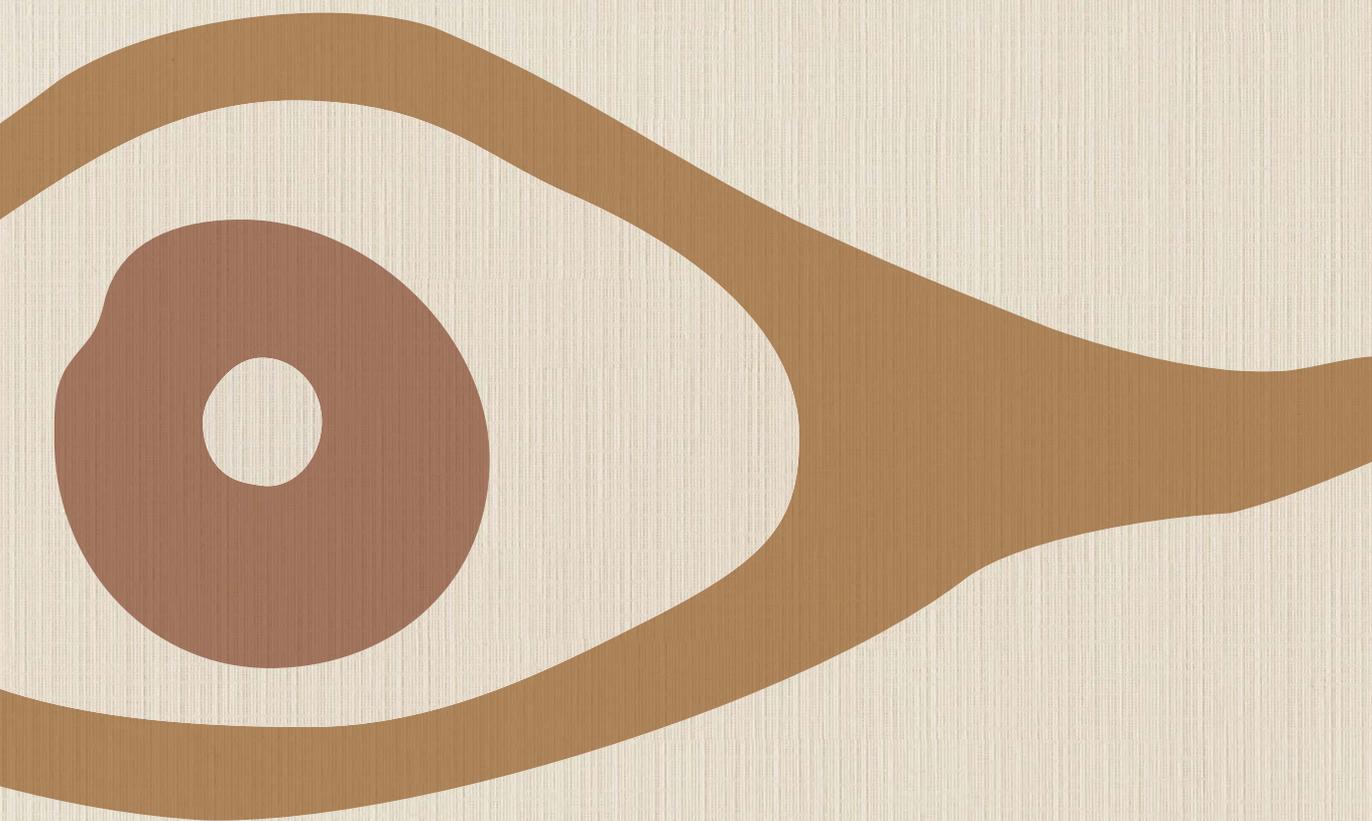


MAGMA revista



Pós-Graduação
Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada da USP

FFLCH/DTLLC/USP

Universidade de São Paulo
Reitor João Grandino Rodas
Vice-Reitor Hélio Nogueira da Cruz

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Sandra Margarida Nitrini
Vice-Diretor Modesto Florenzano

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Viviana Bosi
Vice-chefe Fábio Rigatto de Souza Andrade
Coordenadora de Pós-Graduação Betina Bischof
Vice-coordenadora de Pós-graduação Andrea Saad Hossne

Divisão de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Magma revista / Programa de Pós-Graduação [do] Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. – n. 1 (1994)- . – São Paulo : DTLLC/FFLCH/USP, 1994- .

Irregular.

Anteriormente publicado por DTLLC/FFLCH/USP, n.1 (1994)-n.3 (1996); Humanitas, n.4 (1997)-n.8 (2003); Nankin, n.9 (2004/2006).
ISSN 0104-6330 (versão impressa).

1. Teoria Literária. 2. Literatura Comparada. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação.

(21. ed.) CDD 801

Magma revista

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Número **10** Vol. **1** São Paulo 2007-2012

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Pacheco
Andrea Saad Hossne
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Claudio Roberto Sousa
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fábio de Souza Andrade
Iumna Maria Simon
Joaquim Alves de Aguiar
Jorge de Almeida
Marcelo Pen
Marcos Piason Natali
Marcus Mazzari
Maria Augusta Fonseca
Marta Kawano
Nelson Luís Barbosa
Regina Pontieri
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO EDITORIAL

Carlos Martin
Fabiana Carneiro da Silva
Regina Claudia Garcia Oliveira
Silvia Dafferner
Tiago Pinheiro

COMISSÃO EXECUTIVA

Carolina Serra Azul Guimarães
Daniel Levy Candeias
Eduardo Francisco Junior
Lucius Provase
Nathália Grossio de Oliveira
Renan Nuernberger
Talita Mochiute Cruz
Vinícius de Melo Justo

AUXÍLIO EXECUTIVO

Luiz de Mattos Alves
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Suely Maria Regazzo
Zilda Ferraz

Endereço para correspondência

MAGMA revista
Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária – São Paulo – SP
05508-010
fones: (11) 3091 4312 / 3091 4866
fax: (11) 3091 4865
e-mail: postllc@usp.br

EDITORIAL

Após um longo período de hibernação, a Magma ressurgiu com um novo volume de artigos. O íterim pelo qual a revista passou deve-se a uma série de reformulações não só ligadas a seu funcionamento interno, como também institucionais. A mudança mais importante é a que agora a Magma passa a circular em formato digital, participando do sistema integrado de publicações da Universidade de São Paulo, o que facilitará não só o acesso aos artigos, como também a divulgação de editais de chamada. Com isso, espera-se que a periodicidade da revista se torne mais frequente e regular, permitindo que mais mestrandos e doutorandos vejam seus trabalhos em circulação e debate, cumprindo com sua função de revista acadêmica dos alunos de pós-graduação.

Nesta edição, trazemos um conjunto bastante heterogêneo de assuntos e linhas teóricas, ainda que não seja difícil enxergar problemáticas que esses trabalhos partilham, compondo um pequeno mural das investigações elaboradas por diversos departamentos de literatura. A revista traz um detalhado estudo de Bruno Moreto que fornece contribuições para o entendimento das linhas de força dispostas no século XIX francês a partir de um escritor cuja importância ainda não tenha sido de todo mapeada: Théophile Gautier. Se o haxixe teve um papel fundamental para o procedimento “iluminação profana” que caracterizou autores como Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire, tal como apontava Walter Benjamin, então o texto de Bruno Moreto nos permite pensar que talvez devêssemos remontar a *Le Club des Hachichins* para encontrar as raízes dessa ligação entre literatura e embriaguez.

É com igual potencial para a teoria desenvolvida pela Escola de Frankfurt que Jakeline Fernandes Cunha lê inesperadamente as cartas e os prefácios a *Macunaíma* de Mário de Andrade à luz dos preceitos desenvolvidos por Theodor Adorno em torno da forma “ensaio”. Ao analisar esses textos “periféricos”, que, no entanto,

constituíram espaços privilegiados para a discussão dos modernistas brasileiros, Jakeline foi capaz de encontrar exemplos da “liberdade do espírito” e demonstração de consciência estética no que se refere a “resistências dos materiais” envolvidas no projeto de identidade nacional andradino – dois pontos fundamentais que Adorno destaca em seu ensaio sobre o ensaio.

Esse também será o caso da pesquisa elaborada por Emmanuel Santiago, em que retorna à novela “Cara-de-bronze” de João Guimarães Rosa para mostrar como sua estrutura tem origem na tensão gerada pela inserção súbita e violenta do Brasil no capitalismo industrial, materializada pelo ponto de vista rural em confronto com o processo de urbanização iminente.

A busca por uma tradição, ainda que em contextos e tempos absolutamente diferentes – no caso, a Escócia do século XVIII –, também aparece no texto de Thyago Rhys Bezerra Cass. Esse defende que o recurso empregado por James Macpherson, ao criar as pseudo-traduições de poema atribuídos a Ossian, funda um novo gênero, o primitivismo, situado entre o épico e o lírico. Thyago Cass propõe-se então a recuperar as repercussões dessa criação na história da literatura desse país.

As estratégias envolvendo os dispositivos de autor e de autoridade também estão no foco de Caio Gagliardi que renova a leitura de um texto fundacional de Roland Barthes – “A morte do autor” – para mapear os procedimentos de construção e refutação da noção de subjetividade ali implicada, trançando-a até suas consequências mais recentes: as questões envolvendo a comunicabilidade da poesia e a falência da crítica.

Na fusão dos gêneros também se encontra o debate posto por Rafael Vogt Maia Rosa, que aponta a dificuldade de situar o lugar de construção, entre o cinema e o teatro, de *A Noite* de Harold Pinter. Nesse ensaio, é interessante notar como a peça incorpora a discussão crítica dos elementos que ela própria emprega, apontando para os efeitos de distração e alienação proporcionados pelo cinema, que se apresentará principalmente no modo como os personagens conduzem sua sexualidade no palco.

Este número ainda conta com importantes contribuições na área de tradução, oferecendo ao público brasileiro inéditos de dois grandes escritores. O primeiro é Pier Paolo Pasolini (1922-1975), vertido ao português por Aline Buaes, com dois textos representativos da visão que o cineasta italiano teve de dois polos completamente opostos: o capitalismo norte-americano e o comunismo ao qual foi filiado. O outro é o escritor abkhaziano de expressão russa Fazil Iskander (1929-), em tradução direta de Gabriela Soares. Inédito e ainda pouco divulgado no Brasil, Iskander foi um dos grandes escritores a surgirem no período do “degelo” soviético, durante as décadas de 1950-60, e hoje é reconhecido como uma das vozes mais importantes da Rússia contemporânea. Seu lirismo e humor se fazem sentir nesse belíssimo “Um conto sobre o mar”.

Além disso, temos uma seleção de jovens poetas, Renan Nuernberger, Acauam Oliveira e José Virgínio, na parte de criação.

Para abrir esta Magma, trazemos uma entrevista com ninguém menos que Augusto de Campos. Nela, o poeta faz um balanço do legado do concretismo, relembra os debates com Roberto Schwarz e outros, além de fazer alguns apontamentos sobre o estado atual da literatura brasileira.

Desejamos assim uma boa leitura a todos e esperamos as contribuições para o próximo número da revista.

