico, a evocar a figura de George Sand, amiga de Flaubert e que afrontava a sociedade da época com seus hábitos masculinos. Emma incarna, então, a personagem que Amandine-Aurore-Lucille-Dupin representava.

Da igualdade entre Emma e George Sand, passamos a Marise Doucet que queria, justamente, "ser a George Sand de alguém". Si-
logisticamente podemos seguir o seguinte raciocínio: "se Emma é igual a George Sand e se Marise quer ser George Sand, logo, Marise quer ser igual a Emma". O implícito do discurso de Godbout se torna explicitado pela leitura intertextual, servindo George Sand como termo intermediário entre nossas duas heroínas.

Seguimos até agora o jogo das semelhanças entre Emma e Marise e entre Charles e François. Passaremos agora a examinar uma segunda série, a encarnação do bovarismo por François.

Gautier define o bovarismo como "uma insatisfação romanesca, como o poder que tem o homem de se imaginar diferente do que é

realmente" (cf. Dictionnaire Robert), e François é o mestre do imaginário. A cada malogro em sua vida, ele se imagina o herói de aventuras variadas: ora é o marinheiro, filho do pirata Sol, ora o fantástico trumpetista cuja música "é a própria essência do som" (pp. 104/105), ora o criador de um hospício como nunca houve igual, e assim por diante. O sistema de compensação exerce seu papel e François se torna poderoso através da escritura, sistema simbólico que remete a um imaginário delirante.

A terceira série de semelhanças vai-se passar entre François Galarneau, narrador de um romance que se estrutura à maneira de MADAME BOVARY e o próprio Gustave Flaubert, "scripteur" de MADAME BOVARY.

O quiasmo constituído pelas iniciais dos dois, G.F. ou F.G., nos permite nelas ler indiferentemente Gustave Flaubert, ou Flaubert, Gustave, e ainda François Galarneau, ou Galarneau, François, acentuando as identificações que até aqui vimos levantando. Identificações que não podem passar despercebidas, no momento em que, como Flaubert, Galarneau sofre de "crises nervosas", ronda de loucura que Flaubert exorcisava através da escritura.

Mas o amortecimento que transforma as personagens de Godbout em pálidos reflexos das de Flaubert, nos faz lembrar as palavras de Lacan a respeito do herói moderno, "qu'illustrent des exploits dérisoires dans une situation d'égarement" (p. 17).

Concluindo, podemos dizer que SALUT GALARNEAU! seria a escritura modernizada e amortecida de MADAME BOVARY, onde o próprio Flaubert teria sido travestido em narrador da história, realizando, através dos novos personagens, sua célebre declaração, "Madame Bovary c'est moi" e continuando a existir ainda no Quêbec, em pleno século XX.

BIBLIOGRAFIA

- FLAUBERT, Gustave. MADAME BOVARY. Paris, Gallimard, 1961 (Le Livre de Poche)
- GOUBOUT, Jacques. SALUT GALARNEAU! Paris, Seuil, 1976
- JENNY, Laurent. "La stratégie de la forme". in: POÉTIQUE n° 27 (Intertextualités). Paris, Seuil, 1976
- KRISTEVA, Júlia. INTRODUÇÃO À SEMANÁLISE. São Paulo, Perspectiva, 1974. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. (Col. Debates)
- LACAN, Jacques. ECRITS. Paris, Seuil, 1966
- MEZAN, Renato. FREUD: A TRAMA DOS CONCEITOS. São Paulo, Perspectiva, 1982

ROBERT, Paul. DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE. Paris, Ed. Le Robert, 1967

VARGAS LLOSA, Mario. LA ORGIA PERPETUA. Madrid, Taurus, 1975.

Bernadete Pasold (UFSC)

1. Introdução.

O presente trabalho é um resumo bastante sucinto da Tese de Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana que defendemos na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo em dezembro de 1985. Devido ao tempo de que dispomos, o que apresentamos aqui são apenas as conclusões a que chegamos após analisarmos e compararmos os romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector.

Nosso interesse foi despertado pela observação de Álvaro Lins acerca de Perto do Coração Selvagem, o primeiro romance de Clarice Lispector: "... o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarice Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitada pelo temperamento feminino."¹

Mais tarde lemos o ensaio de Fernando Reis "Quem tem medo de Clarice Lispector"² em que ele menciona alguns aspectos que considera semelhantes nas duas autoras: o uso da epifania, um mundo feminino pequeno e a subjetividade.

Nosso objetivo foi verificar as semelhanças e diferenças entre Virginia Woolf e Clarice Lispector no que diz respeito a temas e técnicas narrativas em seus romances, a fim de atingir dois propósitos: primeiro, testar a validade das afirmações de Álvaro Lins e Fernando Reis que tomamos como hipóteses para a nossa pesquisa; e em segundo lugar, mas mais importante, estimular e evidenciar novas facetas nos romances de duas autoras importantes na literatura de seus respectivos países.

2. Temas nos Romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector.

Tendo-se uma visão geral dos temas dos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector observa-se que ambas abordaram a idéia da viagem interior de auto-conhecimento. Em Virginia Woolf este é

o tema principal de The Voyage Out e Jacob's Room. Em Clarice Lispector este é também o tema principal de A Maçã no Escuro, A Paixão Segundo G.H. e Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. No entanto, o que a princípio parece uma semelhança revela-se uma diferença. Nos romances de Virginia Woolf os personagens são jovens e como tais o mergulho em seu interior ocorre naturalmente, como uma experiência normal na vida das pessoas naquela idade. Além disso, a experiência não é levada a termo uma vez que as duas personagens nela envolvidas morrem prematuramente (Rachel e Jacob).

A viagem interior de auto-descoberta nos romances de Clarice Lispector, por outro lado, ocorre acidentalmente, provocada por certos acontecimentos - um crime, em A Maçã no Escuro, a visão de uma barata, em A Paixão Segundo G.H., e um caso amoroso, em Uma Aprendizagem - e é terminada depois de um certo tempo. O enredo desses romances parece seguir o padrão da procura mítica, com uma descida, um encontro e o retorno do herói ou heroína. Assim se observa a atitude diferente das duas autoras frente ao auto-conhecimento do homem: Clarice Lispector parece acreditar que o ser humano tem a possibilidade de conhecer a si mesmo, enquanto Virginia Woolf não. A autora britânica torna tal descrença ainda mais evidente através de digressões de personagens sobre tal impossibilidade e a idéia é desenvolvida: se não conhecemos a nós mesmos não podemos conhecer os outros, e portanto não podemos julgar ninguém. (Nicholas, em The Years, e Isa em Between The Acts)

Ainda com relação aos temas gerais, observamos a presença do tema da queda em dois romances de Clarice Lispector - A maçã no Escuro e A Paixão segundo G.H. - com uma abordagem Kierkegaardiana e ecos de influência bíblica; a idéia subjacente sendo que a pessoa tem que cair a fim de se levantar purificada, como está claramente expresso em A Maçã: "Desta hora em diante teria a oportunidade de viver sem fazer o mal porque já o fizera: ele era agora um inocente."³ Tal tema não é encontrado nos romances de Virginia Woolf.

Analisando atentamente as idéias principais das duas autoras chegamos à conclusão que a preocupação principal de Clarice Lispector era a vida e dentro dela o homem como ser vital, um indivíduo em solidão. Convergem para esta preocupação básica outras idéias importantes: a importância da sensação e do corpo; a idéia de que se deve viver a despeito de tudo; o elogio da raiva, do ódio e do mal por serem sintomas de vida e a conseqüente rejeição da bondade, considerada um artifício da civilização; a idéia, muito enfatizada, de que o homem deve aceitar sua condição, seu lado não-humano, e o fato de que o homem é freqüentemente comparado com animais ou considerado inferior a eles. A procura pelo não-humano é

colocada como o primeiro passo na viagem de auto-descoberta da personagem de A maçã no Escuro, A Paixão segundo G.H. e Uma Aprendizagem, mas algumas das personagens de outros romances, como Virgínia e Lucrécia (O Lustre e A Cidade Sitiada) já atingiram aquele estágio, ou melhor, já nasceram nele e não o ultrapassam. Além disso, muitas de suas personagens mostram a predominância de sensações e instinto sobre a razão, e a ausência de livre-arbítrio: Johana, Virgínia, Lucrécia, Martim esperam o surgimento de um desejo a fim de satisfazê-lo. Estes personagens não têm nenhum conflito interno sobre uma decisão a tomar, um comportamento a adotar, ou qualquer vestígio de culpa. Isto também é obscuramente dito em declarações como a que segue, em A Paixão:

"O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal; de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade, e se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva ..." 4

A principal preocupação de Virginia Woolf, por outro lado, era o homem em seu relacionamento com as outras pessoas, e suas personagens ao mesmo tempo que procuram manter a própria individualidade deploram a impossibilidade de uma comunicação real. Assim, o relacionamento humano é um dos temas mais importantes de seus romances. A crença da autora na fluidez da personalidade humana, nos vários seres que compõem o ser humano, parece estar na raiz de tais idéias. Uma vez que o homem é dividido, não é uma entidade fixa, é impossível conhecê-lo profundamente. Por isso o ser humano é inatingível e solitário. Tais idéias são veiculadas por suas personagens (Orlando, Jacob's Room, Night and Day, The Years, The Voyage Out) e se constituem no tema principal de um de seus livros, Night and Day. No entanto, Louis, em The Waves, chega à conclusão de que os seis amigos, na sua procura por auto-identidade enfatizaram diferenças ao invés de procurarem semelhanças, numa atitude humanística única na ficção de Virginia Woolf.

Como resultado de suas preocupações diferentes as autoras também colocaram suas personagens em espaços bem diferentes. Virginia Woolf apresenta um mundo bem populoso, sendo Londres o espaço mais freqüente em seus romances. E ela focaliza temas como o casamento, a família, a paternidade, o amor, a educação, a comunicação, a Inglaterra e os ingleses, a mulher e sua condição, todos assuntos que implicam ou podem implicar em relacionamento humano, em inte-

ração entre as pessoas, e através deles ela, indiretamente, e às vezes diretamente como no caso da mulher e sua posição, apresenta uma crítica social.

As personagens de Clarice Lispector, por outro lado, parecem habitar um mundo solitário. Com exceção de Uma Aprendizagem e A Hora da Estrela que têm como espaço o Rio de Janeiro, a localização em seus romances parece abstrata, e poderia ser qualquer país. Um outro aspecto que distingue as duas autoras no que diz respeito a espaço é que enquanto Virginia Woolf é claramente uma escritora urbana Clarice Lispector não é nem urbana nem rural. Algumas de suas personagens são colocadas em áreas rurais - Lucrécia, Virgínia, Martim - mas não apresentam características ou atitudes rurais; parecem pessoas da cidade transportadas para o campo. Outras, como Joana, Lóri, G.H., são pessoas da cidade colocadas num meio urbano, mas a predominância de sensações e instintos que apresentam ou almejam adquirir não as caracteriza como urbanas tampouco. A vida solitária que levam também explica a ausência dos temas detectados nos romances de Virginia Woolf, e a que mais chama a atenção é a mulher e sua condição, embora ambas as autoras tenham a predominância de personagens femininas. Clarice Lispector não só fala sobre a mulher como revela um certo machismo: em A Maçã no Escuro há uma clara referência à mulher, mas não é sua importância como tal que é enfatizada e sim sua importância para o homem: "Lembrou-se de que mulher é mais do que o amigo do homem, mulher era o próprio corpo do homem,"⁵ referindo-se possivelmente ou à criação da mulher como está no Gênesis ou ao fato de que é através da mulher que o homem toma consciência de sua masculinidade. Por outro lado, personagens como Joana, Virgínia e Lucrécia são seres humanos repelentes mas o fato de atraírem homens parece torná-las heroínas, como se o valor de uma mulher dependesse da atração que ela exerce sobre o sexo oposto. Seguindo a mesma linha de raciocínio, percebe-se que a miséria de Macabêa é aumentada porque homem nenhum a deseja, nem mesmo um tipo desprezível como Olímpico de Jesus. Em Uma Aprendizagem, a superioridade intelectual de Ulisses em relação a Lóri e a aceitação submissa de seus ensinamentos não são fatos que agradariam uma feminista tampouco.

Também decorrente dos diferentes interesses das duas autoras observa-se muita disparidade entre suas personagens. As personagens de Virginia Woolf são geralmente intelectuais, artistas, ou pessoas muito sensíveis e belas como Mrs. Ramsay (To the Lighthouse) e Clarissa Dalloway (Mrs. Dalloway). A autora crítica o intelectual que se limitou a desenvolver uma única faculdade (The Voyage Out, The Years, To the Lighthouse, The Waves) mas ela também critica a ausência de percepção e a vulgaridade do homem comum que

não desenvolveu nenhuma de suas faculdades mais elevadas (Jacob's Room, The Voyage Out, The Years, Between the Acts).

As personagens de Clarice Lispector, por outro lado, mostram uma enorme predominância de instintos e sensações sobre a razão - Joana, Virgínia, Lucrecia, Macabéa - e outras, como Martim, Lóri e G. H., almejam o não-humano, isto é, almejam tornar-se como Virgínia, Joana e Lucrecia. Esta última sequer pensa.

Embora ambas as autoras minimizem o valor da ação em relação aos sentimentos e sensações, o elogio extremado da sensação e a rejeição da razão por parte de Clarice Lispector, assim como sua visão do homem como um ser solitário, induziram-na a um Maniqueísmo às avessas: a ação não apenas não está ligada ao íntimo das personagens mas ambos são frequentemente contraditórios. Assim, algumas de suas personagens são consideradas boas embora façam atos vis gratuitamente ou não façam nada, e os resultados diferentes do bem e do mal são considerados sem importância. Assim, em O Lustre Virgínia reflete sobre seu irmão Daniel:

"Ele nada faria mas era corajoso como um colérico, como um conquistador. Ele nunca se moveria para salvar, quem sabe, mesmo uma criança, mas era generoso assim como ela viveria mesmo sem se mover."⁶

No mesmo livro, Virgínia cospe no copo d'água de uma visita e o narrador reflete:

"Agora ela sabia que era boa mas que a sua bondade não impedia a sua maldade."⁷

O mesmo tipo de reflexão aparece em A Maçã no Escuro:

"Oh, mas é como se a maldade fosse a mesma coisa que a bondade, apenas com resultados práticos diversos: mas vem do mesmo desejo cego, como se a maldade fosse a falta de organização da bondade; muitas vezes a bondade muito intensa se transforma em maldade."⁸

Evidentemente se suas personagens fossem colocadas num contexto social a visão da autora seria diferente, como de fato foi em seu último romance. Não encontramos nada semelhante a isto nos romances de Virginia Woolf. Suas personagens são boas e más alternadamente, e as ações más são claramente colocadas como tais.

Também como resultado dos interesses diversificados das duas autoras, o homem como um indivíduo em relacionamento com outros indivíduos, colocado em sociedade, por parte de Virgínia Woolf, e o homem como um ser vital, solitário, por parte de Clarice Lispec-

tor, observa-se a presença de atividade humana nas personagens de Virginia Woolf - artísticas, intelectuais ou domésticas -, embora sem ênfase, e a quase total ausência de atividade por parte das personagens de Clarice Lispector. Isto poderia explicar parcialmente a falta de verossimilhança das personagens da autora brasileira, que parecem todas iguais.

No entanto, as duas autoras partilham de alguns temas e idéias, frequentemente focalizando aspectos diferentes dos mesmos, e variando também no grau de importância atribuído a eles. O tempo, por exemplo, é uma idéia recorrente em ambas, e as duas apontam a discrepância existente entre o tempo cronológico e o tempo interior, mas enquanto Clarice Lispector enfatiza a importância do presente e do momento, Virginia Woolf também enfatiza a importância do passado, e da memória como fator de auto-identidade. Como as personagens de Clarice Lispector não possuem uma perspectiva histórica e habitam um mundo abstrato o leitor tem a impressão de que são sempre a mesma pessoa.

Virginia Woolf mostra e analisa o homem em todos os estágios de sua vida - infância, juventude, maturidade e velhice -, coisa que Clarice Lispector não faz. Suas personagens ou são jovens ou têm uma idade indefinida.

A morte está presente na ficção de ambas as autoras mas o tratamento dado a ela não é o mesmo. Embora ambas considerem a morte um incidente da vida, Clarice Lispector vê a morte sob um ponto de vista solitário; suas personagens pensam sempre na própria morte. Virginia Woolf apresenta outros aspectos da morte além daquele, como a reação à morte por parte dos que ficam vivos, como se pode constatar em The Voyage Out, Jacob's Room, The Waves, Mrs. Dalloway, To the Lighthouse e The Years. Ela também analisa outros tipos de morte além da extinção física: a morte de uma amizade, pela mudança, e a morte da mente, pela ausência de mudança, como se pode ver em The Years. Assim, para a escritora inglesa a morte tem mais implicações do que para a escritora brasileira.

Ambas as autoras se preocupam bastante com a palavra. Elas estão de acordo sobre a impotência da palavra para expressar sentimentos e emoções, sobre o fato de que as palavras são mentirosas e deformam os pensamentos e sensações. No entanto, Virginia Woolf parece mais preocupada com a inadequação das palavras na comunicação enquanto que Clarice Lispector se preocupa mais com a palavra como tal: seu mistério, sua sonoridade e beleza, sua função (aprender a realidade), seu fracasso que se constitui no seu triunfo (segundo ela), seu poder de induzir à ação e mudar sentimentos, seu pequeno valor quando comparada ao objeto que nomeia, seu significado mutante.

Ambas as autoras apresentam suas idéias sobre arte e literatura, e é interessante observar seus objetivos ao escrever: Virginia Woolf queria descobrir o que estava atrás das coisas de modo a criar imagens, combinar sentimentos que surgiriam como luzes e provocariam êstaxe (Terence Hewet, em The Voyage Out); Clarice Lispector queria expressar o inexprimível (A Paixão segundo G.H.). Observa-se, portanto, atitudes diferentes das duas: uma se preocupava com a recepção da sua obra enquanto a outra apenas com a auto-expressão.

Virginia Woolf enfatiza a importância da Arte uma vez que ela permanece, e também apresenta suas idéias sobre a crítica e a erudição, e Clarice Lispector não menciona tais assuntos. Em seu último livro, A Hora da Estrela, encontramos uma veemente rejeição de valor à obra literária - "Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo"⁹ - fato inimaginável em Virginia Woolf.

Ambas as autoras concordam sobre a eficácia da comunicação através da sensação, mas enquanto Virginia Woolf também aborda a música e os gestos como formas de comunicação Clarice Lispector desenvolve mais amplamente o tema da sensação: ela a considera um meio de aproximar-se do desconhecido, algo que pode provocar um sentimento de liberdade e a consciência da própria espécie e cor, uma forma de compreensão.

Virginia Woolf focaliza vários aspectos do silêncio: pode ser superior à fala, pode surgir da confusão e luta, pode ser repoussante, e também pode ser ameaçador, levando-nos a encarar a realidade. Clarice Lispector focaliza apenas sua superioridade: através dele pode-se abranger a existência com o olhar, diz ela; deveria ser adorado sem palavras, e não se pode falar sobre ele, e o silêncio astral não foi feito para o homem.

O amor é também um tema comum às duas autoras. Mas elas o vêem de forma diferente, embora ambas admitam que ele não é razoável e aparece naturalmente. Para Clarice Lispector o amor já nasce com o homem como uma necessidade e é despertado pela paixão; de acordo com uma de suas personagens amar é dar a alguém a própria vida e solidão (Uma Aprendizagem). Não causa surpresa que com um conceito tão radical de amor ela raramente o mostre ativamente.

Para Virginia Woolf amar é estar consciente do outro, é viver no outro, o que não exclui o respeito pela privacidade do outro. Ela vê o amor como uma forma de aproximar as pessoas, desde que haja respeito pela privacidade do ser amado e reciprocidade; o amor pode dar sentido à vida, diz uma de suas personagens (Neville, em The Waves). No entanto, os aspectos negativos do amor também são focalizados: ele pode ser uma carga, uma ameaça à individualidade.

lidade, um disfarce para o desejo de dominar (Mrs. Dalloway, To the Lighthouse)

Um fato interessante é que tanto para Virginia Woolf como para Clarice Lispector o amor não é necessariamente ligado a sexo. Sexo está ausente praticamente da ficção de Virginia Woolf e em Clarice Lispector ele é um componente natural da vida. Somente em Uma Aprendizagem o sexo é apresentado como a culminação natural do amor.

O casamento é um tema importante em Virginia Woolf, e secundário em Clarice Lispector. Esta vê apenas os aspectos negativos do casamento e sua visão poderia ser sintetizada como "morte em vida". Tal posição é reforçada pela ausência de um único casamento feliz em seus romances e um certo desdém, com exceção de Uma Aprendizagem, que termina em casamento.

Virginia Woolf, por outro lado, apresenta uma análise ampla do casamento, e até mesmo uma receita para o seu sucesso. Algumas de suas personagens também vêem o casamento como uma prisão, principalmente para a mulher, como o assassinato do próprio ego e da privacidade do indivíduo (em Mrs. Dalloway, To the Lighthouse e Between the Acts); mas outras personagens sugerem que um casamento feliz é possível desde que o golfo existente entre marido e mulher seja respeitado de forma que cada cônjuge preserve a própria dignidade (Mrs. Dalloway); e tal idéia é reforçada pela existência de pelo menos três casamentos felizes em sua ficção - os Daloways, os Ambroses e Maggie e Renny - e a perspectiva de um (Night and Day).

A vida é também um tópico comum às duas escritoras. No entanto, Virginia Woolf demonstra uma preocupação metafísica sobre ela, e suas personagens lutam para encontrar um significado para ela, para apreender a sua essência; enquanto para Clarice Lispector a vida é a coisa mais importante que existe e deve ser usufruída mesmo em seus maus aspectos; não adianta tentar achar um significado final para ela, deve-se simplesmente aproveitá-la, suas personagens parecem dizer. No entanto, ambas as autoras aceitam o sofrimento como inerente à vida.

As duas romancistas compartilham uma visão negativa da religião formal, com seus rituais que lhes parecem desagradáveis e sem sentido, mas Virginia Woolf apresenta um argumento mais amplo contra a religião num sentido abrangente. Enquanto Deus se constitui na grande ausência na ficção de Virginia Woolf (sua última obra se constituindo numa exceção) Ele é uma presença importante na obra de Clarice Lispector.

Tanto Virginia Woolf como Clarice Lispector discutem a solidão do homem, mas enquanto a escritora inglesa aceita-a como inevitável, às vezes acolhendo-a com alegria, às vezes deplorando sua

existência (através da preocupação de suas personagens com relacionamento e comunicação), Clarice Lispector a enfatiza e parece rejubilar-se com ela; suas personagens não se preocupam com ninguém exceto elas mesmas (com exceção de Uma Aprendizagem) e habitam um mundo solitário.

Concluimos, portanto, que os romances de Virginia Woolf apresentam um leque mais amplo de idéias e temas do que os de Clarice Lispector e que embora as duas autoras compartilhem algumas idéias Virginia Woolf frequentemente as explora de forma mais abrangente, analisando-as sob ângulos e perspectivas mais variadas.

3. Algumas Reflexões sobre as Técnicas Narrativas Utilizadas por Virginia WOOLF e Clarice LISPECTOR em Função de seus Temas

Analisando os elementos da corrente de consciência encontrados na ficção novelística de Virginia Woolf e Clarice Lispector observamos que ambas apresentam personagens que têm a experiência da epifania. Apenas Mrs. Dalloway e To the Lighthouse apresentam a epifania como descrita por Edel¹⁰ ou Joyce (o primeiro tipo)¹¹. Em The Voyage Out, Night and Day, The Years e The Waves a epifania é semelhante àquela mas não exatamente a mesma por ser muito explícita, faltando-lhe a obscuridade e a privacidade da epifania como tal. Este fenômeno acontece nos romances de Clarice Lispector também: somente Perto do Coração Selvagem apresenta a epifania dos romances da corrente de consciência. Uma Aprendizagem, A Paixão segundo G.H. e A Maçã no Escuro apresentam uma experiência semelhante à epifania mas explícita demais e bem explicada.

No entanto, a epifania em Mrs. Dalloway e To the Lighthouse é apenas um momento, não se constituindo numa seqüência ou processo. A epifania de Perto do Coração Selvagem que ocorre no final do livro é semelhante à de Virginia Woolf, embora dure mais tempo e pareça ter efeitos duradouros. Nos outros romances de Clarice Lispector citados acima a epifania é um autêntico processo ao qual se poderia aplicar os termos progresso, avanço e clímax; além disso, parece ser também um momento único com resultados duradouros, mudando o íntimo das personagens para sempre. E, na verdade, o clímax da viagem de auto-descoberta das personagens. Observa-se, portanto, que em sua visão da epifania as duas escritoras evidenciam temas detectados previamente: Clarice Lispector parece acreditar que o homem pode se conhecer profundamente e o momento epifânico é o clímax da experiência de Martim, Lóri e G.H. Virginia Woolf, por outro lado, acreditava ser o homem um poço profundo cuja base ninguém pode atingir, nem mesmo a própria pessoa por ser composta de várias personalidades; assim, o momento epifânico de suas personagens

gens é inesperado e momentâneo, é apenas um momento em que a personagem tem a percepção súbita de uma de suas facetas.

Observamos também que ambas as autoras usam frequentemente o recurso cinematográfico da montagem de tempo (time-montage), como resultado de sua crença na discrepância existente entre o tempo cronológico e o tempo interior. A montagem espacial (space-montage), no entanto, foi usada frequentemente por Virginia Woolf - Jacob's Room, Mrs. Dalloway, The Waves, The Years, Between the Acts - e raramente por Clarice Lispector - A Cidade Sitiada - . Observa-se que a técnica do 'camera-eye' era uma técnica favorita de Virginia Woolf, mas não de Clarice Lispector. Tal diferença, no entanto, não deveria causar surpresa pois, como vimos anteriormente, Virginia Woolf apresenta um número maior de personagens, locais e idéias do que Clarice Lispector, de modo que ela precisava de uma câmera para abranger um mundo tão amplo; Clarice Lispector, por outro lado, podia ficar parada no espaço, uma vez que sua preocupação básica era o ego, independente de seu contexto social.

Observamos também que ambas as escritoras usam a associação psicológica livre em larga escala, mas diferem em seu uso: enquanto Virginia Woolf baseia as associações na memória valendo-se secundariamente dos sentidos, que as provocam (principalmente a visão), e da imaginação, Clarice Lispector baseia as associações de suas personagens principalmente nos sentidos, valendo-se secundariamente da memória e da imaginação, e todos os sentidos servem de estímulo às associações, com exceção talvez do olfato. Esta diferença detectada entre as duas autoras também parece estar de acordo com idéias percebidas anteriormente. O elogio do corpo, do lado animal do homem e seus sentimentos selvagens, em suma, o 'vitalismo' de Clarice Lispector, estão em perfeita harmonia com o largo uso que faz dos sentidos na associação de idéias de suas personagens. O papel secundário atribuído à memória também está de acordo com a importância que ela atribui à sensação e ao momento, e também explica o pequeno número de 'flash-backs' detectados em seus romances, com exceção do primeiro. O uso da memória como um componente importante da associação de idéias por parte de Virginia Woolf também se harmoniza com sua crença na importância do passado tornado continuamente presente através da memória.

Não encontramos nos romances de Virginia Woolf a quantidade de digressões por parte do narrador que encontramos em Clarice Lispector, uma dificuldade técnica que a autora brasileira foi capaz de superar em A Paixão segundo G.H. através da adoção da narração em primeira pessoa, e em Perto do Coração Selvagem, através da fusão de narrador e personagem, mas não em outros romances, como O Lustre, A Cidade Sitiada e A Maçã no Escuro. Excluindo-se A

Hora da Estrela e A Paixão segundo G.H., visto que o primeiro tem um narrador onisciente com uma função ideológica claramente estabelecida, e o segundo apresenta a narração em primeira pessoa ("I as protagonist")¹², observa-se que apenas Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres possui um narrador onisciente neutro. Todos os demais romances de Clarice Lispector possuem um narrador onisciente ("editorial omniscient"), combinado com o tipo onisciente seletivo no primeiro romance. O narrador, domina a narrativa com seu ponto de vista, qualifica as personagens e parece conhecê-las melhor do que elas próprias. Tal fato parece estar ligado a vários aspectos discutidos anteriormente: o maniqueísmo às avessas de Clarice Lispector, revelado na contradição entre o íntimo das personagens e suas ações (ou passividade) parece exigir a intrusão do narrador com interpretações e explicações. Além disso, suas personagens são comuns de modo que o narrador precisa atribuir-lhes sentimentos e idéias exóticas a fim de torná-las atraentes, e o resultado é que elas não são convincentes e a voz do narrador predomina em sua obra. Por outro lado, uma vez que seus romances não mostram preocupação com o relacionamento humano e suas personagens habitam um mundo solitário e abstrato não há conflito de idéias em seus romances, não há variedade de pontos de vista, e esta unidade de focalização fortalece o dogmatismo e o desejo de persuasão da autora (possivelmente subconsciente).

As inumeráveis intrusões e digressões do narrador encontradas nos romances de Clarice Lispector, algumas sem ligação umas com as outras, revelam uma outra idéia claramente expressa por suas personagens e narrador: a importância atribuída à palavra como tal, independente de seu significado. Por outro lado, seu verbalismo parece contradizer a idéia, também discutida previamente, que as palavras são impotentes para expressar sentimentos e emoções, e o leitor se indaga porque ela continuou tentando algo que, a priori, considerava impossível.

Observamos também que a crença de Virginia Woolf na impossibilidade de conhecer as pessoas e sua crença nas multi-faces do ser humano são responsáveis, em alto grau, pela técnica narrativa que mais adotou em seus romances: a onisciência múltipla seletiva ("multiple selective omniscience"), combinada ou não com outro tipo de focalização. Uma vez que suas personagens são colocadas em relação umas com as outras e mostram diferentes idéias e preocupações a onisciência seletiva múltipla parece ser realmente a técnica mais adequada para os seus romances. Cada personagem apresenta seu próprio ponto de vista e o leitor escolhe com quem concordar. Desta forma a autora evitou o dogmatismo e aplicou uma idéia que suas personagens veiculam explicitamente. Através da onisciência

múltipla seletiva, aplicada em sete de seus nove romances, Virginia Woolf transmite o que suas personagens revelam em seus pensamentos e diálogos: a aceitação da variedade de seres humanos, a impossibilidade de conhecer quem quer que seja profundamente e, conseqüentemente, de julgar as pessoas, e a solidão inaceitável do homem. Além disso, ao respeitar a independência das personagens e não interferir na narrativa ela estava seguindo um preceito que deixou claro em seus ensaios e diário: o escritor deve selecionar suas impressões, dominar sua sensibilidade, separar o ego do que escreve.

4. Conclusão.

Depois de analisarmos os romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector chegamos aos seguintes resultados: Álvaro Lins estava provavelmente certo ao anunciar que Perto do Coração Selvagem era o primeiro romance brasileiro escrito dentro do espírito e da técnica de Virginia Woolf, pois verificamos que, de fato, o primeiro romance de Clarice Lispector preenche plenamente os requisitos da corrente de consciência. No entanto, não nos atreveríamos a admitir uma possível influência de Virginia Woolf sobre o primeiro romance de Clarice Lispector por várias razões: o livro foi escrito quando a autora tinha apenas dezessete anos; ela declarou à época da publicação que nunca havia lido Joyce ou Virginia Woolf; não dispomos de suficiente informação biográfica para saber se a escritora brasileira lia em inglês naquela época ou tivera acesso à ficção de Virginia Woolf; a informação disponível sobre uma possível influência é contraditória: Olga Borelli afirma que ela nunca leu Joyce ou Woolf; Clarice Lispector, no entanto, declarou, em entrevista a Eliane Zaguri¹⁴, muitos anos após o lançamento de seu primeiro livro e não se referindo a ele, que ela própria sentia a influência da autora inglesa em sua obra.

A suposição de Fernando Reis de que as duas escritoras são semelhantes no uso da epifania, no mundo pequeno que revelam como resultado de seu mundo feminino, e na subjetividade que torna difícil para ambas evitar a simples confissão embora Clarice Lispector tenha sido capaz de evitar a autobiografia, parece não resistir a uma análise detalhada de seus romances. Como se verificou, Virginia Woolf e Clarice Lispector usaram a epifania de forma diferente e cada qual revelou uma concepção diferente do homem e de sua capacidade de auto-conhecimento através da epifania e suas personagens. O mundo de Virginia Woolf, por outro lado, é um mundo

mais amplo e rico do que o de Clarice Lispector, e não o chamaríamos de pequeno em relação à autora inglesa. Embora as duas autoras sejam subjetivas Virginia Woolf mostra a capacidade de distanciamento de sua criação, numa atitude comparável à de Flaubert - " ... one must not write oneself into one's work. The artist must be in his work as God is in creation: invisible yet all-powerful; we must sense him everywhere but never see him"¹⁵ - enquanto Clarice Lispector, embora superando a autobiografia, talvez, não conseguiu evitar a confissão.

Assim, com a possível exceção de Perto do Coração Selvagem no que diz respeito à técnica narrativa, a quantidade de diferenças detectadas entre as duas escritoras no que diz respeito a temas e técnicas narrativas é de tal monta que somos levados a concluir que o "temperamento feminino" a que se referiu Álvaro Lins não é nem facilmente definido nem homogêneo, sendo mais complexo do que ele imaginava. No entanto, se a subjetividade e a pintura de um mundo pequeno fossem monopólio do sexo feminino, como Fernando Reis parece acreditar, poderíamos dizer que Clarice Lispector revela sua feminilidade mais enfaticamente do que Virginia Woolf.

A única grande semelhança que podemos observar entre Virginia Woolf e Clarice Lispector, com base na discussão e análise de seus romances, é, na verdade, partilhada por muitos autores do realismo pós-social: a preocupação com a vida interior do indivíduo que toma o lugar da preocupação social. Clarice Lispector levou tal preocupação a um extremo de individualidade enquanto Virginia Woolf ainda considerou o homem um ser social.

Referências Bibliográficas:

1. LINS, Álvaro. Os Mortos de Sobrecasaca. Ensaios e Estudos. 1940-1960. Rio, Ed. Civilização Brasileira S.A., 1963. p.189
2. REIS, Fernando. Quem tem Medo de Clarice Lispector. Revista Civilização Brasileira (17): 225-34, jan/fev. 1968.
3. LISPECTOR, Clarice. A Maçã no Escuro. Rio, Ed. Nova Fronteira, 1982. p. 37
4. _____ . A Paixão segundo G.H. Rio, Ed. Nova Fronteira, 1979. p. 120
5. LISPECTOR, A Maçã no Escuro, cit., p. 102
6. Idem, O Lustre, Rio, Ed. Paz e Terra S.A., 1976. p. 106
7. Ibidem, p. 75
8. LISPECTOR, A Maçã no Escuro, cit., p. 310

9. Idem, A Hora da Estrela. Rio, Livraria José Olympio Ed., 1979. p. 43.
10. EDEL, Leon. The Modern Psychological Novel. New York, The Universal Library Grossel & Dunlap, 1964. p. 95.
11. SÁ, Olga de. A Escritura de Clarice Lispector. Petrópolis/Lorena, Ed. Vozes Ltda., Faculdades Integradas Teresa d'Ávila, 1979. p. 130-160.
12. FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. PMLA, LXX: 108-37, 1955.
13. BORELLI, Olga. Clarice Lispector. Esboço para um Possível Retrato. Rio, Ed. Nova Fronteira, 1981. p. 66.
14. ZAGURI, Eliane. O que Clarice diz de Clarice. Cadernos Brasileiros, (50): 69-79, nov./dez. 1968.
15. FLAUBERT, Letter to Mademoiselle Laroyer de Chantepie, 19 de fevereiro de 1857, Correspondance (1903), apud ALLOT, Miriam. Novelists on the Novel. London, Routledge & Kegan Paul, 1968. p. 271.

Carmen Rosa Caldas (UFSC)

O principal objetivo de teorias literárias é a elucidação e avaliação de textos. Como todo discurso, a prática crítica é um ato político, já que literatura, como representação de relações interpessoais, trata de 'quem faz o que para quem e com que interesse'.

As relações entre os sexos em literatura são marcadas pelo que H. Reich chamou de 'sexual politics' (política sexual), denominação que Kate Millet tornou famosa com a publicação de seu polêmico livro Sexual Politics no início da década de 60. O ato de se revelar sua ideologia sexual escondida, o que geralmente não é feito em discursos críticos não feministas. "Ideologia", de acordo com Althusser (1971) é um sistema nunca bem articulado de suposições pelo qual uma sociedade opera, e manifesta-se pela maneira com que nos representamos uns aos outros (e somos representados). Uma ideologia sexual determina, por exemplo, que comportamento feminino, masculino ou homossexual é socialmente aceito. A ideologia sexista, ou a ideologia de dominância masculina, opera reprimindo o que não dever ser reprimível e isolando o que não deve ser isolado, produzindo assim, resoluções falsas e contradições em uma dada cultura.

Tendo como objetivo primordial o desvelamento de práticas sexistas em todos os ramos da sociedade, o movimento feminista tem atacado principalmente o discurso androcêntrico que vê o sexo masculino como primário e o feminino como secundário. Vivemos numa ordem simbólica de representação falocrática (o falo é tomado como o principal significante de poder) e o sistema social que corresponde a esta ordem falocrática é o patriarcal - o sistema que permite homens dominarem mulheres em relações sociais. Na criação ficcional, autores usam os mesmos códigos significantes que permeiam as interações sociais, "representando na ficção os rituais e símbolos que constituem a prática social" (Greene e Kahn, 1985:4). Literatura por si só é uma prática discursiva, segundo Foucault (Eagleton, 1983:205) cujas convenções encodificam convenções sociais e são ideologicamente comprometidas.

A crítica feminista tem portanto, como qualquer crítica revolucionária, o objetivo de subverter os discursos patriarcais dominantes e sua hipótese principal é de que gênero é um determinante crucial na produção, circulação e consumo de discursos literários.

A investigação feminista tem duas premissas relacionadas em relação ao gênero. "uma é que a desigualdade dos sexos não é um mandato biológico ou divino, mas um construto cultural e portanto, um assunto apropriado para o estudo de qualquer disciplina humanística. A segunda é que a perspectiva masculina, supostamente universal, tem dominado os campos de conhecimento, modulando seus paradigmas e métodos" (Greene e Kahn, *ibid*:1,2). A pesquisa feminista tem assim, duas preocupações centrais: revisar conceitos previamente tidos como universais e restaurar uma perspectiva feminina ampliando o conhecimento da mulher em geral e sua contribuição para a cultura como um todo. Este enfoque tenta também desconstruir, segundo a filosofia Derrideana, a mística androcêntrica (centro, aqui, como sistema conceitual que privilegia alguns significantes em detrimento de outros). O efeito liberador deste trabalho, segundo Ruthven (1985) é o reconhecimento de centros de poder como mera função ou produto de discurso.

A crítica feminista desta forma, rivaliza com duas práticas de conhecimento que tem desafiado os estudos literários desde a década de 60 - o Marxismo e a Psicanálise, os quais enfocam respectivamente as condições materiais e inconscientes nas quais artefatos culturais são produzidos e reproduzidos em discursos críticos.

De acordo com a crítica feminista, nenhuma leitura é inocente assim como todo discurso crítico é marcado por gênero. Põe-se em dúvida portanto, as grandes máximas de crítica masculina - a formação de um canon literário universal, critérios de excelência e literariedade. É mais importante para esta prática, averiguar-se como significados são produzidos do que qual o significado correto ou esteticamente mais perfeito. Lingüisticamente falando, nenhum tipo de linguagem é intrinsecamente mais válido do que outro. O contexto de cada situação promove critérios diferentes de apropriação e eficácia. Questiona-se ainda entre outros pontos, como são estabelecidos os currículos dos cursos de literatura nas diversas instituições e quais são os critérios de inclusão e exclusão de autores; quais os critérios usados na formação e construção de um canon literário; que livros são publicados e por quanto tempo suas edições são garantidas.

A crítica masculina tem eliminado ou negligenciado a mulher escritora sistematicamente através dos tempos. De acordo com a pesquisa feita por Joana Russ (1983) nas antologias mais consideradas de língua inglesa, somente 5 a 8 por cento dos autores são mulheres. Elizabeth Barrett Browning e Emily Bronte, por exemplo aparecem e desaparecem de antologias. Edith Wharton é parte da Literatura Americana em uma antologia de 1968, mas já não é mais em uma outra publicada em 1977. A famosa Norton Anthology of American

Literature inclui 169 escritores-homens em sua listagem e apenas 6 escritoras mulheres. De acordo com a recém publicada Norton Anthology of Literature by Women (1985) editada por duas críticas feministas, Sandra Gilbert e Susan Gubar, no entanto 148 escritores de língua inglesa (desde a Idade Média até os tempos atuais) são compiladas. O papel da crítica feminista, portanto, também é o de resgatar a produção de mulheres que não é considerada importante - cartas, diários, biografias, ensaios, etc.

Contrária à prática do 'New Criticism' em voga nos anos 60, onde se fazia a análise de textos literários isolando-o de influências exteriores, a crítica feminista combate critérios de 'objetividade' de avaliação e sugere que 'o pessoal é o político'. A conexão entre a visão pessoal do(a) analista agora deve ser estabelecida e enfatizada. Esta crítica combate também a 'metodolatria' da lingüística e do estruturalismo que dominaram os estudos textuais dos anos 70.