COMISSÃO EDITORIAL

CONTENTS

INTERVIEW

AUGUSTO DE CAMPOS • 14

ESSAYS

The modernity and the woman in *Triste fim de Policarpo* • 24

Quaresma

DANUSA DA MATTA DUARTE FATTORI

Author, authorship and authority: argumentation and
ideology in Roland Barthes • 32

CAIO GAGLIARDI

“As donkey on the sandy terrain”: the contradictions of
form in Guimarães Rosa’s “Cara-de-Bronze” • 50

EMMANUEL SANTIAGO

Between the line and the mud • 58

THAÍS TOSHIMITSU

Mário de Andrade and Adorno: letters, prefaces and
“The Essay as Form” • 70

JAKELINE FERNANDES CUNHA

Notes on Théophile Gautier’s *Le Club des Hachichins* • 82

BRUNO PENTEADO NATIVIDADE MORETO

The implicit cinema in Harold Pinter’s *Night* • 90

RAFAEL VOGT MAIA ROSA

The poems of Ossian or the primitivism as form • 98

THIAGO RHYS BEZERRA CASS

CREATION

Poems by Acauam Oliveira and José Virgínio • 110

Poems by Renan Nuernberger • 113

SUMÁRIO

ENTREVISTA

- 14 • AUGUSTO DE CAMPOS

ENSAIOS

- 24 • A modernidade e a mulher em *Triste fim de Policarpo Quaresma*
DANUSA DA MATTA DUARTE FATTORI
- 32 • Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes
CAIO GAGLIARDI
- 50 • Como burro no arenoso: as contradições da forma em “Cara-de-Bronze” de Guimarães Rosa
EMMANUEL SANTIAGO
- 58 • Entre a linha e a lama
THAÍS TOSHIMITSU
- 70 • Mário de Andrade e Adorno: cartas, prefácios e “O ensaio como forma”
JAKELINE FERNANDES CUNHA
- 82 • Notas sobre *Le Club des Hachichins*, de Théophile Gautier
BRUNO PENTEADO NATIVIDADE MORETO
- 90 • O cinema implícito em *Noite*, de Harold Pinter
RAFAEL VOGT MAIA ROSA
- 98 • *Poemas de Ossian* ou o primitivismo como forma
THIAGO RHYS BEZERRA CASS

CRIAÇÃO

- 110 • Poemas de Acauam Oliveira e José Virgínio
- 113 • Poemas de Renan Nuernberger

TRANSLATION

Pasolini's Anger – a commented translation • 122

ALINE BUAES

A short story about the sea • 136

GABRIELA SOARES

TRADUÇÃO

- 122 • A raiva de Pasolini – uma tradução comentada
ALINE BUAES

- 136 • Um conto sobre o mar
GABRIELA SOARES

ENTREVISTA

ENTREVISTA

AUGUSTO DE CAMPOS À REVISTA MAGMA

(maio de 2010)

Magma. No “NÃOfácio” de seu último livro *Não Poemas* você escreve: “Às vezes penso que sou menos poeta que músico e menos músico que artista gráfico. (...) O fato é que estes poemas caberiam melhor talvez numa exposição, propostos como quadros, do que num livro. Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacumbicas”. Você poderia desdobrar um pouco mais essas afirmações? Em que medida seus poemas rompem com o suporte livro e em que medida eles o conservam? Como a estratégia do “menos” – menos música, menos artista gráfico, menos poeta – é revertida em “mais”?

Augusto de Campos. O último poema do livro, “Axel’s Site”, remete a poesia aos computadores. Mas só na quarta-capa, como a sair do livro, aparece de fato o poema final, “Sem Saída”, que reproduz a imagem de um poema-animado, um “clip-poema” criado já no contexto da linguagem digital e a partir dela. Anexo ao livro há um CDR, com vários dos meus “clips”, inclusive o “Sem Saída”. O texto do meu “NÃOfácio” e esse material sinalizam para os problemas da comunicação poética na era tecnológica, antecipados pelo projeto “verbivocovisual” da poesia concreta nos anos 50, e apontam para poéticas com envolvimento multidisciplinar. O “menos” faz parte de um idioleto, com que procuro expressar minha oposição às poéticas convencionais. Mas sou otimista quanto ao suporte livro. Acho que pode conviver perfeitamente com a tecnologia digital e até beneficiar-se dela em termos de autonomia criativa, qualidade e reprodutibilidade. Quanto ao “mais”, não depende de mim. Só o tempo dirá se fui “mais” ou “menos”...

Magma. A negatividade de muitos de seus poemas, em especial o poema “Não” contrasta com a positividade da existência dos mesmos, ainda mais sob a rubrica de poesia. Seria esse artifício uma estratégia em prol da guerrilha que você menciona? Quais são os adversários dessa guerrilha? Há ainda algum potencial nas investidas da poesia?

Augusto de Campos. Tendo a ver a poesia como um anticorpo ou um corpo estranho, que contesta a automatização da linguagem cotidiana. Contesta-a não com a pretensão de substituí-la ou destruí-la, mas para criar espaços de liberdade para a imaginação humana, momentos-luz em que a expressão humana pode liberar-se das amarras que a constroem ao código contratual. Contesta-a para ressensibilizar as pessoas, embotadas pela preguiça e pela padronização repetitiva a

que as submete a comunicação de massa. Alguém tem de criar esses espaços que quase já não existem mais. Esse é papel do poeta, voz minoritária, marginalizada em “reservas” ou “guetos”, mas resgatada hoje pela internet, que reúne e multiplica os “catacumbicos”, quebrando as regras do jogo, e ensejando o que chamo de “comunicação interguêtica”, nos seus blogs e sites de poesia e literatura. A mais completa antologia de poesia moderna é o “site” <www.ubu.com>, dirigido pelo poeta americano Kenneth Goldsmith.

Magma. Após a des-, a não-, a menos- poesia, haveria ainda espaço de distanciamento com relação a ela? Ou a tentativa de esboçar esses espaços, esses lugares de negação, de oposição e de subtração são próprios da poesia, em sua luta constante por preenchê-los?

Augusto de Campos. Acho que a resposta à pergunta anterior de alguma forma já responde a esta. Esses lugares de negação, de oposição, etc., são para mim o lugar do poeta sem-lugar, que, pela própria marginalidade da poesia e seu inexpressivo valor de troca, tem condições de associar, mais do que qualquer outra arte, a ética e a estética.

Magma. No campo literário brasileiro foi frequente a acusação de leviandade ou deslumbramento juvenil aos pensadores que se “arriscaram” a contestar a tradição instaurada como nacional e detentora de maior capital simbólico, a saber, a corrente alinhada ao referencial teórico do materialismo dialético. O rechaço a certos paradigmas estrangeiros parecia indicar que as ideias têm valor por sua origem, e não pelo seu efetivo potencial crítico. Você considera que tal estado de coisas ainda se mantém nos dias de hoje?

Augusto de Campos. Feliz ou infelizmente, quem faz a poesia não são os críticos mas os poetas. “When poets go, grammarians arrive”. Não seria justo generalizar, mas o referencial teórico do materialismo dialético, a meu ver desentendido por grande parte da nossa crítica literária, fez mais mal do que bem a ela. Oswald de Andrade, que se utilizou, de maneira criativa e crítica desse referencial na elaboração da sua teoria da Antropofagia, não tinha dúvidas quanto a isso. Chamava de “os homens da sociografia” e de “chatoboyes” a esse tipo de intérpretes. Mesmo Antonio Candido, o maior deles, fino escritor e agudo analista da nossa literatura, mostrou-se incapaz de acompanhar as transformações da poesia brasileira além de João Cabral. Apesar de ser amigo pessoal de Oswald e de ter reformulado, depois, a sua posição sobre a obra dele, não a compreendeu totalmente em seu tempo. E excluiu de sua *Formação* o Brasil barroco-antropofágico de Gregório de Matos, quando Oswald já o prevenira, em 1943 (v. *Ponta de Lança*): “Uma informação que tenho a dar à juvenilidade do crítico que me ataca é a seguinte: Gôngora foi reabilitado.” A meu ver, defeitos de formação sociológica ou “deformação sociológica”, que avultam quando se trata de poesia. Radicalizando-os a partir de clichês stalinistas, seus discípulos imediatos mostraram-se totalmente hostis às poéticas de vanguarda. Depois do Muro de Berlim, perderam espaço, mas ainda há pedaços de muro espalhados pelos jornais e universidades, onde não perdem a esperança de juntar os velhos cacos, “disjecta membra”...

Magma. Existe no Brasil um espaço público em que diferentes posicionamentos possam ser confrontados? Espaço de diálogo e discussão que considere a possibilidade do dissenso, sem que isso tenha efeitos diretos nas relações pessoais dos envolvidos?

Augusto de Campos. Claro que existe. Mas ninguém é de ferro. Os poetas concretos foram maltratados e enxovalhados desde que surgiram, há meio-século, e o são até hoje. O arco desses ataques pode ser medido pelas reações de Ledo Ivo e José Lins do Rego. O primeiro proclamava que precisávamos de um curso de alfabetização. O segundo que necessitávamos era de um "banho de burrice". Não parou aí. Fiquei com alguma fama de polemista, mas nunca o fui. Detesto violência e briga barata, mas, às vezes, se me insultavam, respondia no mesmo tom quando era mais jovem. Hoje, à beira dos 80, sou indiferente. "Mau mas meu", como escreveu Raul Pompeia, ou como recauchutou Oswald, "Mau mas eu".

Magma. Parte significativa da sociologia e crítica literária brasileira tem formulado um diagnóstico extremamente negativo – quando não niilista – das condições socioeconômicas contemporâneas do nosso país. Você poderia compartilhar conosco sua opinião sobre tais aspectos? Você acredita que há alguma vantagem em olhar para a cultura e para a política desde a teoria literária?

Augusto de Campos. Não me considero habilitado para dar uma resposta de poucas palavras sobre a primeira parte da pergunta. Mas não acredito que haja uma resposta inteiramente satisfatória. Bem ou mal, houve avanços tanto sociais quanto econômicos no Brasil. É claro que a gente desanima quando vê a corrupção impune da maioria dos nossos políticos, ou quando o Supremo Tribunal Federal, com filigranas jurídicas, se nega a prestigiar a punição dos torturadores do regime autoritário e a abertura dos arquivos da ditadura militar. Perdemos, nesse passo, para a Argentina e para o Chile. E estamos atrasadíssimos na reforma agrária. Mas também elegemos um operário para presidente, e temos – senão o melhor elenco de jogadores na seleção anticraque do Dunga – o melhor time de candidatos à presidência da República que já apareceu, com duas candidatas mulheres. A ascensão da mulher a postos de alta envergadura político-econômica e cultural é um fato novo e muito significativo. O imposto progressivo já era postulado pelo Manifesto Comunista. A classe média já paga até mais um terço do que ganha em impostos para que o Governo (ao menos teoricamente) redistribua em benefício dos menos favorecidos. Só falta conseguirem fiscalizar melhor as grandes empresas sonegadas e puni-las. Respondo à segunda pergunta. A teoria literária não pode deixar de levar em conta contextos políticos e até biográficos, mas a sua submissão ao formulário sociológico quase sempre lhe é prejudicial, porque tende a igualar a literatura boa e a ruim no mesmo patamar e a julgar não a obra mas o autor. Do ponto de vista sociológico, pelo menos o da maioria do nosso sociologismo crítico, uma obra menor ou insignificante pode parecer mais valiosa do que uma grande obra. "Porque fala do seu tempo", etc. etc. Do Realismo Socialista ao Reality Show... (rsss)

Magma. Dialogando com as questões que fizemos acima, gostaria que você comentasse um pouco sobre o lugar da sociologia em sua trajetória. Além disso, se possível, conte-nos sobre suas atuais reflexões teóricas, se sua formação formalista passou por algum tipo de revisão e se há algum teórico significativo, a seu ver, na contemporaneidade.

Augusto de Campos. Repito com Fernando Pessoa, o maior poeta de língua portuguesa, e um dos maiores poetas universais: “O artista não tem que se importar com o fim social da arte, ou antes, com o papel da arte dentro da vida social. Preocupação essa que compete ao sociólogo e não ao artista. O artista tem que fazer arte.” Não quer dizer que não possa ser afetado pelo contexto social. A poesia concreta deu um significativo “salto participante” na década de 1960. A expressão “formação formalista” é um resíduo do jargão stalinojdanovista, que, na mesma linha do nazismo, tinha como “formalista” toda a arte moderna, chamada pelos primeiros de “decadente” e pelos nazistas de “degenerada”. Não tenho “formação formalista” (o que já é uma redundância). Um pianista leva anos e anos e horas e horas de estudo para poder apresentar-se ao público e eventualmente, se tiver um talento excepcional, ser um Gershwin ou um Glenn Gould. Sou um poeta e tenho que conhecer a tecnologia poética. Se isso é ser formalista, então sou formalista, só não sou “formol-ista”. Não me considero teórico – tanto Décio Pignatari como Haroldo de Campos sempre o foram mais do que eu. Interesse-me mais pelas ideologias não acadêmicas. Tenho relido muito Oswald, que considero o único filósofo brasileiro, no sentido de alguém que criou uma teoria própria. A sua Antropofagia, hoje muito degradada e banalizada, é um modo inteligente e original de compreender o mundo e a sociedade moderna. Peirce e Jakobson foram fundamentais. Outros pensadores não ortodoxos que me têm interessado sempre são McLuhan, John Cage e Timothy Leary (seus estudos sobre o futuro da comunicação digital, em *Caos e Cibernética*). Um ou outro, de linha sociológica, me tem interessado, como Benjamin e Adorno (embora abomine o preconceito deste contra o jazz...). Os poetas-críticos – Mallarmé, Valéry, Pound, Eliot, Pessoa, Borges – mais do que os críticos-poetas. Os primeiros podem fazer boa crítica. Os segundos não sabem fazer poesia. Alguns conseguem compreendê-la e iluminá-la.

Magma. O grupo concretista foi responsável por uma série de “re-visões” do cânone brasileiro, ao buscar autores esquecidos ou suprimidos das historiografias de nossa literatura. Qual a importância dessa prática de reelaboração dos precursores para o projeto concretista? Ou ainda, para qualquer prática artística? Vendo em retrospecto, em que medida essa tentativa foi bem sucedida? Afinal, as obras de Sousândrade, de Kilkerry ou de Patrícia Galvão ainda são dificilmente encontradas fora dos livros organizados pelos senhores...