Basicamente, a prática crítica feminista tem início na década de 70, com o desenvolvimento do movimento feminista. Apesar de se ter enriquecido com as teorias de Michael Foucault e suas práticas discursivas, com a semiologia de Roland Barthes, com o desconstrucionismo de Jacques Derrida e com a psicologia Lacaniana, a teoria feminista não tem um pai fundador (noção patriarcal de como o conhecimento é criado e autorizado), mas é pluralista em essência. Elaine Showalter (1977) troca os tradicionais períodos literários por 3 estágios na história literária da mulher - o feminino, o feminista, e o período-mulher (female)

Primeiro houve uma prolongada fase de imitação dos moldes prevaescentes de tradição dominante e a internalização de seus standards, de atos e de seus pontos de vista sobre papéis sociais. Segundo, houve uma fase de protesto contra esses standards e valores e uma defesa de direitos e valores minoritários. Finalmente houve uma fase de auto-descoberta, um voltar-se para dentro a procura de identidade (p. 13).

Esses três estágios de desenvolvimento correspondem às três fases no processo crítico feminista:

1) a fase androtexual de ataque ao sexismo de obras masculinas (Kate Millet) e o levantamento das imagens de mulheres concebidas por autores homens;

2) a fase ginotexual voltada especificamente para a escritura feminina; (Patrícia Meyer Spacks - The Female Imagination, 1975);

3) a fase metacrítica, onde articula-se teorias, feministas distintas das masculinas. Showalter(1981) denomina 'gynocritics' - ginocrítica a tarefa de análise e descrição de textos femininos,

o estudo de mulheres como produtoras de significado textual e da psicodinâmica da criatividade feminina.

Por ser pluralista, vários são os enfoques da finocrítica:

- o social, que estuda os papéis atribuídos às mulheres e como são representados em textos literários;

- o semiótico, que tem na semiótica seu ponto de partida e estuda as práticas significantes pelas quais mulheres são codificadas e classificadas na ordem social;

- o psicoanalítico, que estuda a teoria da sexualidade não restrita às normas masculinas e examina textos literários a fim de detectar articulações inconscientes do desejo feminino ou vestígios de onde este desejo foi reprimido;

- o marxista, que mostra como através de textos, se chega às sistemas sociais que precisam ser mudados. Segundo a teoria marxista, "o filósofo apenas interpreta o mundo de várias formas, o importante é mudá-lo" (Marx, 1846);

- o lingüístico, que analisa o discurso como sistema lingüístico o qual apresenta inúmeras formas de sexismo.

Algumas críticas feministas, principalmente as francesas procuram na linguagem de mulheres características próprias. Hélène Cixous, por exemplo, tenta aproximar a escritura feminina dos mecanismos do corpo feminino. Lingüisticamente, no entanto, ainda não há nenhuma evidência de diferenças de discurso e estilo entre o feminino e o masculino. O uso da linguagem, pode desprestigiar mulheres em favor de homens, mas se existe realmente uma 'écriture feminine' como as francesas sugerem, ainda é uma questão a ser aprofundada.

Showalter (ibid.) sugere um enfoque cultural a textos literários, onde a ênfase da investigação mudaria de considerações intrínsecas para extrínsecas. Ao invés de se perguntar o que é uma escritura feminina, deveria se indagar como se recebe um determinado texto quando o sexo de sua(seu) autor(a) não é explicitado. A palavra 'feminino' quando explicada a um texto denota um efeito e não sua origem. As dificuldades quanto à definição de um estilo feminino nos leva ao ponto de vista semiótico que mulher é algo que não pré-existe os discursos humanos, mas sim um produto deles.

A diversidade de objetivos e práticas feministas permite que o feminismo atual avance em frentes diversas ao mesmo tempo. Para que as mulheres sejam totalmente liberadas, é necessário desmanchar as partes da cultura androcêntrica que as mantêm em submissão. Já que linguagem e literatura são partes da cultura, uma crítica feminista pode contribuir para o descentramento do androcentrismo, ao designar gênero como o critério principal para se avaliar as convenções dominantes mas geralmente não reconhecidas, que deter-

minam como mulheres falam e escrevem.

REFERENCIAS

- Abel, E. Writing and Sexual Difference, Sussex: The Harvest Press, 1982.
- Althusser, L. "Ideology and State Apparatuses" in Lenin and Philosophy and Other Essays, New York: Montly Review Press, 1971.
- Eagleton, T. Criticism and Ideology, London: RKP, 1976.
- Gilbert, S. and Gubar, B. (eds.) The Norton Anthology of Literature by Women, New York: W.W. Norton and Company, 1985.
- Greene, G. and Kahn, C. (eds.) Marking a Difference: Feminist Literary Criticism, London, Methuen, 1985.
- Marx, K. "Theses on Feurbach X" in The German Ideology, Moscow/ London: Progress, (1846) 1976. p. 123.
- Millet, K. Sexual Politics, London: Virago, 1977.
- Russ, J. How to Supress Women's Writing, London: The Women's Press, 1984.
- Rutven, K.K. Feminist Literary Studies: An Introduction, Cambridge: CUP, 1984.
- Spacks, P.H. The Female Imagination, New York: Alfred A. Knopf, 1975.

A LITERATURA FEMININA NO BRASIL E NO QUÉBEC: CLARICE LISPECTOR E ANNE HÉBERT

Maria Bernadette Velloso Porto (UFF)

"O que te escrevo não tem começo:
é uma continuação"*

Ao aproximarmos a obra de duas representantes maiores da literatura feminina contemporânea, vemo-nos diante de vários caminhos possíveis que nos acenam com promessas e virtualidades. Anteriormente voltados para o estudo da isotopia da paixão no universo das referidas autoras,¹ interessa-nos hoje uma discussão sobre o caráter feminino de seus textos.

Neste sentido, o diálogo que se estabelece entre Clarice Lispector e Anne Hébert é interessante, sobretudo porque a primeira é reconhecida por escritoras feministas² que, por outro lado, parecem desconhecer a segunda. Sem apelarmos para os critérios da literatura comparada tradicional que privilegiava as fontes e as influências, devemos dizer que Anne Hébert admira os livros de Clarice. Não nos interessa saber em que momento de sua trajetória nos domínios da literatura ela os leu. Inspirados pelos trabalhos de Silviano Santiago³ e de Lilian Pestre de Almeida⁴, veremos que, se Clarice é uma citação de Anne Hébert, esta é também uma citação da autora brasileira.

Uma primeira pergunta, que poderã ser retomada mais tarde, impõe-se de imediato: haverã, de fato, uma escritura exclusivamente feminina? Em caso afirmativo, que marcas a caracterizariam? Como estabelecer fronteiras entre ela e uma escritura masculina? A diferença entre ambas se detecta pela forma e/ou pela temática? Deparamo-nos com categorias vagas quando se propõem definições deste tipo de discurso: trata-se da explosão do pulsional e do desejo de reapropriação do corpo aviltado pela ideologia masculina⁵. Retomemos as palavras de Anne Fortin:

A escritura feminina é dita metafórica, plurívoca, inacabada, fluida, móvel, fortemente tecida por fibras carnis, presa ao corpo.⁶

A princípio, poderíamos ver a lembrança das palavras de uma personagem clariceana que afirma: "eu escrevo com o corpo".⁷

Porém, se atentarmos para a caracterização do discurso feminino proposta por Anne Fortin, constataremos que ela não se sustenta, já que o caráter inacabado é inerente a toda obra literária. É o que assegura a intertextualidade: incompleto, o texto espera ser continuado.⁸

Assim, parece-nos impertinente a declaração de Hêlène Cixous - assumida, aliás, por escritoras feministas do Quebec:

um corpo textual feminino é sempre sem fim (...) não termina nunca. O que se passa é uma circulação infinita do desejo de um corpo para outro.⁹

Embora não adotemos o conceito de uma escritura feminina, estudaremos o lugar e a importância da mulher em C.L. e em A.H., a partir de seu imaginário.

Do ponto de vista temático, a produção literária de escritoras feministas propõe frequentemente a reabilitação da imagem da feiticeira, através de releitura de Michelet. Para Anne Fortin, ao discurso masculino e teológico, centrado numa entidade abstrata, substituiu-se o discurso teológico que recupera o corpo de cada mulher, identificada com a deusa-mãe.¹⁰ Segundo a mesma autora, opondo-se à salvação apontada pelo patriarcado e baseada na volta do Deus-juiz no final dos tempos, a salvação defendida pelas feiticeiras pode ser aqui e agora. Reconhecemos nesta colocação a atualidade da narradora - feiticeira de Água viva e a descoberta de GH ao perceber que "o reino dos céus já é" (p. 175).

Numa rápida incursão pela obra das autoras, vemos que é sobretudo A.H. que explora a imagem da feiticeira,¹¹ protótipo da mãe inquietante e poderosa. Em Kamouraska, por exemplo, destaca-se a presença de Elisabeth Rolland que, como a narradora de Água viva, ao revestir-se dos atributos da feiticeira, associa-se à salamandra (= vitória sobre o fogo e a morte) e à aranha (= Parca mítica, responsável pelo fio da vida e pelo fio da narrativa).

Ainda no contexto hebertiano, o romance Les enfants du sabbat inverte o prestígio da genealogia masculina consagrada na Bíblia, valorizando, antes, a continuidade sem fim de mulheres feiticeiras através do tempo e do espaço. Variantes de um mesmo arquétipo, as inúmeras feiticeiras hebertianas ameaçam o equilíbrio da ordem masculina, condenando o homem ao papel da parte maldita a ser desperdiçada em um sacrifício sangrento.¹²

Todavia, na poética de Anne Hébert, o homem aparece ainda como um trajeto necessário para a revelação do próprio poder feminino. Em seu último romance publicado, Les fous de Bassan, traduzido recentemente em português, a jovem Olivia de la Haute Mer diz:

L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communique d'égale à égale avec mes mères et mes grands-mères (p. 216).

O amor funcionaria, pois, como uma mediação no livro: é através da passagem pela violência do amor e da morte que Olivia recupera o contato com suas mães ancestrais, o reencontro com o mar correspondendo ao reencontro com a figura materna (cf. jogo de palavras em francês: mer/mère).

A mesma imagem do mar-mãe está presente no conto "L'ange de Dominique". Atirando-se às ondas, a personagem masculina volta para "o centro obscuro dos grandes ritmos e marés dos quais se originara como Adão, da terra". Isto se explica na medida em que as "feiticeiras querem renascer, passar de novo pelo canal uterino da deusa-mãe, e assim negar a parte delas mesmas aculturada pelos homens: querem inserir-se no ritmo das marés e reconciliar-se com o grande todo, a mãe".¹³

Consciente de que a única honra e o único prestígio conferidos à mulher no Quebec é a maternidade,¹⁴ Anne Hébert fixa a imagem da mãe, atribuindo-lhe um significado novo. Assim, tira partido do papel a que as mulheres foram reduzidas pela ideologia masculina, devolvendo aos homens uma nova face da figura materna capaz de ameaçá-los de forma nem sempre clara.¹⁵

Uma passagem da peça "Le temps sauvage" de Anne Hébert, em que é dito que a mãe desempenha também as funções de padre, (p.25) se enriquece com a lembrança de Oswald de Andrade. Em seu livro Do pau-brasil à antropofagia e às utopias, Oswald estabelece diferenças entre a ordem patriarcal e a ordem matriarcal: a primeira corresponde à repressão do governo colonial, à catequese e ao messianismo, a segunda remete ao caráter maternalista da visão poética pau-brasil.¹⁶ Para ele, a cultura matriarcal compreende a vida como devoração, o que se manifesta no rito antropofágico.

Além de identificarmos aí a confirmação do que pensava Michélet a respeito do papel da feiticeira na reabilitação do ventre e das funções digestivas, lembramo-nos facilmente de textos de Anne Hébert e de Clarice Lispector em que "a vida come a vida"¹⁷, num ritual mágico e antropofágico em que se neutralizam as fronteiras entre o ativo e o passivo, entre o devorador e o devorado.¹⁸

Aqui é preciso destacar a distinção entre canibalismo e antropofagia, presente em Oswald de Andrade e retomada por Lilian Pestre de Almeida no artigo já mencionado. Se o primeiro é predatório, biológico e não seletivo, vista como um ritual, a antropofagia supõe o respeito pela vítima, escolhida cuidadosamente em função de suas qualidades.

Em Kamouraska, ao lado do crime, valorizado como devoração recíproca em que se afrontam dois homens, duplos do mesmo rito antropofágico, destaca-se o canibalismo na relação entre Elisabeth Rolland e seus parceiros amorosos. Invertendo o sentido do canibalismo erótico difundido pela ideologia masculina¹⁹, a fêmea-aranha come todos os homens que caem em sua teia. Ao vê-los como um único ser, ela sugere a inexistência de uma seleção na escolha de seu amor. A noção de reversibilidade, própria da antropofagia, não se manifesta no seu jogo erótico e mortal: embora devore seus amantes, escapa de ser devorada por eles.

No poema "Le tombeau des rois" que, sob vários aspectos remete ao romance A paixão segundo G.H., o ritual antropofágico se faz assinalar. Aí se dá a troca simbólica, o circuito de dādivas e de contra-dādivas. Da mesma forma, o conto "O búfalo", centrado na reciprocidade do olhar e da violência, coloca em relevo a idéia de antropofagia (cf. o caráter seletivo da escolha do animal por parte da mulher).

Embora a lembrança antropofágica se explique na obra de A.H. e de C.L. a partir do contexto feminino, veremos também que, sobretudo na escritora brasileira, o ritual antropofágico parece ultrapassar a dimensão feminina, afirmando-se como um rito de passagem necessário para se atingir a totalidade das origens. Como pensa G.H.,

a nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante, sentimos falta de uma grandeza impossível (p. 177)

Detenhamo-nos um pouco em Clarice Lispector. Em uma crônica publicada em A descoberta do mundo, Clarice reconstitui, em linhas gerais, uma entrevista que concedera a uma repórter. Sem nos fiarmos ingenuamente no julgamento de autores sobre suas obras, procuraremos mostrar como as palavras da entrevista remetem ao conjunto dos textos clariceanos:

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro (p. 69, 70).

Observemos a primeira parte da resposta: escritor não tem sexo. Para nós, esta afirmação se prende ao ideal buscado por certas personagens de Clarice. Ao fugirem ao "individual inútil"²⁰, despojam-se de tudo o que lhes assegurava a sua própria identidade,

com vistas a uma despersonalização. Assim, diríamos inicialmente que o trajeto das personagens de Clarice Lispector as leva a se destituírem de seu lado feminino para se aprofundarem em um outro mundo, infernal, primitivo. Em Água viva, ao pintar grutas obscuras, a narradora mergulha no "útero do mundo", onde se despe de suas particularidades para se identificar com ratos, escorpiões, caranguejos e baratas velhas. "Tudo isso sou eu" (p. 15), dirá ela, o que sugere a sua identificação com a terra-mãe, lugar da origem onde fermenta a vida.²¹

Da mesma forma, a experiência de G.H. mostra que, através de um percurso iniciático infernal, a personagem encontra em si a mulher de todas as mulheres. (p. 208) "Perder-se é um achar-se perigoso".²² (p. 119)

Ao acreditar que o escritor tem dois sexos, Clarice sugere a figura do andrógino. Visto como totalidade e perfeição primeiras,²³ tal imagem aponta para o aspecto incompleto²⁴ do ser humano que aspiraria ao encontro com a sua outra metade perdida.

A concepção do ato criador como androginia é atestada em C.L. e em A.H.. É o que se depreende da aproximação de um conto à primeira vista ingênuo da autora quebequense e de um romance maduro da escritora brasileira.

No conto hebertiano, "L'ange de Dominique", movida pelo desejo de superar seu complexo de castração, um adolescente paraplético²⁵ cria um ser fantástico, Ysa, que a complementa. Sentindo-se mutilada, foge à fragmentação pela descoberta da totalidade. Tal como o Autor de Um sopro de vida, (p. 32) Dominique inventa sua criatura na tentativa de ser dois, a duplicidade equivalendo à androginia.

Em ambos os textos, nas relações entre criador(a) e criatura percebe-se a reversibilidade dos papéis.²⁶ Se Dominique cria Ysa, este, por sua vez, a cria para a vida e para a morte. Entretanto, no jogo violento da troca simbólica, é o lado feminino que tem a última palavra. Se o jovem, duplo em si mesmo como anjo e demônio, encanta Dominique a ponto de matá-la, além das fronteiras de sua própria morte, a jovem o leva ao suicídio. Por sua morte, Ysa tem acesso ao corpo primeiro da mãe, identificado com o ritmo das mares.

Em Um sopro de vida assistimos a uma progressiva autonomia da criatura em relação ao criador. Assim, o Autor nota, com surpresa a resignação que Ângela o está comandando (p. 120), a ponto de interferir em seu próprio discurso (cf. p. 114 "estou plagiando sem querer Ângela"). Afirmando-se como ancestral do Autor (p. 134), o que se reforça pela sua identificação com a autora de A cidade sitiada, Ângela deixa de ser uma criação do outro que se tornaria,

por assim dizer, personagem de sua criatura, mulher-rendeira, fiandeira mítica.

A supremacia de Ângela sobre o Autor transparece a nível lingüístico. Após ter afirmado que seus discursos "se entrecruzam e confundem" (p. 120), o Autor adota a forma do feminino para se referir a si mesmo (cf. p. 143,144: "sentada", "baseada"). Por outro lado, no conto hebertino, a escolha dos nomes é reveladora: se Dominique é neutro em francês, aplicando-se indiferentemente a um homem ou a uma mulher, Ysa é um nome feminino, o que confirma o prestígio da figura feminina em A.H.

Se retomarmos o romance A hora da estrela, constataremos que aí se insinua a idéia de androgínia que se encaminha para a valorização da mulher. No início do texto (p. 29), o narrador abstém-se de sexo, por encarar a criação como um ato iniciático em que se impõem prescrições de toda ordem. Mais tarde demonstrará a sua paixão de ser o outro, "no caso, a outra" (p. 37). Através da troca simbólica, estabelece-se uma relação de reversibilidade entre ele e sua personagem: ao ver Macabêia se olhando no espelho, o narrador identifica o reflexo de seu próprio "rosto cansado e barbudo" (p. 28)²⁷. Também neste romance, a subversão da criatura se faz assinalar: se na página 37, o narrador declara: "Eu não inventei essa moça, ela forçou dentro de mim a sua existência", mais tarde afirmará: "Macabêia me matou" (p. 103).

A paixão de ser o outro, revelada pelo jogo dos pronomes pessoais na escritura de C.L. e A.H., corresponde à busca de alteridade obsessiva. Segundo Oswald de Andrade, a alteridade equivale "ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro"²⁸, explicando-se a partir da antropofagia. Assim, a alteridade constitui uma abertura para o outro numa perspectiva da relação.

Deste modo, em seu trajeto existencial marcado pelo desejo de ser,²⁹ tal como G.H. e a narradora do poema "Le tombeau des rois", nos contos "Amor" e "A Bela e a Fera ou a ferida grande demais" duas burguesas se deparam com o horror da descoberta do lado repugnante da vida. Vivenciando a paixão de ser o outro, superam a náusea, transformando o tabu em totem.³⁰

NOTAS

* LISPECTOR, C. Água Viva. p. 49.

1. Naquele momento considerávamos a via crucis do corpo como o

percurso dialógico mais rico para a leitura intertextual das autoras (cf. La via crucis du corps: lecture intertextuelle d' Anne Hébert et de Clarice Lispector. In: Cadernos do CEF/Cahiers du CEF. Le Québec vu du Brésil. Niterói, Círculo de Estudos Francófonos - UFF, 1985). Mais tarde, em artigo ainda inédito consagramo-nos à leitura da troca simbólica, presente de forma obsessiva na obra de C.L. e A.H.

2. Veja-se, a este respeito, o artigo "L'approche de Clarice Lispector", de Héléne Cixous. (In: Poétique 40, novembre 1979, Seuil).
3. Cf. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978.
4. Cf. "Défense et illustration de l'anthropophagie". In: Césaire 70. Paris, Editions Silex, 1984.
5. O desejo de reapropriação do corpo não é específico da literatura feminina, remetendo para a problemática do oprimido em geral. A poesia de Damas, por exemplo, constitui a reivindicação imperiosa dos bens roubados pela colonização: o corpo, a história, a identidade cultural.
6. Cf. "Les sorcières: une alternative?" In: Dérives 36. Sur la violence. Montréal, 1983. Para sermos exatos, esta definição se baseia nas palavras de Claude Pujade-Renaud sobre a escritura feminina. ("Du corps féminin à l'écriture?" In: Esprit 2, février 1982).
7. O aspecto feminino do autor desta frase, o narrador de A hora da estrela, (p. 21) será analisado mais adiante.
8. A respeito do caráter inacabado da obra, consulte-se o artigo de Leyla Perrone - Moisés, "L'intertextualité critique" (In: Poétique 27, 1976), em que a autora retoma posições de Barthes, Butor, Blanchot e Kristeva. Quanto ao inacabamento dos textos de A.H. e C.L., ele é facilmente atestado, permitindo também a intratextualidade, sempre presente nas obras das autoras. Numa perspectiva mítica, as personagens femininas de C.L. e A.H. são inacabadas pela sua vitória sobre o tempo e a morte.
9. Citado por Evelyn Voldeng em "L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe". In: Voix et images vol. VII, nº 3, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
10. Op. cit. p. 25.
11. A representação da feiticeira não é, evidentemente, específica da literatura feminina, mas o apelo sistemático a esta figura é próprio do imaginário de textos produzidos por mulheres.