Augusto de Campos. A “re-visão” que fizemos da literatura brasileira do passado foi mais do que necessária para uma conscientização de alguns dos nossos maiores escritores, relegados à marginalidade, por uma visão pequena e convencional, que dominava a cena. Basta dizer que os modernistas (e principalmente Oswald) eram muito pouco estudados nas universidades nos anos 50. A obra de

Sousândrade tem sido alvo de novos estudos, vários deles acessíveis pela internet. A importância do poeta maranhense acabou sendo reconhecida até por acadêmicos como Alfredo Bosi e Massaud Moysés. Tiveram que acolhê-lo, mesmo depois de ter sido relegado a uma notúncula ambígua na *Formação da Literatura Brasileira*. Seu poema épico transcontinental, *O Guesa*, e em particular o seu originalíssimo “Inferno de Wall Street”, seriam um prato cheio para a crítica sociologizante, se a inveja e a má-fé não levassem muitos professores universitários a sonegá-lo, por décadas, dos seus currículos. Vários trechos do “Inferno”, traduzidos por um antigo aluno meu, vêm de ser incluídos no terceiro volume da significativa antologia internacional *Poems For the millenium (Romantic and Post-Romantic Poetry)*, organizada por Jerome Rothenberg, e editada pela Universidade da Califórnia, no ano passado. E a edição original de *O Guesa* acaba de ser republicada pela editora Annablume (selo Demônio Negro). A *ReVisão de Sousândrade* teve a sua terceira edição, revista e ampliada, publicada da Editora Perspectiva. Patrícia Galvão não existia antes do meu livro *Pagu-Vida-Obra* (três edições, a quarta em vista). A ela se preparam grandes homenagens neste ano do centenário do seu nascimento. Kilkerry (a *Re-Visão* teve duas edições), hoje mais citado do que a maioria dos nossos poetas simbolistas, era ignorado. Adriana Calcanhoto gravou o seu poema “O Verme e a Estrela” com música de Cid Campos. O que mais vocês querem? “É preciso estar atento e forte” para não se deixar engazopar pela boataria residual dos cacôs do Muro...

Magma. Em que medida foi necessário dividir o projeto concretista em uma parte crítica, e mesmo “acadêmica”, e um projeto poético, para além das portas institucionais? Penso, por exemplo, no debate em torno do poema “Pós-tudo”, que resultou numa série de artigos seus e de Roberto Schwarz, ou mesmo de Haroldo de Campos com relação ao “sequestro do barroco”: em que medida é possível responder uma crítica poeticamente ou uma poética criticamente?

Augusto de Campos. Foi preciso, sim, desdobrar o projeto concretista em uma parte crítica. Mais do que tudo, pela ignorância geral. Ninguém, aqui, tinha ideia precisa dos artistas marginalizados com os quais montamos um projeto de reformulação do cânone literário. *O Lance de Dados* de Mallarmé era considerado um fracasso até nos meios literários do próprio país. Mal conhecidos ou desconhecidos eram Pound, Cummings, Gertrude Stein. Maiakóvski era copiado de traduções espanholas sem qualidade artística. Etc. Etc. O mesmo acontecia com as novas transformações das artes visuais e da música, que Mário Pedrosa e Koellreuter, com dificuldade, tentavam introduzir entre nós. Teoria da Comunicação e Semiótica não existiam. Quanto ao “Pós-tudo”, publiquei-o despreziosamente no caderno Folhetim da Folha de S. Paulo em 1985. Para minha surpresa o pequeno poema foi, a seguir, vítima de um crítico que nunca estudara a minha poesia, em parte ou em todo, tinha notória antipatia pelo concretismo e recheou o seu grosso texto de adjetivos desmoralizantes. Respondi com ironia. Não poderia levar a sério alguém que, com insólita displicência acadêmica, isolava uma produção minha, sem contextualizá-la no meu trabalho, já àquela altura de mais

de 30 anos, com o intuito claro de depreciá-lo e de atacar a poesia concreta. Com que cara fica hoje um crítico que a qualifica de “delírio de grandeza” e “bobagem provinciana”, diante da repercussão nacional e internacional do movimento? Quem deu o tom da polêmica foi o meu antagonista, conhecido pela arrogância e pelo dogmatismo. Tenho suficiente “fair play” para aceitar críticas, concorde ou não com elas, mas não sou obrigado a tolerar grosserias. Gosto da “conversa entre homens inteligentes” de que fala Pound. Mas na base do arranca-toco não tem conversa. A melhor crítica que o poema recebeu é o rap de um jovem poeta baiano. Está no YouTube: “interpretação livre de james martins e ilu(diamante)MiNA! em ensaio aberto p/ estudantes de letras e amigos” <<http://www.youtube.com/watch?v=7mamaqZUaZQ>>. Esse entendeu o poema. Um exemplo do que chamo de “conversa inteligente” é precisamente o ensaio de Haroldo de Campos, em que discute, com veemência, mas com respeito e elegância, o modelo crítico da “Formação da Literatura” de Antonio Candido, contraditando a exclusão de Gregório de Matos e do Barroco da nossa produção literária. Assinalo que eu nunca pertenci ao mundo acadêmico. Só lecionei uma vez na vida como professor visitante em cursos de graduação e pós-graduação em língua e literatura brasileiras, na Universidade do Texas, em Austin, 1971. Meus cursos começavam com o Barroco e terminavam com o Tropicalismo. Pedi um toca-discos e iniciei minha primeira aula com a audição do “Triste Bahia” de Gregório de Matos e Caetano Veloso. Robert E. Brown, um aluno do pós, traduziu com a minha assistência mais de uma centena de estrofes do “Inferno de Wall Street” de Sousândrade. Me senti realizado. Já Haroldo e Décio Pignatari assumiram, no meio do nosso percurso literário, a docência universitária, mas o fizeram sempre antiacademicamente, e a contrapelo dos grupos dominantes. Basta lembrar que Décio não ingressou na USP como professor de literatura, mas nos quadros da arquitetura...

Magma. Outra parte essencial do projeto concretista consiste em suas traduções, numa busca por atualizar o acesso de novas poéticas e inovações literárias, sem deixar de inscrever a especificidade de nosso cenário, de nossa linguagem, por meio das chamadas “transcrições”, dos atos de “reimaginação”, etc. No entanto, gostaria de saber em que medida o movimento contrário foi ou é possível? Em que medida o mundo precisa ser atualizado com relação à produção brasileira? Se possível, gostaria que comentasse as traduções feitas dos poemas concretos (e mesmo não concretos) no exterior...

Augusto de Campos. A tradução como transcrição ou tradução-arte é um exército crítico e poético. A tradução literal – seu oposto – pode ser útil, quando visa a informar sobre o sentido exato do texto original. Exemplo: as traduções que integram as “edições críticas” dos trovadores provençais dos séculos XII e XIII, como as de Lavaud, Toja, Riquier. Não é útil, porém, quando finge ser uma tradução artística, não o sendo. Aí vira uma espécie de contrafação. A maioria dos tradutores de poesia não tem consciência da sua falta de competência artística, e frequentemente publica versos de má fatura, que desensinam o leitor. Quanto à produção brasileira, o mundo perde muito, realmente, com o grande desconheci-

mento dela. João Cabral é um poeta que não tem rivais na sua geração, em dimensão universal. Tanto ele quanto Drummond são, por exemplo, melhores poetas que um Octavio Paz, que, no entanto, do ponto de vista da versatilidade cultural, lhes é superior. Oswald está presente, pelo menos com os seus manifestos Pau-Brasil e Antropófago, já bem divulgados em várias línguas. Mas poesia é difícil de traduzir. E o isolamento do nosso idioma nos desajuda muito. A poesia concreta brasileira conseguiu vencer essa barreira, devido à sua novidade e à sua natureza minimalista e visual. Durante muito tempo sofreu, porém, ela própria, com o problema da língua, já que para a poesia concreta brasileira o significado e não apenas a forma do poema é muito importante. As numerosas antologias internacionais de poesia concreta costumavam repetir sempre os mesmos poemas. Só mais recentemente as traduções de nossa poesia foram expandidas, muitas vezes com a colaboração dos autores para a recriação dos poemas em outros idiomas, o que não é nada fácil. Caso das *Galáxias* de Haroldo de Campos e das minhas antologias – a francesa, a cargo de Jacques Donguy, e a castelhana, de Gonzalo Aguilar. Nessas antologias, como em várias outras publicações no exterior, “Post-tout”, “Post-todo”, “Post-all”...

Magma. Em entrevista à Folha de S. Paulo (jan.2008), Boris Schnaiderman afirma que “tinha uma certa desconfiança em relação ao concretismo quando apareceu”, e continua: “Eu tinha uma formação muito tradicional”. Houve uma aproximação entre o senhor, seu irmão e Boris, através da obra de Maiakóvski. Pode-se considerar que, hoje, as barreiras do muito tradicional estão ultrapassadas, definitivamente?

Augusto de Campos. Boris é um grande intelectual. São mútuos o respeito e a admiração. Mas nunca lhe foi exigida declaração de amor ou fidelidade à poesia concreta. O trabalho que encetamos com ele, nosso professor de russo nos anos 1960, foi feito espontânea e incondicionalmente, como um projeto comum de resgate da poesia russa moderna, a partir da obra de Maiakóvski, e com grande entusiasmo de todos. Trabalhamos como um laboratório de tradução. Boris nos fornecia a logística, as informações sobre o significado exato das palavras, a compreensão da sua sonoridade, além de muitos dados a que só ele tinha acesso pelo seu domínio do idioma e da bibliografia russa; Haroldo e eu, independentemente um do outro, fazíamos a tradução poética e a discutíamos com Boris, depois de elaborada, justificando nossas soluções estéticas em relação à semântica original de cada poema. Quem, como Boris, se ocupou pioneiramente do estudo e divulgação de poetas como Khlébnikov e Khrutchônikh, expoentes da linguagem “zaum” ou transmental da vanguarda russa, não há de ter mais qualquer dificuldade com as poéticas de vanguarda. No mais, se ainda há entre nós muito preconceito em relação à poesia concreta, há também muito maior compreensão. Novas linguagens requerem sempre um tempo maior para serem assimiladas.

Magma. Você definiu sua experiência com a poesia concreta como “um dos formantes básicos da linguagem poética de agora” (Folha de S.Paulo 8/12/96). Os poetas de hoje carregam traços desse formante da linguagem poética? Ou, como

afirmou Silviano Santiago: “A poesia brasileira após o movimento (concretista) é exatamente a rejeição dele”.

Augusto de Campos. Não há dúvida que Silviano está completamente equivocado. Bastaria citar o caso de Arnaldo Antunes para desmenti-lo. Mas a crítica brasileira da velha-guarda continua, em geral, muito mal informada. Poucos deles usam o computador mais do que como máquina de escrever. A proposta da poesia concreta repercute hoje com muita força nas poéticas digitais e interdisciplinares que antecipou com o projeto “verbivocovisual”. Que ela abriu novos caminhos para a poesia é também indubitável. Poucos poetas das novas gerações deixam hoje de reconhecê-lo, o que não quer dizer que precisem fazer “poesia concreta” para terem valor. A ignorância dos novos instrumentos trazidos pela engenharia digital, assim como a escassa noção da interdisciplinaridade das artes, num universo comunicacional em que a escrita dialoga, materialmente, com a imagem e o som, constitui um dos maiores entraves para que a crítica possa compreender a poesia do seu tempo.

Magma. Ao menos duas características podem ser identificadas em movimentos tão distintos entre si quanto o Romantismo, o Modernismo e o Concretismo, a saber, ser a poesia a força-motriz de tais movimentos (que, embora literários, antes de tudo, estimularam mudanças em diferentes âmbitos da produção artística brasileira) e ter um projeto de Brasil em seu cerne. Hoje, no entanto, o alcance da poesia é cada vez menor – cada vez menor, sobretudo, nas universidades; e a descrença em projetos, a aceitação de que é isso mesmo, o país não tem remédio, colocou-os à sombra. Como o senhor avalia essa mudança de perspectiva?

Augusto de Campos. Não sou tão pessimista. Não sei como está a situação nas universidades. Mas tenho tomado conhecimento de vários estudos, dissertações e teses sobre a poesia brasileira de vanguarda. Por outro lado, a internet abriu as portas aos poetas, cada vez mais raros nos jornais, e as novas tecnologias baratearam e viabilizaram as edições de poesia. Você pode, e poderá cada vez mais, fazer uma edição digital, doméstica, com tiragem pequena, mas expansiva e de baixo custo. O *Panorama do Finnegans Wake* está em 4ª edição. O nosso *Mallarmé*, idem. E estou preparando uma nova e mais completa (a 4ª) edição dos *Poem(a)s* de E. E. Cummings, a sair pela Editora da Unicamp. Apesar de os jornais e revistas culturais de grande circulação, pressionados pela concorrência com as novas mídias, se terem tornado cada vez mais veículos de arte de consumo e de entretenimentos – cinema, moda, culinária, música “populística”, etc., a luta continua. “Mesmo do lado de fora”, a poesia resiste. E, como digo no meu último poema publicado na revista *Poiesis*, recém-lançada na Casa das Rosas, e no portal *Errática*, parodiando Mallarmé: “tudo existe pra acabar em YouTube”. No meio da marmelada geral, Mallarmé está lá, até em polonês, entre outras preciosidades “cinemanêmicas”, para quem quiser dentre os seus dois bilhões de videoleitores...

ENSAIOS

A MODERNIDADE E A MULHER EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*

DANUSA DA MATTA DUARTE FATTORI*

Resumo

Lima Barreto, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, estabelece uma importante contraposição de comportamentos femininos, por meio da qual é possível extrair conclusões significativas a respeito do papel da mulher em sua obra.

Abstract

Lima Barreto, in Triste Fim de Policarpo Quaresma, establish an important contraposition of female behavior, in wich it's possible to extract significant conclusions about women role in his work.

Palavras-chave

Lima Barreto
mulher,
sociedade.

Keywords

*Lima Barreto,
women, society.*

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília-UnB; Mestre em Teoria Literária pela USP.

Sabe-se que, na obra de Lima Barreto, se destacam questões complexas como a do preconceito racial, da discriminação dos pobres, do nepotismo e até da corrupção, temas ainda hoje bastante atuais e sempre bastante estudados pelos críticos que se debruçam sobre sua obra. O tema da mulher, entretanto, não costuma ser abordado com frequência. Talvez pelo fato de o próprio autor ter afirmado em uma de suas crônicas: “(...) e eu, que estou sempre disposto a trocar as pretensões feministas (...)”,¹ afirmação essa que aparentemente o vincula às posições mais conservadoras em relação aos avanços que as mulheres reivindicavam já àquela época. Há, no entanto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (TFPQ), uma importante contraposição de comportamentos femininos, capaz de suscitar instigantes considerações a respeito do modo como Lima Barreto tratou a mulher na sua obra.

Constitui fato notório que a posição da mulher frente ao homem se modificou de maneira significativa nas sociedades ditas modernas onde esta foi alcançando, aos poucos, sua emancipação. Arnoni Prado ressalta a relação entre **emancipação** da mulher e **modernidade**, ao mesmo tempo em que destaca a posição algo conservadora do Lima Barreto ao afirmar:

Compreendeu-se, assim, a importância dessa busca do acontecimento baseada na pesquisa do cotidiano e, por trás dessa atitude, passou-se a admitir a modernidade de Lima Barreto, já agora considerado um parente próximo dos escritores rebeldes que fizeram a Semana de Arte Moderna de 1922, *apesar de suas restrições à construção dos arranha-céus, ao jogo de futebol e à emancipação profissional da mulher.*² [grifo meu]

¹ LIMA BARRETO, A. II “Tenho esperança que...”. In: *Toda crônica*, vol. I. (Org.) Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 355-8.

² ARNONI PRADO, A. “Uma leitura do povo para o povo”. In: *Triste fim de Policarpo Quaresma, edição crítica*. Antônio Houaiss/ Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo, coordenadores. Madrid; Paris, México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; São José da Costa Rica; Santiago do Chile: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997, p. 524-9. (Coleção Archivos 301)

Embora não se pretenda avaliar o maior ou menor grau de modernidade do autor aqui analisado em relação ao tema mulher, fato que implicaria o risco de recairmos em severo anacronismo ao cobrar posicionamentos improváveis de serem assumidos em sua época, essa abordagem pode contribuir para a percepção do modo como o autor vislumbra a situação da mulher em meio ao processo de modernização, àquela altura, já irrefutável, e que se constituiu, esse sim, como ponto de especial relevância nas suas obras.

Voltemos, pois, à contraposição de comportamentos femininos a que nos referimos. O narrador em TFPQ contrapõe durante boa parte da narrativa duas personagens femininas: Olga e Ismênia, ora de uma maneira bastante sutil, ora nem tanto. Ambas as moças se encontram em idade propícia ao casamento, entretanto, a segunda faz desse o móvel da sua vida, ao passo que a primeira, se não chega a se opor ao mesmo, também não o supervaloriza. Nenhuma das duas ama o noivo, mas Olga, embora não soubesse exatamente por que se casava, mantém, mesmo após o enlace, sua personalidade, sua independência de pensamento em relação ao marido:

– Deviam continuar a presenciar as prisões, as deportações, os fuzilamentos, toda a série de violências que se vêm cometendo, aqui e no Sul?

–Você, no fundo, é uma revoltosa, disse o doutor, fechando a discussão.

Ela não deixava de ser. A simpatia dos desinteressados, da população inteira era pelos insurgentes. Não só isso sempre acontece em toda parte, como particularmente no Brasil, devido a múltiplos fatores.³

Ismênia, a seu turno, abandonada pelo noivo e vendo-se impossibilitada de cumprir o único objetivo que traçara para sua vida, (“ela, tão incapaz de um sentimento mais profundo, de uma aplicação mais séria de energia mental e física”) se desestabiliza completamente, vindo a falecer. A afilhada de Quaresma, diversamente, pensa, reflete sobre a realidade ao seu redor e atua sobre tal realidade e de tal maneira a vemos assumir posições sensatas, coerentes e ao mesmo tempo críticas em relação ao seu próprio grupo social, que o leitor facilmente percebe uma espécie de adesão do narrador ao discurso da personagem. Não raras vezes, o discurso de um e de outro chega a se confundir, como ocorre no episódio referente à ajuda que o governo deveria dispensar aos nacionais.⁴

Ismênia, entretanto, uma moça frágil, limitada, praticamente não tem discurso, ou melhor, o seu discurso restringe-se às respostas a respeito do seu casamento que nunca chega a se realizar. Para essa personagem, o narrador guarda somente críticas. Para Olga, elogios, tais como: “(...) a sua natureza inteligente e curiosa se comprazia nas mais simples descobertas que seu espírito fazia”. E em outro trecho, também a respeito da afilhada de Quaresma:

³ *Idem*, LIMA BARRETO, A. H. de. TFPQ, p. 174.

⁴ *Idem*, LIMA BARRETO, A. H. de, p. 138-40.

(...) [Olga] recalcou porém, dentro de si esse pensamento egoísta, o seu orgulho de classe, e agora entrava [no hospício] naturalmente, pondo em mais destaque a sua elegância natural. Amava esses sacrifícios, essas abnegações e tinha o sentimento da grandeza deles, e ficou contente consigo mesma.⁵

Importa notar a segurança da personagem que sobressai por meio de tais passagens. Destaque-se ainda a defesa que o narrador empreende a favor da afilhada de Quaresma quando, por exemplo, denuncia o fato de as leituras de Olga não terem a sua profundidade compreendida pelo marido.⁶

Tal fato, aparentemente simples, revela-nos a necessidade de se avaliar a própria instituição casamento, ao se discutir o papel da mulher na obra deste autor.

Lima Barreto, embora, a julgar pela posição assumida pelo narrador de TFPQ, não almejasse nenhuma grande modificação para essa instituição, critica o exagero com que, via de regra, se realizavam as cerimônias, inclusive no que concerne ao vestuário das noivas. Para ele, as cerimônias poderiam mesmo ser dispensadas:

(...) Antes, tenho a dizer que nada entendo dessas coisas sociais, mesmo em se tratando de casamentos. Não é atividade da minha seara intelectual, mas já foi dito que cada qual tem o direito de ter uma opinião e de dizê-la. Eu julgo que o casamento nada tem a ver com o despovoamento. Pode haver multiplicação da humanidade sem ele, como pode haver com ele. O ‘crescei e multiplicai-vos’ não subentende casamento algum. Há muitas espécies animais que obedecem ao preceito bíblico e prescindem de semelhante cerimônia. Por acaso entre os nossos animais domésticos que crescem e se multiplicam, apesar das pestes, das facas das cozinheiras, do choup, etc., há pastores e sacerdotes encarregados de realizar casamentos? Não.⁷

As mais importantes mudanças deveriam ocorrer principalmente no modo como muitas moças, de que Ismênia é um exemplo, percebiam o casamento: uma necessidade, não de atenderem aos próprios sentimentos, mas de satisfazerem a uma exigência de sua sociedade, a ponto de malbaratarem elementos como “a instrução, as satisfações íntimas, a alegria (...)”: “Aquela sua [de Ismênia] inteligência rudimentar tinha separado da ideia de casar *o amor, o prazer dos sentidos, uma tal ou qual liberdade, a maternidade, até o noivo*”.⁸ Esses pareciam ser os requisitos fundamentais do casamento para o narrador de TFPQ. O comportamento dos pais que concebiam o casamento de suas filhas como verdadeiros negócios também precisava ser modificado.

Para o narrador, diversamente do que pensava boa parte dos personagens, o fato de uma moça não se casar não constituía crime nem motivo de vergonha. Era mesmo preferível que o matrimônio não fosse contraído se não estivessem presentes os requisitos realçados acima. E embora se refira a Dona Adelaide lançando mão de um termo como “solteirona” (o qual atualmente, ao menos, vem carregado

⁵ *Idem*, p. 77-8.

⁶ *Idem*, p. 170-1.

⁷ LIMA BARRETO, A. H. “Quereis encontrar marido?_ aprendei!...”. In: *Toda Crônica – V. I.* (Org.) Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, 2 v., p. 524-6.

⁸ LIMA BARRETO, A. H. de. *TFPQ*, p. 43.

de sentido pejorativo), em outro momento da obra refere-se à condição de solteira da irmã de Quaresma como uma opção válida, uma alternativa:

Para Dona Adelaide, a vida era cousa simples, era viver, isto é, ter uma casa, jantar e almoço, vestuário, tudo modesto, médio. Não tinha ambições, paixões, desejos. Moça, não sonhara príncipes, belezas, triunfos, nem mesmo um marido. *Se não casou foi porque não sentiu necessidade disso; o sexo não lhe pesava e de alma e corpo ela sempre se sentiu completa.*⁹ [grifo meu]

Ainda a justaposição estabelecida no capítulo três entre o comportamento das moças à volta da Ismênia, quando esta recebe o pedido de casamento, e os rapazes em torno de Cavalcanti, que acabara de se formar, reforçam a crítica à supervalorização das aparências (status de mulher casada e do diploma) em detrimento da essência (amor ao noivo e à profissão), aspecto em que homens e mulheres se igualavam. Com base nesse episódio, se conclui: as críticas ao casamento elaboradas por Lima Barreto voltam-se menos para a instituição em si do que para o modo como esta vinha se realizando naquela sociedade. Visam, portanto, a denunciar a estreiteza de horizontes própria daquele grupo e dos interesses menos nobres que, via de regra, constituíam a principal motivação para a assunção de tal compromisso, como se pode depreender da constatação de Olga de que “todos os homens [ao menos os do seu grupo social] deviam ser iguais; era inútil mudar deste para aquele...” e do trecho abaixo:

Falam-me [os poetas nacionais de sua época] muito de amor, mas sem grandeza, nem drama, nem tragédia. O amor deles é um amor honesto ou semihonesto de Petrópolis ou Botafogo, ou das calçadas da avenida. Evadido desse sentimento, eu só o acho digno da poesia quando ele sopra com fúria nas almas para cumprimento do Destino. Nas suas outras feiçõeszinhas de fabricante de casamentos burgueses, de influência para melhorar situações particulares de rapazes necessitados, de fornecedor de espórtulas aos padres e pretores, absolutamente não me interessa (...).¹⁰

Frente a esse quadro, depreende-se das críticas do narrador o desejo de que homens e mulheres buscassem o casamento por amor e que as mulheres, especificamente, não se submetessem aos maridos e às regras sociais a ponto de perderem sua individualidade, especialmente se estas mantivessem visão mais ampla e ideais mais nobres que os respectivos, como ocorre com a personagem Olga. A capacidade da personagem em questão de perceber as injustiças sociais, capacidade que a transforma na primeira personagem feminina da literatura brasileira a se empenhar no resgate de um preso político,¹¹ faz da personagem uma espécie de parceira do narrador. Dessa forma, o autor traz uma mulher para o centro da obra

⁹ LIMA BARRETO, A. H. de. *TFPQ*, p. 143-4.