12. Retomando a caracterização atribuída pelo narrador de A hora da estrela (p. 79) a Olímpico, diríamos que o homem se define, na maioria das vezes, como um "frágil machinho" na obra hebertiana.
13. Cf. FORTIN, Anne. p. 24.
14. Cf. "Le temps sauvage" p. 26.
15. A partir desta perspectiva, consideramos que Anne Fortin se engana ao acreditar que a retomada da imagem da mãe pelas feministas só faz confirmar a função que a ideologia masculina atribuiu às mulheres. Trata-se de devolver ao opressor a etiqueta consagrada, transformada pela devoração.
16. ANDRADE, Oswald. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
17. Cf. A hora da estrela (p. 102). Assim, a afirmação de Oswald de Andrade, "a vida é devoração pura", parece ser uma citação de Clarice.
18. A este respeito, consulte-se BAUDRILLARD, J. L'échange symbolique et la mort. Paris, Gallimard, 1976.
19. Cf. SANT'ANNA, Afonso Romano de. "O canibalismo erótico na sociedade escravocata". In: Revista do Brasil, ano 1, nº 1. Governo do Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Ciência e Cultura, 1984.
20. Cf. A paixão segundo G.H. p. 207.
21. A sugestão da terra original se revela nos sonhos de Macabêa sob a forma de "gigantescos animais antediluvianos como se ela tivesse vivido em épocas as mais remotas desta terra sangrenta" (p. 72,73). A representação de uma mulher telúrica e negra, outra face de Elisabeth Rolland, se afirma no final de Kamouraska. Em A paixão segundo G.H., Janair inquieta a narradora pelo seu lado africano, primitivo, poderoso.
22. Lembre-se ainda que o confronto com a barata permite à personagem reviver a sua experiência de aborto, devorando-o e transformando-o de forma simbólica.
23. É o que se depreende da leitura do conto "Onde estivestes de noite", onde um andrógino ocupa um lugar de destaque no ritual sabático.
24. As personagens de Clarice são obcecadas pela idéia do ser humano incompleto. "Quem se indaga é incompleto" declara o narrador de A hora da estrela (p. 20), o que se aplica ao conjunto das personagens de C.L. e A.H.

25. Levando adiante as trocas entre os textos das duas autoras, diríamos que a ausência de pernas em Dominique corresponderia ao excesso de pernas em G.H., impedida de andar e de crescer pela sua terceira perna.
26. Em A.H. e C.L. os verbos dar e receber são reversíveis. Hélène Cixous percebeu que a leitura de Clarice "torna o dar-receber possível" (op. cit. p. 410).
27. A mesma idéia está clara em Um sopro de vida (p. 23).
28. Op. cit. p. 141.
29. Cf. NUNES, Benedito. O dorso do tigre. São Paulo, Perspectiva, 1976.
30. Assim, explica-se a constatação de G.H.: "Mas beijar um leproso não é bondade sequer. É auto-realidade, é autovida - mesmo que isso também signifique a salvação do leproso. Mas é antes a própria salvação." (p.200).

Benjamin Abdala Junior (USP)

O estudo das literaturas de língua portuguesa, numa perspectiva comparada, traz a necessidade de se considerar a situação de crioulidade mais, ou menos, marcante, que envolve as culturas de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. Tal situação não nos propicia apenas critérios para convergências, mas também uma perspectiva múltipla, sem reducionismos simplificadores, para a discussão do caráter nacional de cada literatura.

A determinação crioula

Crioulidade, na África de língua (oficial) portuguesa, significa mesclagem cultural. Trata-se de um processo que tem seu dominante na apropriação cultural crioula. O pluralismo crioulo não se submete a determinações particularizantes (como o localismo ou o regionalismo), nem as determinações exteriores (cosmopolitismo). Na crioulidade não ocorre uma mera aculturação, quando o determinante seria exterior - um assimilacionismo colonialista ou neocolonialista aos chamados "centros de prestígio". Nem a redução folclórica regionalista, um subsistema que pode limitar a ótica nacional.

A cultura crioula tem sua criatividade nas próprias tensões interiores que apontam para a complexidade dos fatos referenciais e dos fatos artísticos. E sua determinação atua como força catalizadora que afasta a descaracterização assimilacionista ou a submissão a particularismos que se opõem à perspectiva mais abrangente da nacionalidade. José Craveirinha, poeta moçambicano, volta-se para a chamada oralitura (literatura oral) de seu país. Em seu "Manifesto", da coletânea poética Xigubo, passa (referencialmente e literariamente) pelo regional, ou pelos vários regionalismos, para atingir uma linguagem nacional. Vejamos o segmento final desse poema, que introduz a coletânea:

eu tambor, eu seruma, eu negro suali
 eu Tchaca
 eu Mahazul e Dingana
 eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do Tinholo
 eu árvore da Munhuana
 eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopos
 eu caçador de leopardos
 eu batuque

e nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomati
eu cidadão dos espíritos das velhas luas
carregadas de anátemas de Moçambique

A tensão do "eu" do sujeito poético em direção a um "nós" moçambicano é simétrica à dos escritores africanos conscientizados, cujas identidades nacionais estabelecem-se por sobre fragmentos de antigas ex-nações. No Brasil e em Portugal ocorre uma tensão similar, com a dialética regional/nacional. Esta tensão é atenuada pela maior identidade psicossociológica e lingüística desses dois últimos países. Nos países africanos lusófonos, a escrita em português pensado nas línguas tradicionais constitui um veículo de experimentação lingüística onde uma síntese crioula procura afirmar-se. Uma afirmação cultural do hibridismo citadino por sobre particularismos rurais.

Sistema literário e variantes nacionais

A identidade crioula de nossas literaturas permite situá-las dentro de um mesmo sistema, paralelo ao lingüístico. O sistema obviamente é abstrato. Manifesta-se através de variantes nacionais.

Todas as literaturas em português são, nesse sentido, variantes. Seus escritores contemporâneos mais representativos rejeitam, dentro ou fora desse sistema supranacional, qualquer pretensão colonizadora ou neocolonizadora. Temos, entre as literaturas vernáculas, uma base comum, através da função cumulativa da linguagem artística. Nas produções de cada nacionalidade, ocorrem apropriações intertextuais da tradição literária que segue a história da língua portuguesa. Ao mesmo tempo, a série literária variante atualiza a práxis histórica nacional. E, situacionalmente, essa atualização envolve, além de confluências e interinfluências dialógicas entre variantes, a dinâmica interna de cada literatura. Assim é possível a um Osvaldo Alcântara apontar, dentro da dialética intertextual crioula, para uma "Pasárgada" caboverdiana. Diz o poeta em "Itinerário de Pasárgada":

Saudade fina de Pasárgada...

Em Pasárgada eu saberia
onde é que Deus tinha depositado
o meu destino...

E na altura em que tudo morre...
(cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;
a vizinha acala o sono do filho rezingão;
Tói Mulato foge a bordo de um vapor;
o comerciante tirou a menina de casa;
os mocinhos da rua cantam:

Indo eu, indo eu
a caminho de Viseu...)

Na hora em que tudo morre,
esta saudade fina de Pasárgada
é um veneno gostoso dentro do meu coração.

Se o vetor da transmissão cultural pode eventualmente direcionar-se com maior ênfase de um país para outro, tal fato não implica subordinação. Ao contrário, qualquer experiência do "outro" deve ser objeto de apreensão criativa, uma interação dialética para fortalecer o sistema literário comum.

Rumo às "cidades futuras"

A par da práxis histórica comum que aproxima as literaturas de língua portuguesa, temos igualmente em comum uma situação de carências, própria do subdesenvolvimento. E, como resposta, uma tendência para a aproximação ideológica, com modos de sentir e de pensar a realidade que nos aproximam. Nossos escritores enajados contemporâneos, nessa perspectiva, procuram um mesmo devir histórico: as "cidades futuras" almejadas, como podemos ler no poema "Canto", de Carlos de Oliveira - uma voz não só portuguesa, mas também brasileira e africana:

I

Cantar
é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras
fique embora mais breve a nossa vida

II

Tu, coração, não cantes menos
que a harmonia da terra,
nem chores mais
que as lágrimas dos rios

A perspectiva das "cidades futuras" leva a um contato com o "outro". Nessas aproximações mesclam-se o social europeu com o africano ou o brasileiro, sem que os escritores mais significativos de ênfase social deixem de incorporar o imaginário mais específico de cada país ou nacionalidade. Afirma-se assim um discurso nacional sem limitações preconceituosas.

Se é verdade que as literaturas africanas são um fato recente e estão associadas à luta pela independência política, não podemos nos esquecer de que formas de alienação cultural continuam a atingir nossos países. É uma situação que se nos coloca a todo momento. A afirmação (diria, crioula) de nossas nacionalidades deve ser

assim uma conquista contínua. O modernismo brasileiro foi, nesse sentido, um novo "grito de independência". No Brasil como também no modernismo da África lusófona com os seus "gritos" anticolonialistas. Simetricamente, nossos modernismos respondem de forma semelhante aos estímulos exteriores da modernidade artística. Como respostas nacionais, situam-se também nossas semelhanças dentro da tendência literária impropriamente designada "neo-realista". São respostas artísticas a uma luta social mais ampla, de caráter antifascista.

Registros de linguagem, bilingüismo e plurilingüismo

A apropriação ideológica da série literária numa perspectiva nacional e popular tem levado escritores de língua portuguesa a trabalharem os registros sociolingüísticos. No Brasil temos o chamado "regionalismo" e também a literatura citadina na perspectiva dos grupos sociais marginalizados. Com menor ênfase regional, também essa é a tendência de alguns escritores chamados "neo-realistas".

Na África, esse encontro com a linguagem popular é mais complexo. Em Cabo Verde, menos, devido à relativa unidade étnica. Além de estado, esse país já constitui uma nação. Ocorre aí, não obstante, do ponto de vista lingüístico, uma situação de diglossia entre a língua portuguesa e o crioulo caboverdiano. Entretanto, essas duas línguas parecem convergir para uma situação de síntese, pela unidade nacional em torno da crioulidade. Tal unidade é mais distante em São Tomé e Príncipe, com alguns bilingüismos, sobretudo entre o português oficial e o forro.

A crioulidade é dominante nos grandes centros urbanos de Angola e de Moçambique, mas no campo o português angolizado ou moçambicanizado é uma segunda língua - "veicular" -, paralela às línguas tradicionais. Já em Guiné-Bissau a situação é ainda mais problemática: além do português nacionalizado e das línguas regionais, aparecem também o árabe nos fragmentos de nações islamizadas e o francês das etnias comuns aos países vizinhos.

Crioulidade e história

A crioulização lingüística vem de uma situação mais abrangente de crioulidade cultural, onde se inserem os respectivos subsistemas literários. A crioulidade - conforme temos desenvolvido - resulta da apropriação ideológica das culturas nacionais e estrangeiras por segmentos sociais urbanizados. Para eles o devir histórico está nessa mesclagem cultural que traz, em si, a perspectiva

futura. O passado tradicional também é objeto de incorporação crítica e criativa. Observemos, nesse sentido, a trajetória de "Sô Santo", personagem do poema antológico da literatura angolana de mesmo título, de autoria de Viriato da Cruz. Essa personagem - emblemática da classe social dominante da sociedade crioula de Luanda - mostra-se decadente. O sujeito poético registra criticamente sua condição no início do poema:

Lã vai Sô Santo...
Bengala na mão
Grande corrente de ouro, que sai da lapela
Ao bolso... que não tem um tostão

E incorpora, mais adiante, um português angolanizado pelos cruzamentos lingüísticos quimbundos:

- "Sô Santo teve riqueza...
Dono de musseques e mais musseques...
Padrinho de moleques e mais moleques...
Macho de amantes e mais amantes,
Beça-ngamas bonitas
Que cantam pelas rebitas:

Muari-ngama Santo
dim-dom
ual'o banda ô calaçala
dim-dom
chaluto mu muzumbo
dim-dom

Para terminar, a voz poética aponta a trajetória descendente de "Sô Santo":

Lã vai...
descendo a calçada
A mesma calçada que outrora subia
Cigarro apagado
Bengala na mão...

A apropriação "cultas" dos registros populares da linguagem ocorre paralelamente/simultaneamente à apreensão do imaginário popular. Nessa perspectiva estão as apreensões literárias dos "griots" suburbanos da África. Os trabalhos artísticos de um Luandino Vieira, de Angola, ou, além-Atlântico, de um Guimarães Rosa, no Brasil, são exemplos notórios e ilustram essa apreensão culta citadina de estórias populares, que em sua origem são rurais.

Na recuperação desses "casos" populares, como nos jogos literários de outras formas artísticas, crioula mente, são revelados os signos da identidade nacional. São estórias que a enunciação coloca como inventadas, mas que dentro da dialética textual ficam como

verdadeiras. No limite, elas podem contribuir para a construção de uma nova história nacional. Essas observações valem tanto para as ex-colônias quanto para a antiga metrópole. O importante é que o escritor esteja aberto às manifestações da cultura popular tradicional e às "ferramentas" do trabalho artístico da modernidade. Assim o português José Saramago repensa a história popular portuguesa com os seus Levantados do Chão. Uma apropriação ideológica da cultura, para a construção de uma nova história que, como diria o angolano Luandino Vieira, seria "verdadeira", mesmo que ela nunca tivesse acontecido.

Do imaginário popular aos registros sociais da linguagem, afirma-se cada vez mais, através de escritores mais significativos, uma universalidade "crioula". A mesclagem cultural, promovida no sentido do dever social, aproxima os países de língua (oficial) portuguesa, ao mesmo tempo em que, dialeticamente, contribui para a redescoberta dos valores mais específicos de cada uma de nossas literaturas.

PILHAS NA LANTERNA (DA) CRÍTICA: MUANA PUÓ E A ALEGORIA DESAFRICANIZADA

Wilberth Clayton Salgueiro (Museu da República-RJ)

"Uma montanha os separava. Que importava? Uma montanha é pouco contra a fantasia."¹

"A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome: o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido."²

Por que um trabalho desse tipo num Simpósio de Literatura Comparada? Isso requer uma dupla justificação. Como linha norteadora e que o especifica, há no Simpósio a questão "dependência & ruptura", e essa nossa pesquisa aí se "enquadra" em dois níveis:

- na tentativa de articular um discurso crítico que "desarticule" um outro discurso crítico, mais comum e que se vai ultrapassando, sobre as literaturas africanas. Assim, é 'ruptura'. Como, porém, o discurso analítico que ora se propõe tem por causas, e FONTES, esse "outro discurso" já existente e do qual se bebeu, aí é 'dependência';

- complementarmente, a segunda parte do título e da resposta - que se agiganta - abarca a obra em questão, e exemplo. Quer-se resgatar sentidos camuflados, em instâncias diversas, "vítimas" de uma determinada conjuntura sócio-política que produzia interpretações 'direitistas' ou 'esquerdistas'. Isto é: propõe-se redescobrir o que é originalmente literatura, ou seja, ela mesma. Abandonando o discurso oficial, e tentando se libertar da introjetada ideologia revolucionária que abusiva e obsessivamente insistia em captar o corpus literário africano apenas como um 'servidor da revolução'³, vai-se à busca de uma diretriz renovadora: o processo de conscientização dos autores africanos do poder que a palavra tem de (se) esconder. Daí, propõem-se leituras - jamais excludentes, como fazem quando se 'prega' uma interpretação engajada - que não sejam unilaterais, mas que abram perspectivas outras no e para o contexto literário da África. Portanto, lê-se Muana Puó - outrora (no 69 de Angola) 'dependente' - como metalinguística, fazer a história é fazer o livro, considerando preliminar e insuficiente a "leitura política" - a mais corriqueira. E isso é 'ruptura'.

Como adendo, outro interesse - e aqui se resume - que pode justificar uma platéia de leitores é a atualidade do tema abordado (pela mesa), registrada na recente premiação com o Nobel de Lite-

ratura ao nigeriano Wole Soyinka.⁴ Esse fato marca a crescente 'necessidade' de se olhar, com cuidado, a emergente literatura africana, em qualquer língua seja.

Em 1958, Mário Coelho Pinto de Andrade dizia:

"De expressão inglesa, francesa ou portuguesa, os novos poetas negro-africanos orientam-se no sentido duma pesquisa literária autenticamente negra e duma reivindicação do orgulho escandaloso de ser negro. Todos, com maior ou menor felicidade, se alimentam dum só tema: a noite de opressão colonial. Donde o engajamento político, revolucionário desta poesia que fere a sensibilidade de tanto esteta ocidental ..."⁵

Passadas quase três décadas, a força dessa colocação de Mário de Andrade ainda perdura. Realmente a nossa "sensibilidade de esteta ocidental" se assusta ao crer que, em vez de critérios prioritariamente estéticos, predominem na análise de textos literários critérios outros - sejam antropológicos, sociológicos, políticos, etc.

Adotar como justificativa a posição de 'oprimidos', no sentido global, para explicar o uso de uma 'língua a serviço', engajada e até mesmo panfletária, julgamos inaceitável. Não estamos com os olhos embaçados de/pelo colonialismo - ou neocolonialismo, se preferirem. Entendemos que, se por injunções históricas, pertencemos de fato a países em condições subdesenvolvida, a literatura não deve necessariamente se 'subdesenvolver'.

A palavra, há muito, já ganhou seu próprio estatuto. E a literatura do Terceiro Mundo deve se empenhar em diminuir essa distância. Precisa conquistar a sua literariedade, no sentido barthesiano⁶: a linguagem é uma legislação e a língua é o seu código, a literatura vai ser o instrumento pelo qual se ULTRAPAÇA esse cerco, solapando-o.

Essa se faz a nossa intenção quando nos debruçamos, atentos, sob (sobre) os autores africanos: dar conta de outros Luandinos, Pepetelas e Craveirinhas - outros 'outros' e outros 'neles mesmos'.

Quando queremos, pois, colocar "pilhas na lanterna (da) crítica" é nesse intuito: diminuir a miopia provocada por toda uma situação (e uma conseqüente produção artística) pré-revolucionária mas cujo discurso permaneceu. Isso na verdade é que embaça os olhos de quem, sem esforço, vê apenas a camada de areia no deserto - e esquece o subsolo. A aparente esterilidade disfarça os frutos subterrâneos hibernados pela temperatura cegante do radicalismo político-ideológico.

Contestamos, então, essa sobrevalorização do ético sobre o estético, tal como, por exemplo, coloca suavemente Manuel Ferreira:

"Em criação literária a expressão autêntica do real pode, em certos casos, compensar um menor apuramento estético."⁷

Para fecharmos esse assunto - antes, interrompê-lo - recorremos, como típica, a querela entre os escritores Alfredo Margarido e Rui Knopfli. Aquele, encarregado de organizar uma antologia de poetas de Moçambique, não inclui Knopfli sob a alegação - quando contestado: daí a querela que bastante se prolongou - de que os valores veiculados pela poesia deste não condiziam com a homogeneidade dos valores racio-regionais da antologia. Uma conclusão no mínimo inocente, ou precipitada, para quem sabia que "não pode haver imaginário literário sem uma relação qualquer com a estrutura social onde é produzido".⁸

Vamos agora à segunda etapa - "Muana Puô e a alegoria desafrikanizada". O livro conta, em paralelo, duas histórias: a luta entre corvos e morcegos, e o amor entre 'Ele' e 'Ela', dois morcegos. A primeira história narra o conflito que vem à tona quando os morcegos, desgostosos com a opressão e servidão a que eram submetidos, se rebelam:

"Deus criara o mundo, os corvos e os morcegos. Moviam-se em ciclos de vida e de morte. Os morcegos criavam o mel para os corvos e alimentavam-se dos excrementos destes." (MP, 25-6)

"Os corvos eram livres naquele mundo oval. Grasnavam, se quisessem. De qualquer modo, os morcegos teceriam o mel de que se alimentavam. Esse mel dava-lhes forças para melhor chicotearem os morcegos, exigindo maior rendimento. Deus ensinara-lhes como proceder. Também que não subissem à montanha, pois o Universo se deslocaria e o caos seria. Deus era justo, grasnavam os corvos. E faziam os morcegos recitar esse preceito divino." (MP, 26)

Estabelece-se, no texto, que a 'montanha' é o espaço da lei dos corvos, do mistério e, portanto, o espaço onde terá que ocorrer a transgressão. Os morcegos então invadem-na:

"Provocaram o caos! Deus mandará o raio e o mundo terminará: - grasnavam os corvos, aterrorizados. // O sacrilégio fora cometido: os morcegos viam o céu por baixo deles e o Mundo a seus pés. // Os morcegos compreenderam então que Deus era uma invenção dos corvos, com que os tinham desde sempre subjugado, pra terem o mel sem trabalhar." (MP, 48)

Outras forças antagônicas, que não a religiosa, atuavam, até que se vêem derrotadas:

"Os políticos mexiam-se, melíferos, querendo negociar. //

Os morcegos recusaram concessões. // - Os que querem ir embora, vão! Mas não voltam! Os que quiserem ficar são despojados dos bicos e das garras. E trabalharão como nós ...// Os teólogos, histéricos, grassnavam heresia. Os políticos aceitaram partir. // Os militares formaram uma coluna, levando de força os teólogos, e partiram para além do mundo oval, rosnando vinganças impossíveis." (MP, 102)

Ele e Ela, pôlos que se atraem e se repelem, funcionam como o microcosmo dessa luta coletiva. Ora em delírio amoroso, ora em ódio mortal, formam uma convivência de opostos. Acompanhando as aventuras dos morcegos, com a vitória - e como todos - descobrem que são homens. E presenciam no novo tempo as transformações qualitativas - e, importante, ideais - em direção ao socialismo. Até que ocorre a ruptura (o desalento) final e ele, desiludido do sonho - de amor - não realizado, se deixa enterrar pelas areias do deserto; Ela, amostra de esperança, continua viajando à procura do sonho perdido.