¹⁰ LIMA BARRETO, A.H. “Um poeta e uma poetisa”. In: *Impressões de Leitura, Obras de Lima Barreto*. (Org.) Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 251.

¹¹ DECCA. Edgar Salvadori de. “Quaresma: um relato de massacre republicano entre a ficção e a história”. In: *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Editora da UNICAMP; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, p. 137-57.

e, ressaltando outras características que não a beleza ou a competência para realizar prendas domésticas, traça um perfil de mulher bastante mais próximo da mulher moderna. Além disso, acena com a possibilidade de homens e mulheres se relacionarem em parceria, sem submissão de uma ou de outra parte, rompendo, de alguma maneira, com o *status quo* (que punha a mulher em situação de inferioridade em relação ao homem), posicionamento que pode ser considerado um avanço em relação ao pensamento da época.

Outros posicionamentos do autor no que concerne ao tema aqui abordado, a mulher, remetem, entretanto, a uma instigante oscilação entre uma visão mais moderna e outra mais conservadora. Lima Barreto, em crônica intitulada “A mulher brasileira”,¹² põe esta em desvantagem em relação à mulher francesa, especialmente pela incapacidade de as nacionais “influírem, animarem, encaminharem homens superiores de seu tempo” como fizera “uma M^{me} de Warens que recebe, educa e ama um pobre rapaz maltrapilho, de quem ela faz mais tarde Jean-Jacques Rousseau”.¹³ A mulher brasileira, portanto, menos intelectualizada, não estaria cumprindo adequadamente um papel fundamental: o de contribuir indiretamente para a “marcha das ideias da pátria”, formando grandes homens, ou seja, “*cercando o trabalho intelectual* de seus maridos, filhos ou irmãos de uma atmosfera na qual eles se movem tão livremente como se estivessem sós, e onde não estão de fato sós”. [grifo meu]

Em um dos textos que compõem a obra *Impressões de Leitura*, Lima Barreto recrimina a poetisa maranhense Leonete de Oliveira por cultivar “com tanto carinho um tão imediato apelo ou a representação mental do ato da geração” e afirma não ter encontrado ousadia semelhante nos poetas masculinos, como a dizer que seria mais aceitável esse tipo de representação se produzida por homens.

Afirma ainda o autor a propósito dos versos da poetisa em questão:

Não sou moralista, nem irmã de caridade, nem crítico de arte; mas a ‘flama’ da poesia e de outras manifestações escritas por parte das nossas mulheres está descambando com grande sucesso, para essas elementares e reduzidas formas de poetas que *me ponho a pensar que, em breve, seremos nós os homens, mais ou menos dissolutos e viciosos os autores aconselhados para as meninas honestas*. Absolutamente não me apavoram nem me enrubescem semelhantes produções femininas, *mas as julgo tão vazias de um grande ideal humano qualquer que procuro as causas disso em toda a parte e não as acho*.¹⁴ [grifo meu]

Claramente se percebe, pelas palavras do autor, a existência de padrões distintos de comportamento para homens e mulheres, no que tange ao exercício da sexualidade. Importa notar, não obstante, que, via de regra, as aparentes incoerências ou atitudes excessivamente conservadoras de Lima Barreto surgem ao lado de justificativas pautadas naqueles que seriam os alicerces de sua produção crítica e literária. No caso específico da poesia de Leonete de Oliveira, conforme

¹² LIMA BARRETO, A. H. de. *Vida Urbana*, p. 49.

¹³ *Idem*, p. 50.

¹⁴ LIMA BARRETO, A. H. de. *TFPQ*, p. 259.

se verifica, a fundamentação consiste na crença, diversas vezes enunciada, de que a literatura deveria expressar grandes ideais humanos, “ligando os homens em humanidade, afinal”.

Fato semelhante ocorre com a posição expressa pelo autor em relação ao trabalho feminino e também ao direito de as mulheres votarem, questões que já vinham sendo postas no Brasil àquela época. Quanto ao primeiro ponto, o que se refere ao direito ao trabalho, a crônica curiosamente intitulada “Quereis encontrar marido? – Aprende! ...”¹⁵ explicita o posicionamento do autor que afirma, naquela oportunidade, se contrapor muito mais à questão da ilegalidade que tal fato representaria no nosso ordenamento jurídico do que ao fato propriamente de as mulheres trabalharem: “Não sou inimigo das mulheres, mas quero que a lei seja respeitada, para sentir que ela me garante”. Nota-se, entretanto, que em momento algum o autor se empenha na mudança da lei nesse sentido, atitude que toma claramente frente a outras questões não menos polêmicas para a época como a questão do divórcio, por exemplo. Nem sequer apresenta, por intermédio das suas personagens femininas, tal necessidade. Quando trata de Ismênia e da sua fragilidade, cita algumas possíveis ocupações que poderiam demover a moça do estado em que se encontrava: “Sem hábito de leitura e de conversa, sem atividade doméstica qualquer, ela passava os dias deitada (...)” Olga, por sua vez, quando se depara com a difícil realidade dos lugarejos do nosso interior, pensa em ser ... homem!¹⁶ Essa é a única forma que a personagem vislumbra de influir diretamente naquela realidade. O narrador, a seu turno, também não lhe apresenta outra alternativa. Às mulheres cabia, pois, apoiar os homens e exercerem, no máximo, a profissão de professoras.¹⁷

Lima Barreto assume, entretanto, outros posicionamentos mais “modernos”, como a defesa do divórcio e até do aborto. Na crônica “A lei”, critica a nossa legislação a qual previa que as “senhoras separadas do marido” que trouxessem em seu ventre o fruto de uma, ressalte-se, natural “inclinação amorosa”, perdessem a guarda dos filhos. Critica também a prisão das “parteiras” que, motivadas por simples amizade, terminassem provocando a morte dessas mesmas mulheres. A consequência mais frequente dessa legislação, segundo o autor, era o suicídio das parteiras, ou seja, o sacrifício de duas vidas em nome da proteção de uma vida apenas provável.

Assumiu ainda posição veemente contra os uxoricidas e no texto sugestivamente intitulado “Não as matem”,¹⁸ a propósito deste fenômeno, assina uma frase das mais instigantes (e por que não dizer, das mais ousadas) da literatura da época: “Deixem as mulheres amar à vontade”. E esclarece:

¹⁵ “Quereis encontrar marido? Aprende!...”. In: LIMA BARRETO, A. H. de. *Toda Crônica: Lima Barreto*. Vol. I, p. 254.

¹⁶ LIMA BARRETO, A. H. de. *TFPQ*, p. 139.

¹⁷ LIMA BARRETO, A. H. de. “Tenho esperança que...”. In: *Bagatelas. Obras de Lima Barreto*. (Org.) Francisco de Assis Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 61.

¹⁸ LIMA BARRETO, A. H. de. *Vida Urbana, Obras de Lima Barreto*. (Org.) Francisco de Assis Barbosa, São Paulo, Brasiliense, 1956, p. 83.

Todas as considerações que se possam fazer, tendentes a convencer os homens de que eles não têm sobre as mulheres domínio outro que não aquele que venha da afeição, não devem ser desprezadas.

Esse obsoleto domínio à valentona, do homem sobre a mulher, é coisa tão horrorosa, que enche de indignação.

O esquecimento de que elas são, como todos nós, sujeitas a influências várias que fazem flutuar as suas inclinações, as suas amizades, os seus gostos, os seus amores, é coisa tão estúpida, que, só entre selvagens deve ter existido.

O destaque à adoção por Lima Barreto de posições, ora bastante conservadoras, ora mais modernas, como a expressa acima, que põe homens e mulheres no mesmo patamar em termos de liberdade para o amor, não visa a ressaltar o caráter tradicional do nosso autor nem o inserir irresponsavelmente entre os pioneiros do movimento de emancipação feminina. Também não pretende apontá-lo como inseguro frente às opiniões que assumiu, ou ainda, o que seria mais grave, exigir do nosso autor que se colocasse totalmente à frente de seu tempo. Reflete, entretanto, o aumento gradativo, que já começava àquela época, do espaço assumido pela mulher na vida do país e a percepção do autor desse estado de coisas, as quais praticamente o obrigam a emitir opiniões sobre os novos espaços reivindicados por esse grupo, demonstrando a sintonia que manteve com as questões de sua época. Reflete ainda a independência com que Lima Barreto se debruçou sobre temas polêmicos da vida brasileira de então. A mesma independência que o levou a, em obra como *Os Bruzundangas*, criticar a república, ressaltar aspectos positivos da monarquia, preconizar uma revolução nos moldes anarquistas e, ao mesmo tempo, se empenhar na “(re) construção” nacional.

[Este trabalho faz parte da tese de Doutorado intitulada: “Lima Barreto e Oswald de Andrade nos descaminhos da modernidade”, defendida na Universidade de Brasília em 26 de abril de 2006.]

AUTOR, AUTORIA E AUTORIDADE: ARGUMENTAÇÃO E IDEOLOGIA EM ROLAND BARTHES

CAIO GAGLIARDI*

Resumo

Esta é uma revisão crítica do artigo “A morte do autor” (1968), de Roland Barthes. A discussão proposta pretende posicionar em situação histórica e ideológica duas questões mais contemporâneas: a comunicabilidade da poesia e a falência da crítica.

Abstract

This paper aims to be a critical revision of the well known Roland Barthe’s paper “The death of the author” (1968). The preliminaries discussions intends to positioning in historical and ideological contexts two contemporary subjects: poetry communication and decadence of the critic.

Palavras-Chave

Autor, autoria,
intencionalidade.

keywords

Author,
authorship,
intentionality.

* Pós-doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH – USP. Este artigo compõe o projeto *O Império do autor na moderna teoria da literatura* – FAPESP, 2007-2008.

Em memória de meu professor e amigo Haqira Osakabe, que partiu no dia 13 de maio de 2008, data em que dei um ponto final a este artigo, e, há exatos quarenta anos, de quando cerca de 100 mil estudantes e trabalhadores decretaram greve geral na França.

Discuto aqui um dos textos fundamentais a respeito da *autoria* da obra literária. “Fundamentais”, porque se trata do símbolo de uma época em que a teoria da literatura buscou, como em nenhuma outra, afirmar-se como uma ciência do texto, excluindo de seus interesses tudo aquilo que não considerasse próprio da linguagem – um largo espectro que compreende e destaca a figura do autor. Esse pequeno artigo, “A morte do autor” (1968), pode ser lido como um manifesto, e sua enorme repercussão se deve em parte a isso, em parte à chancela de seu autor, Roland Barthes, um dos intelectuais franceses de maior notoriedade na segunda metade do século XX.

A expressão “a morte do autor” chegou a se tornar uma espécie de emblema da crítica estruturalista. Seu caráter peremptório é relativizado, no entanto, pela constatação de que é justamente Barthes, sua figura autoral, um de seus propulsores e constituidores de sentido. Dentre os textos sobre o conceito de autoria, o de Barthes foi aquele que mais radicalmente procurou banir o autor das abordagens literárias, sem, no entanto, ter se libertado da própria autoria. Esse é o índice de utopia de sua tese; aquilo que, afinal, abre uma fissura para a investigação de suas bases.

Passados quarenta anos, aprendemos que ler um texto de acordo com seu autor é uma atitude acrítica, falaciosa do ponto de vista da lógica do texto, mas essa restrição não nos indispõe contra sua figura. O autor não só continua vivo, como o consideramos ponto referencial em nossa cultura, e um dos temas mais controversos entre os estudos literários contemporâneos. Por isso, vale a pena retornar aos termos específicos daquele texto e procurar compreender suas motivações, estratégias e o legado que deixou para a teoria literária contemporânea.

A argumentação

A tese de que o autor está fora do espaço textual é, antes, o apelo por um novo modo de encarar a escrita: como um campo neutro, responsável pela dissolução

do sujeito, perda da identidade e destruição de toda a voz. Para argumentar em favor dessa hipótese, Barthes parte da citação de um trecho da novela de Balzac, *Sarrasine*, que descreve um castrado disfarçado em mulher. A passagem é a seguinte: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”. O crítico dirige então uma série de perguntas retóricas ao texto, que não são senão parte de uma única indagação:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?¹

Diante da constatação de que é impossível identificar o sujeito da enunciação, Barthes conclui que “a escritura é a destruição de toda a voz”.

Voltemos então ao trecho citado. Ali, qual é a imagem que se produz da mulher?

Primeiramente, trata-se não mais do que um lugar-comum que a traduz como ser eminentemente instintivo e sensível. O tom empregado no trecho é revelador de uma posição com relação a ela: há a enumeração de cinco características definidoras (seus “medos”, “caprichos”, “perturbações”, “audácias” e “bravatas” são considerados defeitos, porque interpretados como manifestações injustificáveis, daí os qualificativos “repentinos”, “sem razão”, “instintivas” e “sem causa”), ao passo que, como aparente traço positivo, oferece-se apenas a “deliciosa finura de sentimentos”. Notemos: sucedendo a enumeração negativa, o adjetivo “deliciosa” atua sobre o período como uma antífrase, porque seu sentido aponta para a negatividade. À luz do que vem antes, a expressão “finura dos sentimentos” é evidentemente irônica.

No entanto, e segundo o próprio Barthes, se a fala no trecho citado é do narrador, sua autoria é apenas suposta, já que é bem possível que ela atue no campo linguístico do elocutor como uma presença estranha, uma zona de influência da fala de outra personagem ou talvez do próprio autor, entre outras possibilidades. Numa expressão, o narrador pode ter adotado em sua fala uma perspectiva alheia.

Aventemos uma possibilidade de focalização: a de um uso bastante consciente e crítico da expressão “finura de sentimentos”. Ela revelaria uma zombaria, revestida de machismo, do qualificativo normalmente atribuído à mulher. A frase encerraria uma apropriação irônica desse lugar-comum, posto que desdenharia dele ao mesmo tempo em que o trataria como atributo. Assim, o início da passagem, “era a mulher”, não significaria “era verdadeiramente uma mulher”, se “verdadeiramente” for entendido como “uma mulher considerada integralmente, em sua profundidade psicológica”, e sim algo similar a “era como as demais mulheres” –

¹ BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65.

que sofrem, portanto, a estigmatização do autor. Mas se pensarmos, por exemplo, que a focalização se dirige para o herói da novela, segundo outra hipótese do próprio Barthes, seu sentido seria completamente diverso a este.

Esse exercício de atribuições poderia se estender longamente, e ele dá asas à imaginação a partir das sugestões colhidas de Barthes. Mas o que ele revela é que a impossibilidade de fixar uma atribuição autoral (afirmar “é desse modo, e não daquele”) não elimina a necessidade de definição de uma autoria para se compreender o sentido do texto; pelo contrário, a interpretação a reclama.

Quem fala assim? Ora, o trecho conforma, de um modo ou de outro, uma imagem autoral. Sua definição está diretamente associada à compreensão do texto. Cogitar que a referida fala represente a visão do próprio autor é uma possibilidade legítima e constatável sem que seja preciso recorrer a nada que esteja fora do espaço textual. Dizer algo do gênero “Balzac quis dizer que...” é uma atribuição que pode ser baseada em indícios textuais, e que oferece um vetor interpretativo para o texto. De modo análogo, para compreender o artigo de Barthes, nós não deveríamos nos perguntar “o que Barthes quis dizer com isso?” É inconcebível que alguém que lance hipóteses, ofereça argumentos, elabore o raciocínio dedutivo e se valha de exemplos, tal como acontece em “A morte do autor”, não espere que nos façamos essa pergunta. Por que, então, para Balzac ela não deveria ser feita?

O problema parece estar no alcance e na aceção que se confere ao autor quando a pergunta é feita. Ao indagarmos a respeito do que Balzac pensava, isso é feito sempre na perspectiva do texto. Balzac não é o indivíduo anterior ao texto, mas seu emissor, o sujeito que apenas existe atrelado a *Sarrasine*. Caso contrário, se o considerássemos como anterior à novela, teríamos de supor absurdamente que Balzac é um indivíduo que jamais mudaria de opinião, com plena convicção de suas posições, e que *Sarrasine* já era um produto acabado, tal como o conhecemos, em sua mente. O homem evolui, involui, transforma-se afinal, e por isso presumir que tenha coerência absoluta é o mesmo que desumanizá-lo. Há muitos Balzacs. Aquele ao qual dirigimos uma pergunta é a imagem autoral produzida por *Sarrasine*, o emissor de suas falas, alguém que só existe – e que só pode existir – em conjunto com elas.

Mediante essa ponderação – de filiação, aliás, barthesiana –, podemos afirmar que a interpretação do trecho citado é uma tentativa de responder à seguinte pergunta: o autor procurou produzir sobre o leitor determinado efeito ao denunciar uma visão irônica e machista do sexo feminino, ou será esta realmente a sua visão? Se for esta sua visão, a mulher é o alvo de sua crítica, e o castrado tornou-se, a seu ver, de fato mulher. Mas a crítica à mulher abre a possibilidade de se criticar o crítico. Sendo assim, não seria mais o sexo feminino o alvo, e sim o sujeito que o julga de determinado modo. Consequentemente, o castrado não seria mais que a reprodução do estereótipo feminino. Estamos diante de leituras opostas (e haverá outras), uma direta, a outra enviesada; numa espécie de dilema interpretativo. E essas duas interpretações estão circunscritas na pergunta: qual a perspectiva adotada por Balzac? Ou ainda: quem é o Balzac que fala?

Essa não é, certamente, uma curiosidade psicológica, mas uma atribuição. Só é possível compreender o trecho respondendo a essa pergunta. Do contrário, se o autor está morto, o sentido está morto.

Quem é o autor?

Na acepção que acabou de ser empregada, descobrir o significado é o mesmo que descobrir a intenção – a intenção entendida como um projeto de texto não premeditado, isto é, que vai se formulando e alterando simultaneamente à atividade de escrita. Um projeto que se altera na medida em que o ser humano não pode permanecer o mesmo, indiferente à passagem do tempo, à interferência das circunstâncias, à metamorfose das ideias, que, afinal, é a metamorfose do mundo que o rodeia e o constitui enquanto autor e leitor de seu próprio texto. Uma intenção, portanto, que se ajusta à escrita tanto quanto a escrita se ajusta a ela, porque altera-se conjuntamente o grau de envolvimento do escritor com sua criação, sob influência de tudo o que sente (e sentiu), imagina (e imaginou), conhece (e conheceu), deseja (e desejou). A intenção sofre a ação do texto na mesma medida em que atua sobre ele.

Recusar que a escrita seja uma prática guiada por um propósito, e que esse propósito tenha um peso na sua recepção, é isolar o texto do mundo, negar a literatura como fonte de conhecimento de si e do outro, de troca de experiências e de aproximação das diferenças. Sem intencionalidade, escritor e leitor são seres isolados de tudo aquilo que não diz respeito a si mesmos. Isolados, inclusive, da linguagem. O texto, à luz dessas considerações, é convertido em fetiche: objetual, vazio e distante.

Mas não é esta, a princípio, a acepção que Barthes confere ao autor, e o que se discutiu até aqui é, em boa parte, sobre o que ele deixa de fazer. É preciso, é claro, considerar sobre que contexto atua sua tese, ou, em outras palavras, que conotações carrega o conceito de autoria em seu texto.

O crítico trata o autor como uma “personagem moderna”, o que significa que ele é um produto da cultura recente: “ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela (a nossa sociedade) descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se costuma dizer mais nobremente, da ‘pessoa humana’”.² Essa formulação revela um posicionamento ideológico. Por um lado, historicizar o autor significa relativizar seu papel na história da cultura, enfraquecer seu teor de verdade e submetê-lo ao regime de oscilação das circunstâncias. Por outro, lembremos que o termo “moderno” é tomado como sinônimo de “positivista”, e este, por sua vez, compreendido como sendo “resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista”. Eis os pomos da discórdia que se alojam nessa tese. Prestar atenção a eles ajuda a esclarecer algo importante: ao rejeitar o autor, Barthes ataca, numa expressão, o homem burguês e a mentalidade moderna.

² *Ibid.*, p. 66.

A partir desse ponto, para que se entenda o que representa a recente tentativa de exclusão do autor do universo de sentido do texto, talvez seja necessária uma pequena digressão para se considerar o que representa o surgimento do autor do ponto de vista da escritura.

Lembremos que a figura do autor se fortalece à medida que a ideia clássica de gênero se enfraquece na tradição literária. As noções antes vigentes, de unidade de tom e pureza estética, revogavam a separação absoluta entre os diferentes tipos de texto, tal como realizado no Livro III da *República*, de Platão, mais empiricamente na *Poética*, de Aristóteles, e na *Epistola ad Pisones*, de Horácio, que é o texto que talvez mais tenha influenciado a poética e a retórica dos séculos XVI ao XVIII. Ali, o poeta formula a divisa que sintetiza a concepção de gênero: “singula quaeque locum teneant sortita decentem” (que cada assunto ocupe o seu devido lugar).

O enfraquecimento dessa mentalidade não é, em sua origem, um produto do romantismo. Já no barroco espanhol, o surgimento de autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca é simultâneo ao de um novo gênero, misto e, portanto, “impuro” – a tragicomédia. A substituição da estética do gênero pela estética do gênio ocorre com mais nitidez no século XVIII. É quando afloram os lugares-comuns românticos em torno da concepção de literatura, que passa a ser progressivamente encarada menos como trabalho ou aplicação de uma técnica, e mais como irrupção da interioridade do poeta (com o *Sturm und Drang*, na Alemanha).

Estamos no terreno mais que conhecido da historiografia literária, e antes que o leitor se aborreça com seu caráter inevitavelmente generalizante, atentemos para o que ele nos esclarece: se a “verdade do texto” passa a ser identificada no indivíduo que o escreve, a concepção de gênero é historicizada, o que significa dizer que ele se torna passível de evolução, e com isso nega-se seu caráter supostamente estático e normativo.

É nesse sentido que, no prefácio à *Estética* de Hegel, Lukács lê os gêneros como determinados pelas necessidades das sociedades. Já na correspondência entre Goethe e Schiller se acompanha a transição da ideia de pureza para a de hibridismo. De resto, esse conceito é a pedra de toque do famoso prefácio de Victor Hugo, “Do grotesco e do sublime”, que anuncia outra forma híbrida, o drama, como amálgama entre opostos.

Essa síntese, necessariamente esquemática, é suficiente para atender a um propósito específico, que é o de afirmar que a ênfase depositada na figura do autor na tradição literária ocidental não tem a mesma conotação que lhe é atribuída por Barthes. Se este prefere entender o autor como limitador do sentido do texto, a recapitulação de seu contexto de origem põe em evidência justamente o contrário dessa concepção: a presença de um novo personagem, o escritor criativo, como parte integrante do universo textual, aponta para a libertação da literatura de suas amarras prescritivas, atuando como um dos vetores da individualidade e autonomia da obra literária.

O alvo de Barthes aparece, portanto, velado. Talvez ele não seja o autor, talvez essa seja a imagem que metaforiza uma outra noção, de origem romântica e relacionada ao autor: a de literatura como confissão, como expressão de um eu. Ela

não está, evidentemente, desvinculada do autor, mas tem a especificidade de conferir a ele o poder de explicar o texto, de tratá-lo como o esteio do sentido de tudo o que escreve, reduzindo a escrita a um meio diáfano e transparente de registrar um conteúdo pré-formado.

Para refletir sobre essa hipótese, voltemos ao texto de Barthes. Ali ele explicita em que circunstâncias costuma aparecer essa personagem:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência”.³

O trecho é muito claro. Por essa passagem, Barthes identifica como autor o indivíduo que escreve, isto é, o eu biográfico, com data de nascimento, características físicas e hábitos mundanos. Trata-se, primeiramente, de considerá-lo em sua acepção mais restrita, portanto. Essa figura de carne e osso deve representar algo de revoltante para o crítico, mas talvez não seja odiosa em si mesma, porque com a expressão “a morte do autor” Barthes certamente não sugeria o extermínio do escritor criativo. Sua insatisfação é com os procedimentos críticos de seu tempo, responsáveis por desviar a atenção destinada ao texto literário para aquele que o produziu. A crítica de Barthes se dirige, portanto, a uma prática: interpretar segundo as declarações, a biografia e a psicologia do escritor.

Essa prática implica recuperar no texto a experiência vivida (nas biografias, diários íntimos e histórias literárias), ou ajustar o texto às declarações daquele que o escreveu (nas entrevistas e nos documentos revirados no espólio de um escritor). De um modo ou de outro, interpretar segundo o autor significa, portanto, pressupor a coerência do eu individual e buscar a unidade de sentido do texto numa figura ao mesmo tempo anterior (na suposta premeditação consciente ou inconsciente do texto) e posterior a ele (nas declarações ulteriores a seu respeito).