Abrindo as duas partes do livro - "O Passado", "O Futuro" - e fechando o ciclo como "Epílogo", temos a narrativa que descreve, minuciosamente, a máscara de Muana Puô. Em câmera lenta, as palavras percorrem toda a face de Muana Puô, devastando a sua superfície.

(A obra de Pepetela é de 1969. Portanto, aproximadamente oito anos após o estopim da guerrilha e cinco anos antes da independência política de Angola, ou seja, a luta de guerrilha se encontrava a pleno vapor e conseqüentemente o poder colonialista reforçado nos seus máximos mecanismos de controle - e dentre estes, é claro, a ação da censura.)

Retomando a proposta explicitada de encararmos a literatura - ou a sua análise - como um palimpsesto, Muana Puô é máscara, tchokuê, e como máscara deve ser lida. Há a superfície de seu rosto: enredo, história, diegese; por trás desse rosto imóvel há outro rosto-máscara, que é a mesma e é diferente e que autoriza, pela contextualização já explanada, uma leitura sócio-política; e, por trás desse outro rosto um outro rosto - e que poderia ser o mesmo porque nenhum rosto exclui o outro: é essa terceira máscara, enfim, que pretendemos percorrer numa leitura metalingüística. Amáscara de Muana Puô esconde nas escuras páginas de um livro fechado as páginas brancas de um livro aberto.

Para isso partiremos do conceito de alegoria de Walter Benjamin, exposto em A origem do drama barroco alemão⁹ e o primeiro alerta que se dá, talvez contraditoriamente, é que, para Benjamin a "exatidão terminológica" - conforme ressalva Sérgio Paulo Rouanet no prefácio - era o que menos importava. A par disso, e não obstante, tentemos, pela etimologia, avançar um passo e circunscrever

o que entendemos por alegórico: 'allos', quer dizer 'outro'; 'ago-reuein', 'falar na āgora', por extensāo, usar uma linguagem pūblica. Somando: "dizer uma coisa para significar outra". Como o presente trabalho nāo pretende estudar a evoluçāo semāntica das conceituaçōes de alegoria, metāfora, sīmbolo, etc, fixemo-nos em Borges, quando diz:

"En el libro tercero de la Retōrica, Aristōteles observō que toda metāfora surge de la intuiciōn de una analogīa entre cosas disīmiles. (...) Aristōteles, como se ve, funda la metāfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje." 10

Assim, ā luz da alegoria enquanto tēcnica de manipulaçāo da linguagem - seja no drama, barroco, e alemāo ou no giro de 360º aqui proposto: 'romance', 'moderno', e 'africano' - ē que buscaremos em Muana Puō essa propriedade particular de, ao contrārio do sīmbolo onde significante e significado tēm uma intrīnseca relaçāo, manter afastados sentido e intençāo, como um hiato.¹¹ Portanto, nāo ē pela analogia entre coisas - entre a obra e algo externo ā obra - mas pela possibilidade de desocultar sentidos no prōprio corpus da obra, nos alicerces verbais da sua construçāo, quando texto, ē que se estabelece a alegoria.

Resumiremos, ā medida do possīvel e de maneira bastante esquemātica, em dois aspectos-motivos os passos da nossa anālise: esperançā e metamorfose.

ESPERANÇA

"Com ela se dança, na festa da circuncisāo." (MP, 11)
"As alegorias sāo no reino dos pensamentos o que sāo as ruīnas no reino das coisas." 12

Conforme atrās ficou dito, o projeto polītico coletivo que o livro propōe se aproxima do ideal comunista onde a igualdade ("Os humanos trabalhavam e repartiam igualmente o quanto existia." MP, 108) implica necessariamente, no estāgio da sociedade moderna capitalista em que nos encontramos, em luta de classes ("Que maravilhoso serā o mundo quando os que constroem comandarem!" MP, 56). A tomada dos meios de produçāo torna-se fundamental ā concretizaçāo da mudançā: "Que importa a ovalidade do mundo? Hā que transformā-lo no interior!" (MP, 83)

Calpe, o novo mundo dos novos homens, ex-morcegos, vira o espaço da utopia. Ali existiam "fābricas em que os homens nāo suavam, porque havia ar condicionado por mūstica, e nāo se sujavam pois as māquinas estavam dentro de chuveiros platinados que tudo lavavam". (MP, 110). Como lembrando Oswald de Andrade, toda "uto-

pia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta"¹³, Pepetela realiza a denúncia dessa utopia coletiva.

Contraponto dessa 'utopia coletiva', temos Ele e Ela em eternos encontros e desencontros, registrados em seu auge no momento em que se deparam olhando a máscara, por duas vezes. Cada um se instala de um lado da máscara. Ele no olho esquerdo; Ela no olho direito. Não bastasse isso, as duas narrativas, nos dois momentos diferentes em que se descreve a máscara, caminham em sentidos diversos, ora percorrendo a máscara no rumo norte-sul, ora o inverso. Acrescentaremos o sol que, ladeado por 4 setas divergentes e equidistantes, jaz/luz no meio da testa de Muana Puõ?

A máscara reúne, separados, o que é o mesmo; separa, reunidos, o que é o fragmento. O utópico coletivo e a impossibilidade do encontro individual se realizam na expressão inalcançável da máscara. Como um circuito que se abastece com a própria energia que produz, a palavra continuamente se (des)constrói, nos intervalos da história.

METAMORFOSE

"Com ela se chora, na festa da circuncisão." (MP, 85)
"Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue." ¹⁴

Com a vitória nas sangrentas batalhas, os morcegos, com o novo Sol azul que aparece, olham-se e se vêem homens. Se metamorfoseiam, pois, como uma espécie de prêmio por deixarem de ser 'ratos cegos' (da etimologia de 'morcego') e passarem ao grau de homens.

Na terceira máscara que vamos contornando, de novo temos Ele e Ela. Ao fim (ou pausa) do livro, na solitária frustração de quem está em dessintonia com o seu tempo, Ele desaparece coberto de areia no deserto. No lugar de sua mão, que ficara por último de fora, resta uma papoila violeta.¹⁵ Como coloca Rouanet, "os personagens morrem não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria".¹⁶

E Ela? Como "ainda não havia máquinas que realizassem os sonhos individuais" (MP, 132), Ela torna-se a própria procura do perdido, do "sonho irreal". Não encontrando esse "sonho irreal que todos procuram" essa expressão última - pois qual será a última máscara? - nós ininterruptamente a transformamos. E o livro é a máscara viva de Muana Puõ, de "olhos quase fechados", sua metamorfose a-final.

EPILOGO

Chorando e dançando com as máscaras de Muana Puô, quisemos tocar e trocar as pilhas da nossa lanterna. Tateando os caminhos do passado e do futuro, e audaciosamente metamorfoseando, sob as palavras de Ricardou o que era somente a escritura de uma aventura de uma escritura¹⁷, vamos, com Pepetela; desvelando a "grave e serena" beleza de Muana Puô, livro e máscara,

"mesmo que corvos se oponham. As armas dos corvos são impotentes contra a vontade dum morcego à busca da luz" (MP, 170)

NOTAS

- 1 - PEPETELA. Muana Puô. Lisboa, Edições 70, 1978, p. 24. (As outras citações deste livro estarão identificadas pela sigla MP e sua respectiva página.)
- 2 - BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 204.
- 3 - "A atividade literária não é para mim um fim. Simplesmente um meio para servir a causa da libertação." In PACAVIRA, Manuel Pedro. Gentes do mato. Lisboa, Edições 70, 1981, p. 7.
- 4 - É dele a frase que se vai tornando antológica: "Um tigre não proclama a sua tigridade. Ele vai e ataca a sua presa."
- 5 - ANDRADE, Mário Coelho Pinto de. Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa. Paris, Pierre Jean Oswald Editeur, 1958, p. 9.
- 6 - BARTHES, Roland. Aula. São Paulo, Cultrix, 1978.
- 7 - FERREIRA, Manuel. Literaturas africanas de expressão portuguesa. Lisboa, Instituto Cultural Português, 2 vols., 1977, p. 34.
- 8 - MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 92.
- 9 - BENJAMIN, W. - op. cit.
- 10 - BORGES, Jorge Luis. Obras Completas (1923-1972). Buenos Aires, Emecê, 1974, p. 382.
- 11 - MERQUIOR, José Guilherme. O fantasma romântico e outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1980.
- 12 - BENJAMIN, W. - op. cit., p. 200.
- 13 - ANDRADE, Oswald de. Obras Completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e outras utopias. 2ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 142.
- 14 - BENJAMIN, W. - op. cit., p. 198.
- 15 - Caberia aqui uma nota no sentido de justificar certas ausên-

cias nesse discorrimento. Por exemplo, esse estudo carece de um mergulho em alguns pontos cruciais que interagem com os poucos, no espaço desse texto, abordados, como a "ovalidade do mundo", a máscara "tchokuē" e a "festa da circuncisão", as cenas de guerrilha - estratégias, e - o estopim dessa nota - a papoila violeta. Num futuro estudo tais questões deverão necessariamente se fazer presentes.

16 - Cf. ROUANET, Sêrgio Paulo. "Prefácio" in BENJAMIN, W. - op. cit., p. 40.

17 - RICARDOU, Jean. Le nouveau roman. Paris, Seuil, 1973.

Solange Ribeiro de Oliveira (UFOP/UFMG)

"O sertanejo é antes de tudo um paciente." Com essa frase o narrador de A Hora da Estrela¹, último romance de Clarice Lispector, nos lança no mundo da paródia, reportando-se ao dito de Euclides da Cunha, tomado a Alencar: "O sertanejo é antes de tudo um forte."

Em sua longa trajetória, as palavras de Euclides adquiriram vida própria. Projetaram na consciência nacional a figura do sertanejo, herói rude, aparentado com personagens idealizados, parentes uns da imagem lendária de Lampião, Robin Hood da caatinga, e outros, do malandro irresistível, como Vadinho, primeiro marido de D. Flor.

A frase de Clarice repudia tais heróis. Rejeita o sertanejo romantizado, exsudando cor local, própria para encantar turista, ou público estrangeiro afeccionado de Jorge Amado. Incluindo personagens potencialmente pitorescos e exóticos, A Hora da Estrela contraria as projeções escapistas dos amantes, nacionais e estrangeiros, de qualquer forma do mito do bom selvagem. Lembra, antes, o seco nordestino de Graciliano Ramos, precário sobrevivente ao meio hostil.

"O sertanejo é antes de tudo um paciente", frase-chave, resume e explicita a recusa, patente em A Hora da Estrela, de fabricar mais um herói supostamente grande no seu primitivismo idealizado. Nega-se a fornecer para as culturas dominantes do mundo dito desenvolvido a imagem do Outro que elas (pelos caminhos opostos, mas equivalentes, da conquista ou da idealização) buscam nas literaturas do terceiro mundo: a do homem "natural", integrado na natureza, e feliz, não apesar de sua pobreza, mas por causa dela. Deturpada e idealizada, essa imagem é duplamente vantajosa para as classes e culturas hegemônicas. Por um lado, preenche as lacunas do ego de quem as contempla. Por outro, contribui para apaziguar seu sentimento de culpa diante das patentes injustiças de âmbito nacional e internacional.

"O sertanejo é antes de tudo um paciente", justapõe-se, como sua antítese, a "O sertanejo é antes de tudo um forte". O sertanejo tem de ser paciente, precisamente porque não é forte. Visto dessa forma, seu retrato como herói exótico e pitoresco torna-se impossível. Toda uma ideologia de opressão, mascarada pelo clichê "Os pobres são mais felizes", recebe, também, um golpe mortal. O

sertanejo de Clarice, infeliz, é certamente uma figura metonímica do pobre e do oprimido, no Brasil e no mundo.

A imagem do opressor não está ausente do texto. Ele surge no gringo imaginário, profetizado pela cartomante Madama Carlota como futuro marido de Macabêa, a pobre alagoana. A versão feminina do gringo aparece ainda na imagem de Marilyn Monroe e seus reflexos deformados presentes em três personagens, caricaturas da superloura.

O confronto entre opressor e oprimido, que já se vinha esboçando na obra de Clarice a partir de A paixão segundo G.H., tem um profundo sentido político, simbólico em diferentes níveis. Ele abrange não só a oposição pobreza/opressão, retratada no norte/sul do Brasil, mas todo o complexo jogo de poder que opõe as nações industrializadas ao terceiro mundo.

Partindo dessas idéias, este trabalho visa a explorar a rede intertextual que envolve o romance. Ela se tece em função de uma dupla paródia: a da figura idealizada do nordestino e a do romance tradicional, especialmente o romântico e o folhetinesco. A crítica ideológica e o comentário metalingüístico associam-se, assim, num todo que me parece único na literatura nacional.

A Hora da Estrela contém a história da alagoana Macabêa, espécie de retirante, tentando sobreviver, sozinha e tuberculosa, em estado de fome crônica, à custa de um sub-emprego no Rio de Janeiro. Sua pobre vida divide-se entre ambientes evocadores do romance naturalista: um quarto, partilhado com três colegas, na "áspera rua do Acre"; um sordido escritório na Rua do Lavradio; e passeios ocasionais ao cais do porto.

Macabêa conhece seu único momento de exaltação quando inicia um namoro com o paraibano Olímpio. O namorado é logo roubado por Glória, colega de escritório. Por remorso, talvez, Glória financia uma consulta de Macabêa com Madama Carlota, ex-prostituta e caftina convertida em cartomante. Madama Carlota lê nas cartas melhores dias para a alagoana: casamento com um gringo rico, "homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar" (p. 89). Na excitação causada pelo vaticínio, Macabêa, ao sair, morre atropelada. Ironicamente, o atropelador é "um homem alourado e estrangeiro" (p. 91), um gringo, que nem sequer a olha.

Essa é a história resumida pela frase "O sertanejo é antes de tudo um paciente." Se paciente é o que sofre ação praticada por outrem, o oposto de sujeito (que, esse sim, pode agir sobre o mundo, convertendo-o em objeto). A Hora da Estrela poderia ser lido como a tentativa dos dois sertanejos, Macabêa e Olímpio, de passarem, de meros objetos a sujeitos de sua própria vida. A tentativa é feita de modos diferentes, e com resultados diferentes, pelos

dois nordestinos, cujas personalidades conflitantes são anunciadas pelos respectivos nomes.

A alagoana Macabêa revela desde o início sua condição de objeto. É a própria encarnação da passividade: tem "rosto que pede tapa" (p. 30). "Sem saber que era o que era" (p. 34), "incapaz de prestar atenção a si mesma" (p. 79), especialmente naqueles que constituem suas precárias e sucessivas conexões com o mundo: a tia, o patrão, o namorado, e a colega, Glória. A incapacidade de auto-conhecimento impede Macabêa de enxergar a própria desgraça. Não sem razão, diante do espelho, tem a impressão de sequer projetar uma imagem. Em outras palavras, sente-se incapaz de exercer até a ação reflexa de tomar-se a si mesma como objeto.

A ligação de tudo isso com a questão social é óbvia: "vivia numa sociedade técnica, onde ela era um parafuso dispensável" (p. 36), pertencia ao grupo dos que nada têm, numa sociedade onde o ter e o ser são freqüentemente confundidos. "Hã os que têm. E hã os que não têm. É muito simples: a moça não tinha". (p. 32)

A penúria de Macabêa explica a sua incapacidade de manifestar-se como sujeito. "Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão" (p. 35). Criada por uma tia, beata e madrastra, escapara à prostituição. Da tia, recebera o medo de um Deus digno da sociedade que o criou: "o misterioso deus dos outros", que lhe dava o que lhe tirava (p. 73).

Entretanto, a moça conserva potencialidades inesperadas: tem uma misteriosa vida e liberdade interior. Comove-se com os fragmentos desconexos de cultura, dispersos na programação da Rádio Relógio, e representadas um dia na voz de Caruso. Sensibiliza-se com a elegância de uma girafa no zoológico. Sente o misterioso encanto de uma fotografia antiga de Greta Garbo. Revela, enfim, uma sensibilidade artística que a faz vislumbrar um outro mundo de vida possível, com "outros modos de existir" (p. 60), o mundo dos que podem ser sujeitos.

Vendo o título do livro "Humilhados e Ofendidos" esquecido pelo patrão, Macabêa pela primeira vez define-se numa classe social. Junto ao desejo de "ser ela própria", vem-lhe o de ser artista de cinema. Um dia, escondida no sórdido banheiro da firma onde trabalha, transforma-se numa caricatura de Marilyn Monroe, pintando-se com um batom rubro. O resultado é duvidoso: "em vez de batom parecia um grosso sangue que lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca ..." (p. 71). Ao pintar-se desse modo, Macabêa está, evidentemente, assumindo os padrões da classe opressora, tentando identificar-se com a imagem da atriz estrangeira. Tentativa fadada ao fracasso. Na verdade, tentativa mortal. A associação entre batom e sangue é um entre os muitos sinais proféticos de

que a luta pela libertação, em certos grupos sociais, encontra na morte o seu desfecho lógico. Mas Macabêa, despertada pelo amor a Olímpio, enfim começa a ter arroubos de ação. Mente que está com dor de dentes, foge um dia do trabalho massacrante, toma dinheiro emprestado, vai à cartomante. Com a súbita visão da pobreza de sua vida, confirmada por esta, vem-lhe a paixão pelo gringo vaticinado nas cartas. Macabêa parece próxima de transformar-se em sujeito, assumindo-se: "parecia se tornar cada vez mais uma Macabêa, como se chegasse a si mesma" (p. 93).

A falsa esperança dessa pobre Cinderella a conduz, entretanto, à morte pelo atropelamento: um carro de luxo "empina-se em gargalhada de relincho", deixando Macabêa estendida na rua, com um "fio de sangue inesperadamente vermelho e rico" a lhe escorrer da cabeça (p. 90): o sangue prenunciado pelo batom da triste caricatura de Marilyn. Só nessa hora, ao morrer, Macabêa consegue transformar-se em estrela. Morrendo, confirma a voz profética do narrador: "na hora da morte, a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante da glória de cada um e é quando, como num canto coral se ouvem agudos sibilantes" (p. 36). Ironicamente, a expressão "instante de glória", contém o nome de Glória, a rival vitoriosa, de certa forma também responsável pela morte de Macabêa: é o desespero pela perda de Olímpio que a leva à cartomante e, daí, a seu triste desfecho.

O fracasso de Macabêa era, afinal, previsível. Como deixar de ser objeto, se a tentativa de se alçar o sujeito toma como ideal a face do opressor, a imagem racista, duplamente representada no estrangeiro de olhos azuis e na estrela de cinema, a super-gringa?

Macabêa não chega a se transformar em sujeito. Entretanto, sua brava luta para escapar à condição de objeto revela que, "apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã/teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito" (p. 91). Dito isso, entende-se finalmente porque, ao início do romance, fora observado que a moça anônima da história "podia ser uma figura bíblica" (p. 30). E o nome de Macabêa se explica, então pela associação com a história dos cinco irmãos macabeus. Vivendo e lutando no segundo século antes de Cristo, eles lideraram uma série de revoltas contra Antíoco IV, rei da Síria, combatendo por seu povo, mas conseguiram retomar Jerusalém, purificar e re-consagrar o Templo. A afinidade entre essa linhagem de líderes sacrificados, mas, de algum modo, triunfantes, e "a raça anã teimosa", constituída pelos nordestinos e pelos demais oprimidos do Brasil e do mundo, tem conotações políticas e revolucionárias óbvias.