O trecho de Barthes retoma, na verdade, uma discussão um pouco mais antiga, travada com grande propriedade por T. S. Eliot, cuja filosofia crítica, a exemplo de sua poesia, é fundada na concepção de que a natureza humana é “impura” e finita. Conforme salienta A. G. George, em “Eliot as literary critic”, seu antecessor principal é Hulme, que repudiava a ideia rousseauiana de que a essência do homem é boa, o “nobre selvagem”. Hulme defendia a necessidade da disciplina e da impessoalidade. Se a personalidade humana é impura, a sinceridade e a clareza com que ela é “expressa” não podem constituir critério para se julgar o texto. Daí Eliot

³ *Ibid.*, p. 66.

apontar para a necessidade de se estabelecer padrões externos que possam servir como critério de avaliação para a literatura. Em Eliot, a defesa da autonomia estética da literatura entrava, contudo, em conflito com sua religiosidade crescente e sua consciência social.⁴

Explicar é o contrário de interpretar. Se a interpretação atua sobre possibilidades, a explicação presume que só pode haver um sentido, e que este sentido é passível de ser revelado. A interpretação é mutuamente válida: eu interpreto de acordo com algumas justificativas que não excluem uma segunda interpretação, construída com base em outras justificativas. Já a explicação não permite a variedade. Ela é um ponto final em qualquer discussão. A interpretação não assume que possa haver uma verdade imutável, ela trata o texto como um organismo maleável, que se modifica de acordo com o momento histórico de sua recepção e com o próprio leitor, e carrega em si a ideia de que as verdades são ilusões criadas. Já a explicação se move pela satisfação na crença em uma verdade definitiva, pelo mistério ainda maior de uma causalidade única, fria e indiferente à diversidade humana.⁵

Explicar um texto segundo seu autor implica pensar a intenção como uma deliberação premeditada à escrita. A crítica a essa prática, já muito conhecida, e ao menos três décadas mais antiga do que o manifesto de Barthes (lembramos dos ensaios de Eliot, da crítica de Jung a Freud, e da “falácia intencional” de Beardsley e Wimsatt), parte da ideia base de que, se fosse possível explicar um texto segundo a intenção de seu autor teríamos que concordar com a possibilidade de as palavras traduzirem literalmente nossas ideias, e, mais absurdamente, com a hipótese de o escritor ter pensado todo o texto antes de começar a escrevê-lo. Tomada dessa forma, a escrita seria uma consubstanciação, isto é, o mesmo que transportar ideias para o papel, sem que outras ideias (e mesmo outras palavras) interferissem naquilo que foi previamente elaborado mentalmente. Para se compreender a intencionalidade como premeditação requer-se que se adote uma concepção tão somente mecânica da escrita.

Estabelecida essa distinção, Barthes supostamente defenderia a interpretação no lugar da explicação. Mas não é isso o que ocorre, e “a morte do autor” terá implicações mais radicais que esta.

De que é feita a escritura

Da impossibilidade de ancorar o sentido do texto num porto seguro, estável e definível como é o autor, decorre uma noção bastante flexível de interpretação, que Barthes distingue da decifração, e concebe simplesmente como leitura possível. Em outros termos, a atividade crítica deixa de visar a uma verdade exclu-

⁴ Cf. Cap. VIII de GEORGE, A. G. *T. S. Eliot – his mind and art*. London: Asia Publishing House, s/d.

⁵ Cf. NIETZSCHE. *Sobre verdade e mentira*. Org. e trad. de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

dente das demais, e se apresenta como inclusiva, mutuamente verossímil. Segundo Barthes, o texto pode ser “desfiado”, nunca “decifrado”, porque “não há fundo” que se revele.

Nesse universo teórico, a questão que se coloca não é mais conceitual do que de nomenclatura. Reformular nossos modos habituais de compreender o mundo, bem como nossas práticas de leitura e ensino, significa, nesse debate, reformular o vocabulário que empregamos. O exemplo maior disso é a conversão do conceito de literatura, matizado pelos séculos de tradição retórica, em escritura, concebida como prática que “propõe sentido sem parar”, mas com o propósito de “evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido”.⁶

No universo barthesiano, a suposição de um sentido principal é autoritária. Haver muitos sentidos significa não haver um “sentido último”. Esse modo de encarar o texto destitui o crítico de seu trono de leitor profissional, porque desierarquiza sua interpretação ao considerá-la mais uma leitura. Barthes continua a rejeitar as formas de poder, a denunciar os donos do texto, a que se refere com uma ironia, o emprego das maiúsculas alegorizantes: “não é de se admirar, portanto, que o reinado do Autor tenha sido o reinado do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor.”⁷

Desalojada de um autor – de um passado e de um fundo –, a “escritura” se constituirá como um espaço de “dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” Essa passagem em Barthes é seminal para a teoria da intertextualidade, que é uma expressão cunhada por Julia Kristeva, em 1966, e sistematizada como teoria em *Semiótica*, de 1969. Ali, a noção de intertextualidade vem em substituição à de intersubjetividade, isto é, como forma de designar o processo de produção do texto literário para além da expressão de um eu. O texto se constitui, segundo a semióloga, da absorção e transformação de outros textos. Toda a escrita será, portanto, e inevitavelmente, reescrita. Nesse campo de atuação, entram em jogo, de modo decisivo para se pensar a evolução da tradição literária, noções como as de paródia, paráfrase, citação, colagem, alusão e apropriação, pensadas como formas de rupturas e desvios.

À luz dessas considerações, o “escriptor”, segundo Barthes:

não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.⁸

A concepção de que os textos dialogam entre si, e de que a escrita é um arranjo de vozes não é, evidentemente, uma invenção de Barthes, tampouco de Kristeva. Ela existe desde Homero, e a prática da emulação entre autores é mais do que

⁶ BARTHES, *A morte do autor*, *op. cit.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

conhecida. Modernamente, já nas primeiras décadas do século XX, ao menos três teóricos russos trataram do tema com profundidade: Eikhenbaum (“Sobre a teoria da prosa”, 1925) e Tinianov (“Da evolução literária”, 1927), vinculados ao chamado formalismo russo, e, principalmente, Bakhtin, cujas teorias a respeito do dialogismo do discurso literário e da polifonia no romance (*A poética de Dostoiévski*, 1929, e *Questões de literatura e estética*, 1975) conferem o escopo teórico mais denso sobre o tema. Se avaliarmos “A morte do autor” com base em seus antecedentes, encontraremos uma gama tão variada de autores relevantes e de estudos profundos, que seremos levados a concluir que “a morte do autor” é sobretudo um panfleto em favor de um outro polo constituinte do fenômeno literário.⁹

Isso porque a orientação que Barthes confere a seu manifesto não enfatiza o dialogismo, que representa o índice de libertação e inclusão mais interessante em seu texto; em seu lugar, ela aponta surpreendentemente para a construção de um outro império.

O império do Leitor

Como já adiantado, o tom do texto de 1968 é o de manifesto. A lógica do discurso barthesiano não é estritamente dedutiva – uma proposição não leva necessariamente a outra. Barthes trabalha, melhor dizendo, com um jogo de compensações: “... o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”. O desligamento do autor é compreendido, nesses termos, como condição necessária para a escritura. Ele afirma, por exemplo, que “nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’.” Seria possível, diante dessa remissão, contra-argumentar dizendo simplesmente que nossa sociedade não é mais etnográfica, e que escritores não são xamãs, ou então que essa contextualização não é mais verdadeira e aplicável do que as demais, como com a da sociedade romântica, na qual a narrativa é assumida por um único indivíduo, “homem de gênio”, cuja obra é admirada em correlação estreita com sua psicologia e experiências. Mas esse caminho seria adequado se Barthes não tivesse revelado seu real propósito com a tese da “morte do autor”, que é o de instaurar um outro império: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”.¹⁰

Essa é a frase axiomática que encerra seu texto. Trata-se de um apelo, que merece atenção mais detida, porque, se atentarmos bem, ele significa que embora critique o “império do Autor”, Barthes não trata a “escritura” como fenômeno integralmente autônomo.

Se “o verdadeiro lugar da escritura” é a “leitura”, quem é o leitor? Essa pergunta identifica na estratégia argumentativa de Barthes seu foco tendencioso. Isso

⁹ Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, chegou por outras vias à expressão “slogan anti-humanista”.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

porque, se o autor era antes tomado em sua acepção mais restrita – o escritor, o indivíduo –, o leitor é concebido de modo bastante diferente. Primeiramente, ele não é um indivíduo: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia”. Ele representa, na verdade, um espaço: “onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura”. Se assim é, o leitor é aquele que confere unidade ao texto: “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino”. Um destino impessoal, portanto. Mas não seria possível usar esse mesmo recurso para idealizar o autor?

Em “Escrever a leitura” (1970), Barthes expõe seus propósitos em *S/Z*, a análise de *Sarrasine*, afirmando que ao invés de falar de Balzac e do seu tempo, da psicologia de suas personagens, da temática do texto ou da sociologia do enredo, preferiu “ler levantando a cabeça”¹¹, isto é, sistematizando todas as digressões, os momentos que interrompeu a leitura para interrogá-la. *S/Z* é a demonstração prática do que Barthes chama de “texto-leitura”, expressão que substitui o termo “crítica”, e que pretende retirar o privilégio ao lugar de onde supostamente parte a obra, pessoal ou histórico, e redirecioná-lo para seu destino, o leitor. Assim, ao invés de se perguntar “o que o autor quis dizer”, Barthes pergunta “o que o leitor entende”.¹² Mas nota-se, novamente, em contraste com a descrição da figura autoral, o tratamento idealizador conferido ao leitor: “Não reconstitui o leitor (fosse eu ou você), mas a leitura. Quero dizer que toda a leitura deriva de formas transindividuais.”¹³

Diante de um postulado a tal ponto dogmático, refaçamos a pergunta: se concordarmos em compreender como equivocado o espaço antes conferido ao autor como autoridade sobre o texto, será legítimo assumir a censura ao autor como substituto da antiga censura ao leitor? Ou ainda: por que tratar o leitor como tutor do sentido do texto seria mais legítimo do que atribuir esse papel ao autor?

Para essa pergunta, é inevitável considerar uma resposta muito simples, mas grávida de decorrências: porque os leitores são muitos, ao passo que o autor é um só. Os leitores, sendo em maior número e diferentes entre si, tornam tudo ao mesmo tempo possível e impossível. Se tudo pode ser comunicado numa frase, o que de fato ela comunica?

O império do leitor não é outra coisa senão uma tentativa inicial de dissolução do sentido e, com ele, do status do texto. Ainda em “Escrever a leitura”, lemos: “a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina.” O autor, ou a “lógica da razão”, é substituído pelo leitor, ou a “lógica do símbolo”.¹⁴ A concepção de que o “texto-leitura” deve reestabelecer a “verdade lúdica” da “escritura” é o substituto no vernáculo

¹¹ BARTHES, Roland. *Escrever a leitura. O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 40.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 42. Um tratamento “transindividual” conferido ao autor se verifica em Foucault, em “O que é um autor” e em *A ordem do discurso*, textos de que tratarei noutra ocasião.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

barthesiano à concepção de que a crítica deve estabelecer a verdade objetiva/subjetiva da literatura. Está aberto, assim, o curso dos questionamentos para que envereda a crítica pós-estruturalista. E essa constatação nos encaminha para um estágio importante nessa discussão.

Pela rota mallarmaica

A concepção de que a linguagem poética é essencialmente não comunicativa é de origem simbolista e atraiu para o poema uma aura mística, que encontrou amplo respaldo na literatura francesa da segunda metade do século XIX. No entanto, não se pode generalizá-la. Em “The Social Function of Poetry” (1945), T. S. Eliot – conhecido por advogar em favor da despersonalização do escritor no texto, e por antecipar a visão dos *new critics*, sobretudo no que diz respeito às falaciosas projeções psicobiográficas de críticos como Sainte Beuve – não abre mão do propósito comunicativo para tratar da lírica. O título do livro de que consta este ensaio, *Sobre poesia e poetas*, é autoexplicativo nesse sentido:

Beyond any specific intention which poetry may have, such as I have already instanced in the various kinds of poetry, there is always the communication of some new experience, or some fresh understanding of the familiar, or the expression of something we have experienced but have no words for, which enlarges our consciousness or refines our sensibility.¹⁵

Em contraste com a visão eliotiana de que a poesia lida sempre com a comunicação de alguma experiência nova, ou proporciona um novo entendimento do que já é familiar, a concepção de escritura resulta em Barthes num texto que não pode representar nada que esteja antes dele. Essa forma de encarar o texto, como realidade ontológica, não é estranha à sua base de enunciação linguística – a concepção algo misteriosa, mas muito difundida, de “função poética da linguagem”, proposta em 1960 pelo linguista russo Roman Jakobson. A linguagem poética não narra, não expressa, porque ela é um fim em si mesma. O que Jakobson afirma é que a “função da linguagem poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”¹⁶ da linguagem. Mas Barthes radicaliza essa perspectiva, por defender que a “verdade do texto” é o próprio texto, não no sentido de que ele possa comunicar algo, mas de que ele, enquanto escritura, só pode ser auto-referencial. Jakobson não foi tão longe: “A adaptação dos meios poéticos a algum propósito heterogêneo não lhes esconde a essência primeira, assim como os elementos da linguagem emotiva, quando utilizados em poesia, conservam ainda sua nuança emotiva.”¹⁷

Essa diferença se deve a um viés específico de leitura. O modo como Barthes lê Jakobson, e com ele a *Nouvelle critique* e o grupo *Tel quel*, tem em Mallarmé um

¹⁵ ELIOT, T. S. *The Social Function of Poetry. On poetry and poets*. London – Boston: Faber and Faber, 1984, p. 18.