O nome Olímpio, do namorado de Macabêa, é, como o dela, simbólico de seu papel no romance. Lembrando os antigos deuses, habi-

tantes do monte Olímpo, na Grécia, sinônimo de "grandioso", "majestoso", "divino", o nome sugere a imagem que o paraibano tenta criar para si mesmo e que Macabêa, deslumbrada, aceita. Tanto quanto ela, o paraibano empenha-se na luta para transformar-se em sujeito. Para isso; está bem mais equipado. Nas horas de folga, em vez de macaquear ídolos alheios, o operário re-cria os seus próprios: esculpe figuras de santo, "tão bonitas que ele não as vendia" (p. 54), fazendo questão de esculpir o sexo do menino Jesus, em contraste com o apavorado pudor de Macabêa, repressiva da própria sexualidade. A atitude de Olímpio é facilmente explicável: ele tem vislumbres de politização. Mostra-se interessado nos negócios públicos, adora ouvir discursos. Tem sentimento de crítica: "Por vingança, desenha rápidas e perfeitas caricaturas dos retratos dos poderosos" (p. 67). Sabendo usar "palavra do fino" (p. 63), promete a si mesmo vir a ser deputado (p. 54-55) e rico (p. 23). Adivinha-se nele o futuro pelego, e o político corrupto. O ex-cabra safado dos sertões da Paraíba é homem de ação, "macho de briga" (p. 66), tem "a honra lavada" (p. 67), por já haver matado e roubado. Admira atividades violentas como a do açougueiro e toureiro. E manifesta solidariedade com sua classe: tem a "paixão por sua terra braba e rachada pela seca" (p. 66). Segundo profecia do narrador, Olímpio vai ser um dia deputado, obrigando os outros a chamá-lo de doutor (p. 55) e a reconhecer, dessa forma, a sua ascensão social.

Sob o nosso ponto de vista, o importante é o contraste entre a sua e a luta de Macabêa para fugir à condição de objeto. A moça não chega a ser sujeito, pois, não sendo politizada, não vislumbra objetos próprios, exceto a triste imitação da estrela americana, cuja boca rubra só consegue desenhar com o próprio sangue. Macabêa apenas consegue dizer "Não acho que sou muito gente" (p. 56). Olímpio, pelo contrário, diz: "Eu virei eu" (p. 57). Tanto quanto ela, ele é "uma vítima geral do mundo". Mas, dessa condição de paciente, parte para a de agente, embora através da "dura semente do mal", do peleguismo e do fisiologismo político.

A transformação de Olímpio, "diabo premiado e vital" (p. 68) torna-se possível por uma única razão: suas tintas de politização possibilitam-lhe uma análise do social, levam-no a concluir que "viver bem é coisa de privilegiado" (p. 61). Por isso, Olímpio tem "fome de ser outro" (p. 15), de conquistar seu lugar ao sol.

Para atingir esse objetivo, já galgou um primeiro degrau. Conseguiu ser metalúrgico, empregar-se nos escalões menos explorados do operariado, evocando, talvez, uma polêmica figura do cenário político nacional. O segundo degrau vai escalá-lo com o projetado casamento com Glória. Eis como o narrador descreve a "safadinha

esperta" de "traseiro alegre" (p. 74):

Possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos, cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpio ... (p. 68)

Na sua lourice falsa, com "uma pintinha marcada junto da boca, sã para dar uma gostosura" (p. 74), Glória resume a miscigenação no Brasil. Seu nome lembra a função que desempenha no romance: ela representa para os dois nordestinos a "glória" do sul rico e fértil, sonho do pau de arara, egresso do sertão.

O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, [Olímpio] adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade ... adivinhava-se que seria boa parideira" (p. 68-69) ... ela lhe daria mel de abelha e carnes fartas ... No mundo de Glória ele ia se locupletar ... Deixaria enfim de ser o que sempre fora e que escondia até de si mesmo por vergonha de tal fraqueza: é que desde menino na verdade não passava de um coração solitário pulsando com dificuldade no espaço ..." (p. 175)

Que a glória dessa Glória seja, afinal, tão ilusória, que ela, filha de açougueiro, pertença a "uma terceira classe de burguesia ... que gasta todo o dinheiro em comida" (p. 75) escapa aos olhos de Olímpio. Ele também não enxerga outro fato: Glória é cópia de ídolo falso, de deuses alienígenas, combatidos pelos irmãos macabeus, muito diferentes dos santos autênticos, que ele esculpe, na sua secreta condição de artista. Glória é outra imagem caricata de Marilyn Monroe, beleza importada, super-gringa, como o é a cartomante, de "boquinha rechonchuda", pintada de vermelho vivo e "rodela de ruge brilhoso nas faces oleosas" (p. 83).

A crítica social e política relacionada com essa história explicita-se no romance através da voz do narrador. Diz ele: "é paixão minha ser o outro" (p. 37). "[A]través dessa jovem dou meu grito de horror à vida" (p. 41).

O contraste entre o mundo do opressor e o do oprimido aparece de muitas formas, em vários trechos da narrativa. Está claro, por exemplo, na fascinação de Macabêa pelas lojas onde jamais entraria: "Vez por outra [Macabêa] ia para a Zona Sul e ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas" (p. 42).

Comentando os sonhos confusos da alagoana, o narrador dá, vez por outra, a palavra a uma voz reacionária: "Ela quis mais porque é mesmo verdade que quando se dá a mão, esse gentinha quer todo o

resto, o zê-povinho sonha com fome de tudo. E quer, mas sem direito algum, pois não é?" (p. 43). Mais frequentemente, o narrador vibra de simpatia pela personagem: "Quando penso que eu podia ter nascido ela — e por que não? — estremeço. E parece fuga covarde o fato de eu não a ser, sinto culpa" (p. 43). Nesse ponto, o narrador começa a discutir e assumir a culpa de toda uma sociedade: "Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando me aliviar do peso de nada ter feito de concreto por essa moça?" (p. 30). "Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas" (p. 43). Nessa altura, o narrador atribui à moça uma "neurose de guerra" — expressão bem sugestiva da guerra de classes, onde, sem saber, Macabêa se empenha, ao lado de Olímpio, guerrilheiro mais lúcido.

Esse posicionamento ideológico não é novidade em Clarice Lispector. Vem se esboçando desde A Paixão segundo G.H.² Acentua-se em Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres. Nesse livro, a "aprendizagem" do título refere-se à tomada de consciência social pela personagem feminina central, Loreley, cujos conflitos pessoais se resolvem quando ela passa a aprender o social. Não sem razão seu mestre, o "sábio" Ulysses, é um professor socialista. A lição de Ulysses é bastante clara: a conquista do equilíbrio interior leva à busca da justiça social. Ele diz a Loreley:

Você acabou de sair da prisão como ser livre ... O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir ... E isso ocupa o desencadeamento de muitas³ outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade.

Assim direta e explícita, a voz de Ulysses chega a arranhar o romance com um ligeiro tom didático, roçando o panfletário.

Isso nem de longe ocorre com A Hora da Estrela. Do ponto de vista literário, o último romance de Clarice torna-se tão mais interessante por entrelaçar a sátira social com o comentário metalinguístico. Parodia, ao mesmo tempo, a figura romantizada do nordestino, descendente de Iracema e primo de Gabriela, e o romance tradicional.

Essa paródia se situa num quadro bastante amplo: o que opõe, na arte contemporânea, a tradição mimética à não mimética, alinhando os escritores de vanguarda, como Clarice, ao lado desta última.⁴

Em A Hora da Estrela a possível identificação do leitor com o personagem, freqüente na tradição mimética do romance tradicional, é transferida para o narrador. Ele várias vezes comenta os "fatos" em seu próprio nome, e não à moda abstrata do narrador onisciente de outras eras. Essa intrusão contribui para criar um anteparo, uma distância estética entre leitor e narrativa, impedindo a ex-

cessiva identificação. A identificação, se ocorre, tem de ser mediada pelo narrador, o que diminui o seu impacto, contribuindo para as reverberações irônicas visíveis em todo o texto.

Como exemplos da identificação do narrador com Macabêa, comecemos a citar o texto em que ele declara ter se sentido "despersonalizado", durante três dias de interrupção da narrativa. Ora, se isso acontece, é porque, ao escrever, veste a pele das personagens, na maior das identificações: "Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me a ponto de adormecer" (p. 80-81). Em outro trecho, o narrador participa intensamente dos sentimentos de Macabêa, quando a cartomante lhe desperta esperanças que nunca ousara ter, arregalando-lhe os olhos com "uma súbita voracidade pelo futuro". Diz o narrador: "E eu também estou com esperança enfim" (p. 87). Seu interesse pela personagem chega ao máximo quando declara: "Sim, estou apaixonado por Macabêa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total, pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a margricela" (p. 78).

Em todas essas citações, sente-se a leve paródia do romance tradicional: a identificação do leitor com as personagens seria impossível sem a do autor implícito, sem sua idealização da vida na ficção, tomada como realização de fantasias e desejos irrealizáveis no quotidiano.

Outra característica impede a ilusão mimética: o narrador explicita sempre a sua condição, ao contrário tanto do antigo narrador onisciente como daquele que, no romance inovador de Henry James, tornava difícil a localização de sua voz, misturando-a com a das personagens. O narrador de A Hora da Estrela, pelo contrário, a todo momento chama a atenção para a sua presença, e, em vez de diluir-se na narrativa, ou de manifestar-se discreta e impessoalmente, a comenta a cada passo a sua condição de não onisciente — talvez resultado de se colocar tão próximo das personagens. Sobre a saúde de Macabêa, afirma: "não sei se estava tuberculosa, acho que não" (p. 38). Sobre seu futuro, indaga: "conheceria ela algum dia do amor o seu adeus? Conheceria algum dia do amor os seus desmaios? Teria a seu modo o doce vôo? De nada sei" (p. 48).

Com essas afirmações de ignorância, o narrador parece representar a curiosidade do leitor implícito. Ao mesmo tempo, cria a ilusão da narrativa que se escreve por si mesma: os "fatos" parecem se revelar aos poucos, sem sua intervenção, como numa projeção cinematográfica. O narrador insiste várias vezes que está tratando de fatos, como se escrevesse uma reportagem: "Apaixonei-me subitamente por fatos em literatura" (p. 22) ... "Essa história são apenas fatos não trabalhados de matéria-prima" ... (p. 79). "Não há

exemplo, e depois abandoná-la na rua, moribunda, tendo seu orgasmo único, sua "úmida felicidade suprema ... no abraço da morte" (p. 94). Ou pode, se quiser, concluir a história: "Eu poderia deixá-la na rua e simplesmente não acabar a história. Mas não!"

A "história da história" define-se em parte pelo que não é. Assim, quando o narrador pergunta: "Este é um melodrama?" (p. 93), ou quando afirma: "Eu bem avisei que era literatura de cordel" (p. 40), sabemos que está blefando. A Hora da Estrela não é nem uma coisa nem outra, mas é certamente uma paródia do melodrama sentimental e lacrimoso. Daí as palavras irônicas ao início: "não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e 'gran finale'" (p. 19). Essa alusão aos romances anteriores de Clarice Lispector possibilita uma observação: o livro pode não ser "modernoso" no sentido de não se concentrar em pura forma, tanto assim que se destaca nele o profundo envolvimento social. Mas sua "história com princípio, meio e fim" satiriza muitas outras, assim estruturadas, que não transcederam a banal e açucarada história de amor. Satiriza todos os desfechos onde a heroína sofredora termina por encontrar o duplo consolo do amor e da ascensão social, sob a forma do que se chamava "um bom casamento".

A Hora da Estrela satiriza o melodrama de várias maneiras. Uma delas é indicar com a palavra "explosão", entre parênteses, os momentos que, num romance melodramático, seriam de grande emoção: os acontecimentos dramáticos, as súbitas revelações, os suspenses. A palavra "explosão" também lembra o espoucar de um flash cinematográfico, articulando-se com a fixação de Macabêa em Marilyn Monroe. A palavra ocorre, por exemplo, quando o narrador atribui a Macabêa uma frase melosa: "Ah mes de maio, não me largues nunca mais!" (A frase seria, ademais, impossível, na boca da moça semi-analfabeta, certamente incapaz de usar a forma erudita do imperativo negativo "não me largues").

"Explosão" ocorre em outros momentos significativos. Marca a emoção da alagoana quando o namorado promete arranjar-lhe um emprego na fábrica onde trabalha (p. 67); quando desmancha, de repente, o namoro com ela (p. 70); quando Macabêa toma a momentosa decisão de gastar dinheiro com a consulta médica (p. 76) e, depois, com a cartomante (p. 81). "Explosão" indica ainda outros momentos de emoção intensa: Macabêa ouve que, entre outras benesses, o futuro lhe trará a felicidade de ter cabelo mais abundante (p. 89). Madama Carlota diz enxergar nas cartas o futuro de Macabêa. Aí, o próprio torneio da frase parodia o tom melodramático:

como fugir" (p. 81). "Como é chato lidar com fatos" (p. 82). Os fatos tratados parecem tão objetivos, tão fora do controle do narrador, que ele se aflige diante dos "acontecimentos". Não pode, por exemplo, ajudar Macabêa, e a entrega à proteção do leitor: "Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, ajudando de leve por causa da esvoaçada magreza" (p. 25). Paradoxalmente, essa insistência do narrador sobre a verdade dos fatos narrados e sobre sua função de mero repórter impede a todo momento que o leitor embarque na ilusão mímética.

Outras observações do narrador esclarecem os tipos de "fatos", a espécie de "realidade" enfatizada no texto: trata-se da realidade maior da literatura, abstraída da vida, superior à reprodução dos dados amorfos do quotidiano. O que o narrador tenta desvendar é a essência da realidade, na esteira da concepção aristotélica sobre a "verdade" da literatura: ela é mais verdadeira do que a história, pois esta diz respeito a fatos concretos, relata apenas o que aconteceu, ao passo que a literatura se reporta ao que poderia ter acontecido, ao potencial subjacente em cada ser, à sua verdade intrínseca. Isso explica, por exemplo, a frase do narrador: "a história é verdadeira porém inventada" (p. 18). O artista, subentende-se, vai intuitivamente ao âmago das coisas, representa-as com poucas pinceladas, captando-lhes a essência, mais que o faria a tentativa de copiar a miríade de detalhes da experiência amorfa. Compreendem-se assim as palavras do narrador:

Fico abismado por saber tanto a verdade. Serã que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Sei quase tudo de Macabêa. É que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada (p. 66).

Esses comentários, que dizem respeito à natureza da arte e sua relação com a verdade, nos conduzem a outra observação. O livro, como diz o narrador, é a "história da história" (p. 51). O autor implícito confunde-se aqui com o analista da própria obra, comentando-a enquanto a escreve, à moda da convenção contemporânea, em que o texto já contém a sua própria crítica. Um dos temas subjacentes é o da própria arte de manipular a palavra: "desde Moisés já se sabe que a palavra é divina" (p. 90).

Por isso, o leitor é lembrado a cada momento que tem diante de si um artefato literário, uma obra de arte, e não uma representação direta da realidade. O narrador enfatiza que tem nas mãos o destecho (embora já houvesse dito o contrário), que é o mágico manobrando os cordões atrás de suas personagens, meros fantoches criados por ele. Pode inventar a trama da vida de Macabêa, por

exemplo, e depois abandonã-la na rua, moribunda, tendo seu orgasmo único, sua "úmida felicidade suprema...!no; abraço da morte" (p. 94). Ou pode, se quiser, concluir a história: "Eu poderia deixã-la na rua e simplesmente não acabar a história. Mas não!"

A "história da história" define-se em parte pelo que não é. Assim, quando o narrador pergunta: "Este é um melodrama?" (p. 93), ou quando afirma: "Eu bem avisei que era literatura de cordel" (p. 40), sabemos que está blefando. A Hora da Estrela não é nem uma coisa nem outra, mas é certamente uma paródia do melodrama sentimental e lacrimoso. Daí as palavras irônicas ao início: "não quero ser moderno e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e 'gran finale'" (p. 19). Essa alusão aos romances anteriores de Clarice Lispector possibilita uma observação: o livro pode não ser "moderno" no sentido de não se concentrar em pura forma, tanto assim que se destaca nele o profundo envolvimento social. Mas sua "história com princípio, meio e fim" satiriza muitas outras, assim estruturadas, que não transcenderam a banal e açucarada história de amor. Satiriza todos os desfechos onde a heroína sofredora termina por encontrar o duplo consolo do amor e da ascensão social, sob a forma do que se chamava "um bom casamento".

A Hora da Estrela satiriza o melodrama de várias maneiras. Uma delas é indicar com a palavra "explosão", entre parênteses, os momentos que, num romance melodramático, seriam de grande emoção: os acontecimentos dramáticos, as súbitas revelações, os suspenses. A palavra "explosão" também lembra o espoucar de um flash cinematográfico, articulando-se com a fixação de Macabêa em Marilyn Monroe. A palavra ocorre, por exemplo, quando o narrador atribui a Macabêa uma frase melosa: "Ah mês de maio, não me largues nunca mais!" (A frase seria, ademais, impossível, na boca da moça semi-analfabeta, certamente incapaz de usar a forma erudita do imperativo negativo "não me largues".)

"Explosão" ocorre em outros momentos significativos. Marca a emoção da alagoana quando o namorado promete arranjar-lhe um emprego na fábrica onde trabalha (p. 67); quando desmancha, de repente, o namoro com ela (p. 70); quando Macabêa toma a momentosa decisão de gastar dinheiro com a consulta médica (p. 76) e, depois, com a cartomante (p. 81). "Explosão" indica ainda outros momentos de emoção intensa: Macabêa ouve que, entre outras benesses, o futuro lhe trará a felicidade de ter cabelo mais abundante (p. 89). Madama Carlota diz enxergar nas cartas o futuro de Macabêa. Aí, o próprio torneio da frase parodia o tom melodramático:

E eis que (explosão) de repente aconteceu: o rosto da ma-

dama se acendeu todo iluminado:

- Macabêa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! (p. 87)

A paródia do melodrama também se evidencia com o uso de frases incompletas, marcadas com Etc., Etc., assinalando o repúdio às frases gastas e previsíveis do folhetim. Uma dessas frases comenta a falta de reação aparente de Macabêa quando Olímpio resolve abandoná-la: "Ela não sentiu desespero, etc. etc." (p. 71).

Se A Hora da Estrela fosse um melodrama, teria nos brindado com uma Cinderella nordestina. Macabêa teria encontrado o herói belo e rico - o príncipe que se renderia à sua pureza, recompensando-a com o prêmio esperado, o casamento, ao qual se acrescentaria o da ascensão social. A solução individual teria sido sacramentada, deixando-se de lado o problema social. Tudo terminaria na santa paz da justiça poética, proporcionando vicária satisfação aos amantes do folhetinesco e da literatura como forma de evasão.

Nada disso acontece, e o estilo irônico deixa bem claro, desde o princípio, que não vai acontecer. Muito pelo contrário. O pretense "herói", o "mocinho" que deveria salvar a heroína de seu destino cruel, é o gringo - precisamente aquele cujo carro vai atirá-la na calçada, e abandoná-la à morte, desassistida, para fugir ao flagrante.

Assim se entrelaçam a paródia do antigo "happy end" do melodrama, protagonista, não é o salvador da própria heroína. Muito pelo contrário, é o instrumento de sua morte. Simbolizando o opressor, a nível nacional e internacional, a figura do gringo e seu duplo, a super-gringa, Marilyn Monroe, deixam bastante clara a razão pela qual Macabêa não é outra Gabriela, não cheira a cravo e canela, mas a doença e pobreza. Ela pertence ao grupo dos explorados, que não podem ser belos nem pitorescos, mas, simplesmente, "humilhados e ofendidos", como vislumbra Macabêa, vendo o título do romance de Dostoyevski, que nunca poderã aspirar a ler. Com esse desfecho, acentua-se a oposição entre o gringo salvador da falsa profecia da cartomante, e os "gringos" da dura realidade. Num símboloônico, sintetizam-se a rejeição ao pitoresco e ao exotismo, as razões políticas desse repúdio, e a sátira a formas de ficção rejeitadas pela literatura contemporânea. A Hora da Estrela contesta Gabriela, Cravo e Canela. Recusa o pitoresco e o exótico e, com eles, a imagem do Outro que nos tentam impôr as culturas hegemônicas. Re-elabora, também, a oposição norte/sul do Brasil, sob a forma da oposição simbólica seco/molhado, encontrada em vários textos de Clarice, e que se articula com seu posicionamento

filosófico. Isso, porém, já é outra história, que reservamos para estudo posterior.

NOTAS

1. Lispector, Clarice. A Hora da Estrela. Rio, Nova Fronteira, 1984. A paginação dos textos citados é sempre a desta edição.
2. Ver, a propósito, Solange Ribeiro de Oliveira "A Paixão segundo G.H.: Uma Leitura Ideológica" IN A Barata e a Crisálida, o Romance de Clarice Lispector. Rio, José Olímpio Editora, 1985.
3. Lispector, Clarice. Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. Rio: Nova Fronteira, 1980, p. 171.
4. Ver, a propósito da tendência contemporânea para a arte abstrata, Lévi-Strauss, "Ouverture" IN Le cru et le bruit. Editions du Seuil, 1964.

A SOLIDÃO DO DITADOR NO ROMANCE DE CARPENTIER, ROA BASTOS E GARCÍA MÁRQUEZ

Márcia Hoppe Navarro (UFRGS)

"El tiempo incontable de nuestras tiranias es repetitivamente monótono y sólo por el humor y la poesía conservamos la dimensión humana en medio de tanta angustiada soledad".¹

Inicialmente gostaria de enfatizar que esta será uma comunicação muito parcial sobre um trabalho que será brevemente publicado, resultado de uma pesquisa que abrange vários outros aspectos sobre o poder e a história na Literatura Latino-Americana.² O objetivo desta exposição é estabelecer uma comparação entre três romances, publicados quase simultaneamente, que tratam da temática do ditador na América Latina, referindo-me, particularmente, às relações existentes entre a solidão e o poder político. Estas obras são Eu o Supremo do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, O Recurso do Método do cubano Alejo Carpentier e O Outono do Patriarca do colombiano Gabriel García Márquez.³

Estes livros inauguram um novo veio literário, que apesar do grande número de obras abarcando o tema da "ditadura" na América Latina, poderia ser aqui definido como "o romance do ditador". Ao contrário dos romances precedentes, as obras de Carpentier, Roa Bastos e García Márquez apresentam o ditador como protagonista da narrativa, favorecendo um escrutínio detalhado não apenas de sua ação política, mas também de sua personalidade. Embora aparentemente tratando da mesma temática abarcada pelas narrativas sobre a ditadura, estes livros introduzem também o relato sobre o ditador enquanto ser humano e social. Ou, como observam Castellanos e Martínez "eles ajudam a entender o déspota sem justificar o despotismo".⁴

Os déspotas de O Recurso do Método e O Outono do Patriarca evidenciam notáveis diferenças como, por exemplo a sofisticada erudição do primeiro contrastada à gritante ignorância e analfabetismo do segundo. Mas, considerada a dimensão política, particularmente sua ambição cega por um poder absoluto, que faz com que submetam seus países às imposições imperialistas quando estas preservam as estruturas de poder, o comportamento de ambos apresenta total consonância. Neste aspecto aparece a dicotomia entre as obras de

Carpentier e García Márquez por um lado, e a de Roa Bastos por outro. O ditador descrito em Eu o Supremo contraria o comportamento dos personagens de García Márquez e Carpentier pois antepõe seu poder absoluto na defesa da autonomia de seu povo e nação.

Tanto o Primeiro Magistrado de O Recurso do Método como o Patriarca, apesar da aura de poder absoluto, são na verdade, apenas funcionários de uma potência estrangeira. Os dois ditadores se denominam defensores de suas nações e justificam seu domínio como benefício à pátria, ao povo. Eles dizem agir sempre em interesse de seus países, isto é, atuando em nome da "segurança nacional", e não em prol de si próprios. Segundo Eduardo Galeano, este atuar em nome da segurança nacional, em bom romance significa "atuar em nome das inversões estrangeiras"⁵. Tanto o Primeiro Magistrado de Carpentier, como a Patriarca de García Márquez apresentam, à primeira vista, a imagem do tirano tradicional, um ser todo-poderoso que controla a nação com mão-de-ferro. Nenhum deles é facilmente vencido pelos opositores apesar das inúmeras rebeliões contidas na narrativa. Porém, logo se percebe que esta imagem é falsa, já que eles só conseguem se manter no poder com a ajuda decisiva do poderoso vizinho do norte.

No caso do ditador de Carpentier, a venda de parte do país à United Fruit Company, que ocorre no início de Recurso do Método, dá a tônica da linha a ser seguida no restante da narrativa. Esta transação comercial inicial, que configura a entrega de parte de seu país a poderosa empresa bananeira norte-americana, nos dá os indícios da situação que se delineava em todo panorama latino-americano e, particularmente, no Caribe.

No que concerne ao romance de García Márquez, o episódio da venda do mar aos norte-americanos serve para demonstrar cabalmente este aspecto. Através da imagem hiperbólica - o mar sendo levado em peças numeradas, como se fosse um gigantesco quebra-cabeças - configura-se o auge do despojo a que são submetidos os povos latino-americanos. A curiosa venda do mar culmina o processo de pilhagem que marca a história da América Latina, desde o descobrimento até os dias atuais.

Por outro lado, em Eu o Supremo Roa Bastos tenta destruir o mito da tirania do Supremo, recriando um tempo histórico concreto; fazendo, como salienta, "uma contra-história do Paraguai"⁶. O ditador do romance (e cabe aqui enfatizar que naquela época a palavra ditador não possuía o sentido negativo dos tempos atuais) se coloca como defensor da autonomia nacional, e é apresentado como propugnador de um desenvolvimento autóctone e independente da única nação latino-americana que não havia sido deformada pelo capital estrangeiro.

A autonomia do ditador de Roa Bastos também é consideravelmente maior do que a dos outros dois. Enquanto eles lutam para manter um poder que está longe de absoluto, o Supremo parece estar envolto num manto de onipotência que lhe permite criar leis próprias para reger o país de acordo com sua vontade. Ele nunca visa, porém, favorecimentos pessoais, mas sim a melhoria das condições de vida de seu povo.

Se esta é uma das diferenças fundamentais na análise comparativa dos três ditadores - isto é, dois que se submetem ao imperialismo para preservar o poder e o outro que usa o poder para defender sua nação dos ataques imperialistas - é na análise da solidão que se estabelece a principal similitude. O estudo sobre a desenfreada procura de poder pelos ditadores e a consequente solidão em que vivem mostra como tal relação é um derivativo necessário e imediato de um sistema de poder despótico.

Ao se empreender a análise da relação entre a solidão e a natureza do poder somos imediatamente remetidos a O Outono do Patriarca, provavelmente por ser o tema e sua articulação literária por García Márquez claramente percebidos em sua obra novelesca anterior.

A solidão de Aureliano Buendia em Cem Anos de Solidão do coronel de Ninguém Escreve ao Coronel e do prefeito de Veneno da Madrugada, nos levam a pensar de imediato na solidão do Patriarca. Mas mesmo se fundamentada na usual importância que o escritor colombiano empresta ao tema da solidão, esta situação aparece como relativa comparativamente aos outros ditadores. Não pretendendo estabelecer uma escala para a aferição do grau de solidão que afeta os personagens dos três romances, parece bastante apropriada a avaliação de Benedetti quando diz que "talvez não exista (pelo menos na região literária) um poderoso mais só, mais obstinadamente só do que o Supremo"⁷.

E como se apresenta o Primeiro Magistrado, descrito por Carpentier? Ele também padece, como se verá, uma solidão atroz e opressiva, igualmente originada em seu ilimitado poder. É por isso, ou seja, pela persistente correspondência entre o isolamento social e individual dos ditadores e as estruturas do poder a eles inerentes que talvez se possa afirmar conclusivamente que esta inquietante associação pode ser feita a todos os detentores de poder. Na medida em que sua dominação se torna mais efetiva e tangível, aumenta, na mesma proporção, o grau de solidão em que involuntariamente mergulham. Assim, é lógico deduzir que o inevitável isolamento que os cerca pode ser encarado como o preço a ser pago em troca da imensa concentração de poder.

Quando se examina a solidão dos ditadores há uma necessidade

vital de definir as causas de tal frustração, isto é, as razões porque estes homens poderosos sentem-se irremediavelmente sós. Neste sentido, é instigante a declaração de García Márquez que, em 1971 e apesar da enorme repercussão de Cem Anos de Solidão, lamenta a inexistência de críticas singularizando o argumento que mais o motivara ao escrever o romance, ou seja, que a solidão resulta da inexistência de laços de solidariedade. E, apresentando a solidão como antinomia da solidariedade, mostrava García Márquez na ocasião sua preocupação com a conotação política do termo.⁸

De acordo com a análise de Octávio Paz em O Labirinto da Solidão, a solidão provém da incapacidade de amar. Paz sustenta que todos os homens sentem-se sós em um ou outro momento de abolir este vácuo social, intento que é "o fundamento da condição humana".⁹

Em O Outono do Patriarca, ao definir seu ditador, Gabriel García Márquez reitera imagens de velhice aliadas à idéia de algo insondável, inescrutável, pântano. Esta adjetivação cumpre o objetivo de associar características que se conectam imediatamente à solidão do personagem, que é, assim, realçada. A fisionomia impenetrável do Patriarca denota a falta de "sentimentos humanos" que inibem qualquer relacionamento mais próximo ou a manifestação afetiva das pessoas que o cercam, aumentando, por isso, sua solidão. "Pedra", "granito", "ferro", "cimento" - expressões usadas para descrever a personificação imutável de sua face - indicam que não existe uma possibilidade social que cerca o despota solitário.¹⁰

O retrato que nos é apresentado mostra um homem já resignadamente habituado a conviver com sua imensurável solidão, resultante de sua sofreguidão pelo poder, que o compele a rejeitar quaisquer sentimentos de solidariedade e amor, imprescindível ao relacionamento humano.

A narrativa é marcada por esta aura de solidão. Ao iniciar-se o romance, por exemplo, a pungente observação de Patrício Aragonés sobre a maneira deplorável do ditador se relacionar sexualmente com suas concubinas revela, em parte, seu definitivo fracasso em estabelecer qualquer relacionamento humano normal. Contudo, o Patriarca não está preparado para aceitar a crítica de seu sósia. Ele se ressentido com a ingratidão de Aragonés, a quem julga ter propiciado vida de rei, ofertando-lhe, inclusive, "o que ninguém tem dado a ninguém neste mundo até emprestar-lhe as minhas próprias mulheres" (OP. p. 29). Mas o sósia retruca é "melhor não falarmos disso meu general que vale mais ser capado a martelo que andar derrubando mães pelo chão como se fosse uma questão de ferrar novilhas (...) que põem seus corpos de vacas mortas para que a gente cumpra com seu dever enquanto elas continuam descascando batatas, (...) sô o

senhor pode pensar que essa merda é amar meu general porque é o único que conhece" (OP, p. 29-30). Para o general que, estranhamente, cumpre este ritual totalmente vestido e até usando suas botas, esta é a única maneira possível que encontra de "amar" - ou o que ele crê seja amar. A incapacidade de amar do Patriarca se reflete nestes bruscos e atrapalhados ataques sexuais que, desde a primeira vez, ao assaltar a mulher de soldado que se banhava num rio (OP, p. 161), acabam sempre em novas frustrações, motivo de angústia que o atormenta terrivelmente, afundando-o cada vez mais profundamente numa solidão paranóica.

Mas a falta de amor do Patriarca, que é a causa de sua devastadora solidão, não se restringe apenas às suas relações com mulheres. Poder-se-ia dizer que elas são representativas de uma dimensão parcial, ou melhor, um exemplo do que sente o ditador em relação ao seu povo.

Pode-se então, afirmar que O Outono do Patriarca é o epítome de obras cujos autores analisam a antinomia poder-alienação: na medida em que o ser humano busca incansavelmente um poder que idealmente não pode ser contrarrestado, aprofunda, gradativamente sua solidão, ou abstrai-se socialmente, o que o torna incapaz de cultivar relações culturalmente compartilhadas com o restante da sociedade. Neste sentido, Rama enfatizou corretamente que "a escalada e a permanência no poder absoluto corresponde simultaneamente ao processo de desumanização".¹¹ O crítico uruguaio notou ainda que já em Macbeth Shakespeare analisava o processo de desumanização de um homem que vai perdendo tudo - respeito, dignidade pessoal, amigos, mulher - em sua busca irrefreável de poder. Este poderia ser o modelo literário que inspirou a obra de García Márquez, que também apresenta "o espetáculo do homem a quem cega o poder para devorá-lo melhor", ao mostrar a solidão como uma espécie de implacável justiça que a sociedade aplica para aqueles que se deixam dominar pela sede de poder.

Também em Eu o Supremo, o ditador descrito por Roa Bastos sofre um isolamento social angustiante, manifestado principalmente nos seus últimos anos de vida.

O Supremo, que sempre rejeitara ligações de família, afirmando ter sido concebido sem mulher, somente pela força de seu pensamento (ES, p. 117), sente falta destes laços afetivos ao deparar-se com a solidão da velhice e da doença.

Mas o motivo de sua solidão não se deve apenas à falta de ligações familiares, mas também de relações sociais mais amplas. Como o Patriarca de García Márquez, o Supremo é incapaz de amar realmente as pessoas que o cercam. Angustiado, ele mesmo reconhece

esta indisposição afetiva quando afirma: "Nunca amei ninguém, recordaria" (ES, p. 247).

"Obrigado ao isolamento pela mecânica de seu ofício, o ditador é uma criatura condenada à solidão", observam Castellanos e Martínez.¹² Ainda que no caso do Supremo a solidão do mandatário não esteja tão claramente vinculada - como nas duas outras obras - ao descaso com as necessidades e aspirações de seu povo, o personagem também se sente completamente só e abandonado. Este vácuo social se deve ao fato que sua revolução foi parcial, sem participação e identificação popular dada sua descrença no povo, ao qual ele certamente queria proteger, mas de forma paternalista, considerando-o ignorante e incapaz de sobreviver sozinho. Esta dissimulação de sua autoridade pelo excesso de proteção demonstra que o Supremo menosprezava a capacidade do povo de recolher e decidir entre várias alternativas, um projeto de sociedade.

Este comportamento do ditador o isola cada vez mais de seus compatriotas. Ele reconhece que não tem amigos a quem recorrer e quando a morte se aproxima, ele sente o miserável estado de solidão em que se encontra: "A água e o fogo, dos quais me formei, conspiram agora para entregar-me à solidão final. Sô, num país estranho de pura gente idiota. Sô. Sem origem. Sem destino. Fechado no perpétuo cativo. Sô, sem apoio. Sem defesa" (ES, p.372). Várias indicações das causas de sua solidão podem ser deduzidas destas curtas mas significativas impressões pessoais. Ao qualificar seu próprio povo como "gente idiota" reforça-se a idéia indicada anteriormente, sobre seu paternalismo, que impedia que ele sequer considerasse a generalização da cidadania, mantendo a subalternidade do povo guaraní. Ao mesmo tempo, não criou laços pessoais com aqueles que o cercam ou estabeleceu qualquer tipo de interação social, já que "não tem", ou mesmo não quer saber de sua origem, e nem de seu destino. Por isso se sente inevitavelmente só, sem mãos amigas que pudessem apoiá-lo, se necessário. As adversidades que enfrenta são muitas, relacionadas, quase sempre com a presença da morte, que seria a "solidão final". Mas nem na morte o Supremo encontraria descanso, já que seus restos mortais tem um destino incerto e seu crânio vagueia de mão em mão durante longo tempo. Assim, a manifestação da solidão no caso do ditador paraguaio apresenta um duplo desenvolvimento. Por um lado, ela se propõe como o principal resultado de sua luta incessante para deter poder absoluto, que, embora canalizado para servir a nação, paradoxalmente o afasta do resto de seu povo, face a sua concepção do povo como "idiota". Por outro lado, a solidão aparece como catalizadora da morte. Através de toda narrativa o clima post-mortem pode ser perfeitamente apreendido, principalmente através da autocrítica de

Francia aos vários equívocos cometidos durante sua longa vida e governo.

O fato de que o Supremo prontamente compreendeu quais eram as necessidades materiais de seu povo e usou todo o aparato do Estado para preenchê-las, mas negligenciou suas necessidades intelectuais, remeteu-o à solidão do poder, um poder que aumentava ainda mais sua superioridade, isolando-o cada vez mais intensamente. No meio social paraguaio daquela época, sua enorme erudição e seu vasto e brilhante conhecimento sobre a conjuntura mundial, contrastavam com o abissal estado de ignorância em que se encontrava o povo. A este respeito, Dominguez enfatiza que naquela época tudo ocorria "em torno de um país rico mas ignorante, pródigo em patriotas que dariam seu sangue para redimí-lo, mas a quem escapavam todos os fios da trama. Aqui se assenta um pouco a razão da solidão do Supremo, tragédia superconhecida para o intelectual da América Hispânica".¹³

O Supremo sofre uma alienação de seus compatriotas que ele mesmo criou e que se origina, num determinado sentido, de sua falta de solidariedade para com o povo. Embora, como já observado, esta falta de solidariedade se apresente diferentemente se comparada ao Patriarca e ao Primeiro Magistrado, ela inegavelmente existe. Se assim não fosse, como se explicaria o fato que um sofisticado homem de letras, com uma refinada cultura advinda das mais variadas leituras internacionais, se opusesse às atividades de popularização cultural e não encorajasse o desenvolvimento do ensino superior em seu país? Parece evidente que tal procedimento funda-se em sua decisão de inibir a formação de eventuais opositores, que certamente emergiriam como consequência de uma maior abertura cultural.

Mas o ditador sofre as seqüelas de seu agir na forma de uma solidão atroz, que se traduz como o castigo por sua incapacidade de amar. Assim, para ele, o inferno não é fogo mas, como diz, "se hã inferno, é este nada absoluto da absoluta solidão. Sõ. Sõ. Sõ, no negro, no branco, no cinzento, no indistinto, no criado". (ES, p. 239). E é no contexto deste inferno que padece o Supremo, pois sua fome de poder, assim como a do Patriarca de García Márquez, impossibilita o desenvolvimento de relações mais humanas, capazes de abrandar a frustração e a tragédia da solidão.

Embora não com tanto impacto, ou de modo tão axiomático como nos ditadores já examinados, o isolamento social a a solidão vivida pelo Primeiro Magistrado, em O Recurso do Método, também se tornam transparentes no desenrolar romanesco. A partir do momento em que os detalhes sobre o bárbaro massacre de Nueva Córdoba tornam-se públicos na sua amada França, ele é imediatamente repellido

por amigos e protegidos. Mas apesar da tãcita aversão encontrada na França pelo Primeiro Magistrado, aquele país continua sendo o paraíso para ele. Precisando retornar ao Caribe, para combater a rebelião de Hoffmann, sente-se melancólico por ser obrigado a voltar para "longe de tudo aquilo que realmente o fazia feliz. Pensava nos de lá e, de antemão, sentia o tédio que significava o regresso a qualquer ponto de partida para quem muito caminhou para a frente com o transcurso dos anos" (RM, p. 117). Estas linhas indicam claramente a indiferença e mesmo hostilidade do Primeiro Magistrado em relação ao povo de seu país - que ele chama de "lá" (enquanto a França é "aqui"), demonstrando a distância que os separa -, e para onde volta exclusivamente para assegurar o próprio domínio político. A ânsia de poder consolida sua segregação, pois as atitudes que toma para preservar seu regime absolutista - repressão, derramamento de sangue e arbítrio indiscriminado - por um lado resultarão num progressivo esfriamento de seu círculo francês, e por outro, criarão uma lacuna irreconciliável entre o tirano e o povo, que não aceita mais seus atos.

No contexto de uma solidão depressiva, Carpentier esboça uma analogia entre os homens que habitam a caverna descrita por Platão em A República, e o Primeiro Magistrado. Em determinado momento narrativo, o ditador explica ao Estudante, em estilo de bom ator, que "não se cansa de aprender nesta vida. Hoje, ouvindo-o falar, percebi, de repente, que sou o Primeiro Preso da Nação. Sim. Não ria. Vivo aqui rodeado de ministros, funcionários, generais e doutores, todos dobrados em salamaleques e curvaturas, que nada mais fazem do que ocultar-me a verdade. Sô me mostram um mundo de aparências. Vivo na caverna de Platão... Você conhece a caverna de Platão? É claro que sim! Foi bobagem ter perguntado..." (RM, p. 222).

É ilustrativo registrar aqui a parábola dos prisioneiros na caverna de Platão, para que se possa relacioná-la às palavras pronunciadas pelo personagem de Carpentier. Nesta caverna subterrânea homens vivem, desde a infância, sem contato com a vida acima e sem poderem sair do mesmo lugar, ou olhar para os lados e para trás, pois pesadas correntes os impedem. Ao longo de toda largura da caverna há uma abertura por onde passa a luz, mas é uma entrada muito alta e inacessível. Por trás dos prisioneiros, a uma certa distância e num nível mais elevado, há uma fonte de fogo, que também propicia luz. Porém, entre os prisioneiros e o fogo existe um desfiladeiro. Ao longo deste foi construído um muro, atrás do qual circulam pessoas carregando estátuas de homens, reprodução de animais de madeira e pedra e outros tipos de artefatos. Devido ao muro que impede a visão dos carregadores mas são suas vozes, os pri-

sioneiros abaixo apenas vêem, à sua frente, as sombras que os artefatos produzem, refletidas pela luz do fogo. Assim, arma-se a contrafação do real e os prisioneiros enganosamente consideram os artefatos como sendo seres verdadeiros, providos de movimento e supostamente de vida.¹⁴

A idéia de Platão ao reviver a inesquecível imagem da caverna, mencionada a ele por Sôcrates, era certamente estabelecer os pressupostos que marcam as diferenças entre a aparência e a realidade das coisas, determinando, conseqüentemente, os fundamentos da verdade. A subida ao topo da caverna seria muito dolorosa aos que a ela se aventurassem. No princípio, não conseguiriam divisar nada, cegos pela luz contra seus olhos acostumados à penumbra. Aos poucos, porém, se adaptariam e começariam a ver a realidade das coisas e não apenas suas aparências. Contudo, no caso do Primeiro Magistrado, a analogia representa principalmente sua crescente solidão. Encontra-se cercado de pessoas em quem não confia, pois ocultam-lhe a verdade. Conseqüentemente, sente-se cada vez mais só e compara sua solidão àquela dos prisioneiros da caverna, lamentando ser o "primeiro preso da nação". Suas palavras obviamente pretendem obter a simpatia do Estudante e talvez não denotam o que ele realmente sinte. É interessante notar, porém, que a imagem do prisioneiro na caverna assenta-se apropriadamente à situação do ditador. Não explorando outras metáforas possíveis, ele sofre um isolamento que se origina em seu poder, sendo esta a razão porque vive, como sublinha, num "mundo de aparências". Mas não é capaz de escalar a entrada da caverna, o que o resgataria desta situação solitária, colocando-o em contato real com seu povo.

A solidão do Primeiro Magistrado também aparece nitidamente através do profundo silêncio que anuncia o começo da greve geral. É um silêncio insólito, que ensurdece perturbadoramente o déspota acostumado com os ruídos comuns na vida de uma cidade: "A capital começava seu dia - aquele dia - em silêncio, um silêncio que não era somente da funerária, silêncio de outras épocas, silêncio de albas remotas, silêncio de quando pastavam as cabras nas ruas principais da cidade; silêncio quebrado, tão-somente, por um zurro longo, pela tosse de uma coqueluche, pelo pranto de uma criança" (RM, p. 234). O pesado silêncio remete o Primeiro Magistrado ao passado, recordando-lhe uma época imaculada e honesta, um tempo em que não havia sido corrompido pelo poder. A instabilidade política transparece através do silêncio, renunciando a erosão de seu poder. Sua queda como primeiro mandatário da nação se torna iminente a partir deste momento crucial. Seu poder se esvai completamente e só lhe resta esperar a morte, que é a mais extrema forma de solidão. O romance mostra, assim, como o déspota, já no desterro em

Paris, torna-se obcecado pela idéia da morte, lembrando, sempre que desperta, que, mais uma vez, escapou dela.

Concluindo estas considerações sobre a solidão do poder, pode-se dizer que os ditadores a sofrem como punição por sua falta de solidariedade, ou de amor, e pelo arbítrio característico de seus governos. Por este mecanismo os autores condenam severamente as formas de governo absolutistas, ressaltando as contradições que um impulso irrefreável de ampliação ilimitada de poder cria nos ditadores - personagens.

NOTAS

1. PALAU, DE NEMES, Gaciela, "Gabriel García Márquez: El Otoño del Patriarca", Hispanica: Revista de Literatura. Buenos Aires, vol. 11-12, 1975, p. 183.
2. HOPPE NAVARRO, Mária. O Ditador na Literatura Latino-americana. São Paulo, Global Editora (em publicação).
3. CARPENTIER, Alejo. O Recurso do Método. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1984 (tradução de Beatriz Cannabrava); ROA BASTOS, Augusto. Eu o Supremo. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1977 (tradução de Galeno de Freitas); GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. O Outono do Patriarca. Rio de Janeiro, Editora Record, 1975 (tradução de Remy Gorga Filho). Depois das citações destes livros utilizarei as abreviações RM para O Recurso do Método; OP para O Outono do Patriarca e ES para Eu o Supremo.
4. CASTELLANOS, Jorge e MARTÍNEZ, Miguel. "O ditador latino-americano, personagem literário", in: Oitenta, Porto Alegre, nº 6, L & PH, p. 147-176. Neste ensaio, os autores confirmam que antes dos "romances de ditadores" de Carpentier, García Márquez, Roa Bastos e Uslar Pietri (in: Ofício de Difuntos. Barcelona, Seix Barral, 1976), havia apenas "romances da ditadura" na produção literária da América Latina.
5. GALEANO, Eduardo. "La Aventura de la Comunicación" (entrevista com Jordi Guiu e Antoni Munne) in: El Viejo Topo. Barcelona, nº 19, abril 1978, p. 52.
6. ROA BASTOS, Augusto, "Réflexion auto-critique à propos de Moi le Supreme du point de vue socio-linguistique et ideologique. Condition du narrateur", in: LEENHARDT, J. C. (org). Littérature Latino-Américaine D'Aujourd'hui. Paris, Union Générale D'Éditions, 1980, p. 136-150.
7. BENEDETTI, Mario. El Recurso del Supremo Patriarca. México, Nueva Imagem, 1979. p. 27.
8. Entrevista com GONZÁLES BERMEJO, Ernesto, "Ahora doscientos años

- de soledad", em Cosas de Escritores. Montevid u, Biblioteca de Marcha, 1971. p. 34.
9. PAZ, Octavio. El Laberinto de la Soledad. México, Fondo de Cultural Econ mica, 1976, p. 175.
 10. Veja exemplos em O Outono do Patriarca: "anci o crepuscular" (p. 20), "anci o insond vel (p. 99 e p. 218), "anci o inacessível" (p. 104), "anci o granítico" (p. 142), "anci o que parecia de Pedra" (p. 158), "anci o p treo" (p. 160), "anci o indecifr vel" (p. 162), "anci o sombrio" (p. 170), "anci o inescrut vel" (p. 175), mantinha-se impertub vel (p. 179), "enorme boi de cimento" (p. 255).
 11. RAMA, Angel. Los Dictadores Latinoamericanos. México, Fondo de Cultura Econ mica, 1976, p. 52
 12. CASTELLANOS e MARTÍNEZ, op. cit., p. 169.
 13. DOMINGUEZ, Ramiro. "Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos", in: Comentários sobre 'Yo el Supremo', Assun o, Ediciones Club de Libro, n  1, 1975, p. 39.
 14. Veja PLATO. The Republic. Londres, Pan Books, 1981, p.192-220.

UM TEMA EM TRÊS TEMPOS

(G. Rosa, J.C. Carvalho, J.U. Ribeiro)

Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNESP)

Tento, nesta comunicação, aproximar GRANDE SERTÃO: VEREDAS, O CORONEL E O LOBISOMEN e SARGENTO GETÚLIO. Para isso, parto de dois aspectos da ficção rosiana, sobejamente discutidos. O primeiro pode ser resumido na observação de que já em CORPO DE BAILE principalmente o destino dos protagonistas se encontra cifrado em um texto popular (canção, romance, relato) como o de Riobaldo o está na canção de Siruiz; nestes casos, as condições essenciais para que se dê uma verdadeira narrativa, segundo W. Benjamin, estão satisfeitas: o contador, normalmente de confição humilde, às vezes um pária, conta a um auditório atento uma estória em que o herói decifra o sentido de sua vida. Decorre daqui o segundo aspecto sintetizável na pergunta sobre por que a narração de GRANDE SERTÃO simula uma conversa a dois, num momento de quietação, entre um ex-jagunço e um alienígena urbano, de formação letrada, em substituição ao compadre Quelemém.

Tal escolha se apóia evidentemente na estrutura básica do romance — sertão vs cidade. Mas para entendê-la melhor torna-se elucidativo examinar mais uma vez o julgamento de Zê Bebelo, uma inovação introduzida por esse amante do "puro lorotal", da bazófia, nas relações entre jagunços inimigos. A releitura dos pronunciamentos dos chefes os mostra como uma re-organização consciente do mundo jagunço, em que se encaixam harmonicamente as figuras romanescas de Joca Ramiro, Sô Candelário e do próprio Diadorim e seu estranho destino. Ao mesmo tempo, observa-se que a enumeração dos crimes e virtudes nenhum relevo concede à origem da jagunçagem, cala sobre a função social que lhe aporte uma ancoragem mais concreta. Pelo contrário, o outro é reconhecido como o mesmo, e o guerrear se converte em uma prática intransitiva, sem causas e finalidades que o transcendam e o situem na realidade político-social.

Mesmo assim, ou porque assim, o mundo do sertanejo pobre dedicado à agricultura, do fazendeiro de algodão e gado, e da própria cidade, acaba se instalando no cerne desse universo como o outro necessário à sua existência e, ao mesmo tempo, denunciador da contradição básica de sua forma de ser.

Esse mundo idealizado precisa de outro que lhe garanta sobrevivência do que tem de efêmero. Precisa da fama que, manifesta em forma de cantigas e relatos orais, o eternize. Isso equivale a

erigir o outro em sancionador, positivo, da prática da jagunçagem, isto é, estabelece uma relação de dependência onde se queria autonomia. Em suas andanças em perseguição a Hermôgenes e em busca de confirmação à sua qualificação como jagunço e chefe, Riobaldo, no entanto, descobre, admirado, a insignificância dos nomes dos grandes chefes, do seu inclusive. Ao outro mundo, de seu Habão e de seu Ornelas, interessam "os assuntos sérios", "a política e os negócios da lavoura e cria". Daí a conclusão cabal de Riobaldo: "Aí mesmo, no momento, fui escogitando: que a função de jagunço não tem seu que, nem pra que." E Zé Bebelo quem, no final, aponta o destino desse mundo, cujas raízes se desprenderam do solo da realidade histórica, à medida em que se fechava em sua idealização: "Lá eu queria deduzir meus feitos em jornal", diz ele. Resta saber se na forma de relato de jornal sertão preservará a exemplaridade das narrativas orais.

Sintomaticamente, em O CORONEL E O LOBISOMEM, J. C. de Carvalho trabalha com vários motivos destacados em G. Rosa. A natureza "invencioneira" do garoto Ponciano é entendida como um potencial que calha com a característica maior da cultura urbana, na visão do patriarca Simeão. O neto é mandado, então, para o aprendizado do latim, pois o paradigma é, também aqui, o advogado. O que resulta daí, no tratamento do encontro de duas culturas, é o peso da palavra em todos os níveis em que se organiza a vida do coronel. E o que se evidencia é o drama de Ponciano advindo do desaparecimento da função político-social do tipo humano por ele encarnado, como herdeiro dos bens e da cultura aristocrática rural.

É o próprio velho Simeão — doador dessa mesma herança — quem encaminha o garoto para uma opção que o insira nos novos tempos. Entretanto, a fidelidade do neto ao avô privilegia o mesmo em detrimento do outro. Por isso, a sua localização na confluência das transformações históricas e da fixidez do mundo idealizado dos coronéis, torna Ponciano uma figura dramática tentando resolver canhesticamente, pela palavra, o impasse.

O coronel não é contador de estórias coletivas como em G. Rosa, mas criador e contador de estórias próprias, em que figura como herói. O aspecto disfórico de tal fato reside na escolha do material narrativo, do puramente folclórico das aventuras amorosas e guerreiras, em que sequer os amigos acreditam.

Por outro lado, também aqui, o narrador é alguém que conta a sua vida. E o discurso do coronel, principalmente na primeira parte do romance, é um árduo esforço de persuasão do narratário com relação ao que conta, camuflando, sem sucesso, o seu trabalho de manipulação na prática de sua competência "invencioneira". Mas a frustração dessa luta se verifica tanto na história quanto na nar-

ração. O romance, segundo nota do editor, seria a publicação dos "deixados do oficial superior da Guarda Nacional, Ponciano de Azevedo Furtado, natural da Praça de Campos de Goitacazes". Comparando-se o nível da história com o da narração, observa-se que naquela, apesar dos componentes disfóricos das parolagens do coronel em que ninguém acredita, estão satisfeitas as condições elementares da narrativa oral. Já na narração, sequer a condição de conversa a dois, ainda que tendo como parâmetro os livros escritos, está presente. A carência de interlocutário verdadeiro às invencionices do neto de Simão corresponde à fala solitária do Oficial Superior que retoma, em discurso escrito, o esforço frustrado do discurso oral. Desta vez, confiando ao acaso a esperança de encontrar, um dia, não um ouvinte, mas um leitor.

Em 1971, J.U. Ribeiro publica SARGENTO GETÚLIO. A narração simula um discurso oral, em que o sargento fala com o motorista Amaro ou com o prisioneiro que leva a Barra dos Coqueiros. Entretanto, esse discurso de escassa paragrafação aos poucos se descobre um longo monólogo. A não concomitância entre o narrado e a narração deixa clara a diferença entre o discurso do sargento e o de Riobaldo. Este afirma sempre tratar-se de uma conversa, aquele sequer confirma tratar-se de um discurso oralmente manifesto. Pelo contrário, J. Ubaldo logra passar o efeito de um discurso ocorrido na interioridade de um sujeito.

Procedendo-se a um exame do discurso, é possível apreender-lhe algumas características bastante significativas. O cap. I instala o protagonista falando livremente e, aparentemente, a dois interlocutários. Mas nem o primeiro nem o segundo respondem. A razão da conversa é prática: não dormir durante a viagem. Mas esse aspecto domina também a abordagem dos temas evocados por livre associação. A morte, por exemplo, é focalizada no cap. I no âmbito da profissão de sargento e dentro da especificidade de policial do Nordeste Brasileiro a serviço de caciques políticos.

Mas emergem nesse mesmo capítulo alguns pontos fundamentais que preparam a transformação subsequente da narrativa. No cap. II principalmente. O mais importante está contido nesta observação: "Quando estou pensando, estou falando, quando estou falando, estou pensando, não sei direito", em que a natureza de seu discurso é colocada, respondendo à questão com que se inicia esta reflexão sobre a obra de Ubaldo. Em seguida, verifica-se como essa instância do discurso, feito para manter o sujeito em vigília em sua movimentação pelo sertão, se constitui em espaço subjetivo que se expande e se aprofunda.

Desta maneira, o calor excessivo do presente leva à lembrança do frescor da manhã na serra, daí à beleza da floração da cana. A

lição da irmã que ensina Getúlio a contemplar a cana em flor traz no bojo o saber parar, quando "Dá para pensar na vida como se não tivesse nada para dar apuquentação". Tal parada que propicia pensar na vida, justifica a mudança do capítulo II, caracterizado como uma composição à base de bricolagem em que o restropecto de Getúlio traz à superfície toda uma camada profunda de sedimentação mítica, popular.

À medida, entretanto, em que o mundo urbano vai impondo ao sargento a sua natureza mutável, o discurso da certeza é substituído por um discurso angustiado, da incerteza. Getúlio, cuja definição se apoiava até então na trilogia composta do chefe, de Amaro a Luzinete, e do inimigo, aos poucos passa a distinguir entre "eu sou ele" e "eu sou eu". Ele, o passado, de policial-jagunço; eu, homem do sertão.

Desse sertão faz parte Tárccio, o que "tirava verso quando queria"; dele faz parte Amaro que nem tira nem decora versos completos, mas "gosta de palavras", como explica o narrador: "Fica repetindo uma porção sozinho, feito maluco, acho que sô para sentir o gosto". Esses dois companheiros — declamadores de verso e parceiros de conversa — constituem o cordão umbilical que religa Getúlio à sua origem. À medida em que o Sargento se liberta da fidelidade ao chefe político, a narração se transforma em lugar de recuperação mítica em que colabora a lembrança dos amigos recitadores de versos. Nesse esforço, o sargento se torna, também ele, como o Coronel Ponciano, criador e protagonista de narrativas baseadas em estórias populares e de dimensões cósmicas, apocalípticas.

Persistindo no propósito de levar a cabo a missão que lhe fora confiada, como única garantia de sua identidade dentro do mundo profano, e evocando a figura do boi de barro, morre Getúlio junto ao rio que o separa de Aracaju.

O exame das três obras, de autores diversos, revela, portanto, um tema comum. Focalizando distintos momentos históricos e de diferentes regiões brasileiras, dentro da problemática geral do confronto cultura urbana versus cultura rural, os romances tratam do desaparecimento da função histórica de certas figuras. A perda de tal função — de jagunço, coronel e sargento — sucede a tentativa de reconquista ou reconstrução de uma identidade perdida, anterior ao momento histórico idealizado.

Em G. Rosa, ela se processa, primeiro, com a ajuda de estórias populares. Em GRANDE SERTÃO, processa-se da mesma maneira mas tendo como sancionador o saber formal urbano. Ou seja, o discurso de Riobaldo necessita de um outro discurso que o legitime, tornando ambígua a sua natureza, pois não é ele mais o verdadeiro doador do texto.

Em O CORONEL E O LOBISOMEM, a tentativa frustrada da reconquista ganha forma no esforço dramático em inventar estórias calcadas em temas e figuras folclóricas, já desacreditadas. E, finalmente, em SARGENTO GETÚLIO, a evocação aparentemente desordenada de componentes míticos, sucedem, também aqui, estórias apocalípticas inventadas pelo protagonista acuado.

Por outro lado, pode-se dizer que, sobre esse chão temático comum, há entre os textos uma diferença a nível da narração, marcando bem uma degradação.

Em G. Rosa, o diálogo entre o sujeito inquiridor e a estória popular das narrativas menores é substituído, em última instância, em sua obra maior, pelo diálogo entre o ex-jagunço, totalmente integrado na nova ordem, e o mundo que, enquanto jagunço, lhe fora o outro. Em J.C. de Carvalho chama atenção a ausência de interlocutário à conversa do Coronel, cuja esperança se reduz ao leitor que, por acaso, venha a encontrar e a ler os seus manuscritos. Em J. Ubaldo, o discurso do Sargento se confirma um solilóquio, anunciado na gradação acima referida. Por isso, como antecipação de seu próprio destino e do desfecho da história iniciada nos romances anteriores, já no capítulo II, lamenta Getúlio Santos Bezerra, aquele cujo nome é um verso:

Ai um boi de barro, um boi de muito barro que eu comia,
todas as cores, um dia eu morro e a laranjeira murcha, ai,
mãe, um boi de barro. Meto um dedo no ouvido bem de leve,
e devagarinho vou sacudindo, vou sacudindo e solto um
aboio alto pelos ares. MAS NINGUÉM ESCUTA, não tem boia-
da, o meu aboio é oco. Nunca fui vaqueiro. Mas mesmo as-
sim solto um aboio bem alto e o dedo quase arranca a ore-
lha e olho o chão e fico triste. (Grifo meu)



REITOR: Cid Veloso

VICE-REITOR: Carlo Américo Fattini

PROFESSORES: Rodrigo Ferreira Andrade (Administração), Tarcísio de Campos Ribeiro (Planejamento e Desenvolvimento), Vanessa Guimarães Pinto (Graduação), Ana Lúcia Almeida Gazolla (Pós-Graduação), Geraldo Moreira Guedes (Extensão), Evando Mirra e Silva (Pesquisa) e Ivan Moura Campos (FUNDEP)

DIRETORA DA FALE: Melânia da Silva Aguiar

VICE-DIRETORA: Maria Lúcia Brandão Freire de Mello

COORDENADOR DE PÓS-GRADUAÇÃO: Lauro Belchior Mendes

SUB-COORDENADOR DE PÓS-GRADUAÇÃO: Julio Cesar Machado Pinto

MEMBROS DO COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO: Mário Alberto Perini, Eunice Souza Lima Pontes, Samuel Moreira da Silva, Yara Goulart Liberato, Maria Dirce do Val Barros, Hugo Mari, Clara Grimaldi Eleazaro, Maria Elizabeth Fonseca Saraiva, Else Ribeiro Pires Vieira, Julio Cesar Machado Pinto, Maria Helena Lott Lage, Júnia de Castro Magalhães Alves, Lélia Maria Parreira Duarte, Eneida Maria de Souza, Johnny José Mafra, Maria do Carmo Lanna Figueiredo, Vera Lúcia Andrade, Verônica Dorothea E. Berta Benn-Ibler, Wander Melo Miranda, Eliana Scotti Muzzi, Marcus Vinicius de Freitas, Maria Cecília Bruzzi Boechat, Lúcia Castello Branco, Maria Ester Maciel de Oliveira, Lêa Dutra Costa Lima Viana, e Cleonice Paes Barreto Mourão

DATILÓGRAFOS: Alda Lopes Durães Ribeiro, Jerônimo Antônio de Souza e Rosária Helena de Andrade.

DOAÇÃO
De: Pós-grad.
950,00
Em: 24, 6, 88