¹⁶ JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética. Linguística e comunicação*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 130.

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

filtro radical, que singulariza a linguagem poética como objeto anticomunicativo. “No fundo, o mundo foi feito para acabar num belo livro”, dizia o poeta de “Le livre”. Em um dos fragmentos de *Igitur*, lemos ainda: “Profiro a palavra, para afundá-la de novo em sua inanidade”.¹⁸ O caminho de desmistificação do autor prosseguia, pela rota mallarmaica, para a mistificação da linguagem. Estava aí o novo índice de literariedade do texto. Ao invés de pensar os mecanismos próprios de uma função poética da linguagem, a crítica de Barthes cedia à recusa não só da explicação, mas também da interpretação.

A esse respeito, recentemente o ensaísta italiano Alfonso Berardinelli (um intelectual nada “moderno”, diga-se de passagem, na medida em que julga que a literatura não só tem um sentido como confere sentido à experiência) tomou partido de modo bastante incisivo nessa questão denunciando a influência e a hegemonia pós-estruturalista enquanto base de teorização do texto literário. Segundo ele, a rota traçada através de Mallarmé teria levado a poesia para um “caminho de depuração anticomunicativa, progressivamente se enfraquecendo e esvaziando”. As cores com que Berardinelli pinta o cenário da nova poesia são pálidas: “a maior parte dos jovens autores que começaram a publicar a partir dos anos 1970 não ultrapassaram os limites e o âmbito restrito fixados pela estética formalista e pelas vanguardas informais, segundo as quais tudo era possível em poesia, tudo era permitido, exceto dizer alguma coisa.”¹⁹

A leitura teria deixado de ser o compartilhamento de uma experiência nova, uma vez que, simultaneamente às tendências poéticas, Berardinelli constata um danoso movimento de abstração do texto por parte dos críticos. Ele considera que enquanto a crítica literária em pouco tempo ocupou-se, não da literatura, mas da ideia de literatura, sua noção de linguagem traduziu-se como hermetismo, um todo fechado em si mesmo, estranho a quaisquer valores semânticos: “As fronteiras da Literatura, entendida como máquina textual que devora a si mesma, dilatavam-se enormemente, impedindo que a ideia e a essência literária entrassem de fato em atrito com algo de diferente e de estranho”.²⁰ O texto torna-se, então, um código restrito a um círculo diminuto de escritores, o que num outro ensaio Berardinelli chama de “antimundo”.²¹ Com a literatura ascética e afastada de tudo, a crítica a seu respeito, que havia estigmatizado o fundo semântico da “escritura”, converte-se numa fala verborrágica e conjectural sobre o silêncio – sua forma mais depurada de autodestruição. Ambas, narcisicamente, formulando jargões inovadores a respeito de si mesmas.

Desmistificava-se o autor, mistificava-se a linguagem. E com isso fazia-se uma negação generalizada: do sujeito, do tema (o objeto), da sociedade, da história; de tudo que não fosse a afirmação de um vazio, ela mesma, linguagem.

¹⁸ MALLARMÉ. *Poemas*. Org. e trad. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 115.

¹⁹ BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. *Da poesia à prosa*. Org. e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, “Quatro tipos de obscuridade”, p. 141.

A leitura de Berardinelli, da década de 1990, é afim à perspectiva de Hayden White sobre a crítica contemporânea a um ensaio seu, de 1976, que falava num “momento absurdista” na moderna crítica literária. Para o crítico americano, a crítica não apenas não mais teria um ideia segura do que representava a literatura, como não saberia traçar a linha que separa a literatura da linguagem: “nada é interpretável como fenômeno especificamente literário, a literatura como tal não existe, e a tarefa da moderna crítica literária (se a questão for levada às últimas consequências) é comandar sua própria dissolução.”²²

É o caso, então, de voltarmos às bases dessa discussão. Num ensaio esclarecedor sob vários aspectos, “The Frontiers of criticism” (1956), T. S. Eliot chamou a atenção para dois perigos do método explicativo ou psicobiográfico: 1) pressupor que há apenas uma interpretação correta, sem perceber que o poema pode ter significados diferentes para leitores de diferentes sensibilidades; 2) pressupor que sendo válida a interpretação dum poema, ela passa a ser aquilo que seu autor tentara transmitir consciente ou inconscientemente. A tese da “morte do autor” não desconsiderou esses riscos, pelo contrário, ela extrapolou seus limites, e ao se opor em demasia à ótica individualista e histórica das correntes de explicação do texto, acabou por se equiparar à política de certos governantes, que sob o pretexto de eliminarem a pobreza, mais ou menos voluntariamente expulsaram os pobres de suas vistas.

Autoria e autoridade: “fora os rinocerontes”

O manifesto de Barthes é escrito num momento excepcional, em que Paris é o epicentro de explosões de radicalismo estudantil assistidas em todo o mundo. Quarenta anos depois, não é tarefa simples mensurar o estado de exaltação em que se vivia naquele período, porque a realidade que conhecemos é em muitos aspectos diametralmente oposta àquela. Basta dizer que hoje a tirania do mercado associada à falta de oportunidade de trabalho e ao individualismo levou o jovem a abandonar o discurso revoltado e a lutar justamente pela inserção nesse sistema. A imagem do profissional “bem-sucedido” está andares acima em sua escala de valores daquela outra contestadora, ora malvista como romantismo ultrapassado, sem lenço e sem documento, ora digerida pelo próprio mercado, que a devolve em formas mais domesticadas, com a imagem de Che nas camisetas, pôsteres e broches.

Já em 1972, Pasolini aludia ao regresso dos jovens de sua geração com relação à dos anos sessenta. Para ele, os cabelos compridos, então signos não verbais que, embora nascidos no seio da burguesia, exprimiam o enjoo da civilização de consumo, haviam se tornado “coisas de televisão ou dos anúncios publicitários”. Eram então signos que ressuscitavam o conformismo servil e o convencionalismo vulgar que seus pais haviam momentaneamente superado.²³

²² WHITE, Hayden. “O momento absurdista na teoria literária contemporânea”. In: *Trópicos do discurso* – ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994. p. 286.

²³ PASOLINI, Pier Paolo. O discurso dos cabelos. *Os jovens infelizes* – antologia de ensaios cor-sários. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, p. 37-44.

Pasolini, aliás, percebeu, tão logo começou a se agravar, o processo de “coisificação” e “desidentificação” social originado no capitalismo monopolista, e que em termos bem atuais é designado por “globalização”. A uniformização dos gostos, hábitos, ideias – ou da falta delas –, trajes, léxico, valores etc., deve-se, em suma, à vontade de aburguesamento social que teria feito da pobreza algo repugnante aos nossos olhos. Passamos a aceitar a música dos pretos, mas não aceitamos os pretos: “Em 1961, os burgueses viam no subproletariado o mal, exatamente como os racistas americanos o viam no universo negro”, diz Pasolini.²⁴

Como descreve Hobsbawm, o espantoso juvenescimento da sociedade assistido após a década de 1950 significa, ao mesmo tempo, a afirmação absoluta do capitalismo. O jovem, seja pelo rock, pelo jeans, pelo cinema hollywoodiano (James Dean), pelas drogas, pela liberalização sexual, pela tecnologia mutante e acelerada, ou pelo culto do corpo e pela valorização dos esportes, depois da Segunda Guerra passa a ser o símbolo máximo das economias de mercado desenvolvidas. A cultura jovem torna-se a matriz da revolução cultural do século XX e acentua o que Hobsbawm chama de “abismo histórico” entre os nascidos antes de 1925 e depois de 1950.²⁵

Hoje, pautado no julgamento das aparências, e formado num sistema educacional pragmatista, esse jovem “bem informado”, cujas ansiedades são anestesiadas, quando não confundidas, pelo consumo,²⁶ não duvida de nada; prefere, em síntese, a adaptação à contestação. O *mass media*, ou o “hedonismo do poder consumista”, nas palavras de Pasolini, tornou-se a ideologia do poder no mundo jovem.

Isso para dizer que a escrita de “A morte do autor”, realizada justamente em Paris, por um intelectual de espírito jovem (embora já na casa dos cinquenta anos), libertário e contestador, comprometido com as mudanças e os discursos de seu tempo, não pode ser bem compreendida se inteiramente desvinculada de seu momento de produção, caracterizado por uma embriaguez política e cultural cujo raio de disseminação abrange todo o Ocidente.

Entre fevereiro e maio de 68 eclodem os movimentos antistalinistas em Varsóvia e Praga e as revoltas estudantis em Bonn, na Alemanha, assiste-se à tomada da Universidade de Nanterre, na França, liderada por Daniel Cohn Bendit, à invasão da Universidade de Brasília pelos estudantes e aos protestos em todo o Brasil pela morte do estudante Edson Luiz de Lima Souto, em confronto com a polícia durante a invasão do restaurante universitário Calabouço, no Rio de Janeiro. Nos EUA inicia-se uma onda de conflitos raciais após o assassinato de Martin Luther King, ocorre a ocupação da Universidade de Colúmbia e o protesto contra a guerra do Vietnã no Central Park, em Nova Iorque. Em Paris levantam-se barricadas de até três metros de altura nas ruas do Quartier Latin, e coloca-se em marcha uma sequência de greves operárias que culminam na paralisação, no dia 25 de maio, de

²⁴ *Ibid.*, Meu “Accattone” na TV após o genocídio, p. 138.

²⁵ Cf. HOBBSAWM, Eric. Revolução cultural. *Era dos Extremos – o breve século XX 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 314-36.

²⁶ A esse respeito, Pasolini fala em um novo fascismo, o “fascismo de consumo”.

nada menos que 10 milhões de estudantes e funcionários públicos, considerada a maior da história.

As lutas de 68 foram sempre antiautoritárias. E essa reação contra o poder se estendeu do âmbito político ao familiar, educacional e comportamental. Mas o que as singulariza na França, e torna sua compreensão uma tarefa menos óbvia do que pode aparentar ser, é que o movimento não se resumia, simplesmente, a uma reivindicação financeira dos operários, ou à discórdia política dos estudantes e intelectuais. Há um certo infantilismo que compõe o movimento e o torna inaudito desde a origem: um grupo de estudantes que rejeitavam a disciplina, as regras e as formalidades da vida no campus. E esse espírito muito mais lúdico do que propriamente revolucionário se manteve. A rebeldia, distante do drama do esfomeado ou do desespero aflitivo do desempregado, tal como assistimos hoje no terceiro mundo, era mais propriamente de um colorido niilista de quem não pretendia tomar o poder, mas contestar a existência de qualquer instância que pudesse exercê-lo. E essa contestação poderia se sintetizar na permissão, por exemplo, de as mulheres usarem calças compridas. Sem um projeto político real, sem uma ditadura para combater, e com as barrigas cheias, mais propriamente do que realizar uma revolução, o que a juventude parisiense buscava era um discurso de revolta.

Mai de 68 não triunfou em todos os planos, e o que se assistiu na década de 1970 foi a um endurecimento dos regimes políticos, a tomada de Praga pelos tanques soviéticos, a eleição de Nixon nos EUA, o AI-5 no Brasil e a volta de De Gaulle ao poder na França. Mas seu efeito sobre os costumes e a cultura foi bastante visível. Barthes se referiu ao período como “a Libertação” – libertação esta que está longe de ter passado em branco em seu manifesto sobre o destino do autor.

Essencialmente, o final da década de 1960 na França é marcado por uma transição geracional bastante nítida, ligada ao sensacional progresso da alfabetização e à extraordinária corrida para a Universidade, que aprofundaram enormemente as diferenças entre pais e filhos, seja no que se refere à visão de mundo, aos hábitos e valores adotados. O jovem universitário não representava mais um pequeno percentual da população em mera transição para as obrigações adultas, mas uma classe composta por uma massa de estudantes ainda sem espaço definido na sociedade. O abismo geracional se agrava se considerarmos a diferença de mentalidade entre aqueles que, tendo enfrentado a 2ª Guerra Mundial, presenciavam um momento incomparavelmente mais estável e com ares de prosperidade nos anos 60, e a geração pós-guerra, ávida por encontrar sentidos na eleição de inimigos. O ressentimento contra um tipo de autoridade, representado pela própria universidade, alimentou o radicalismo entre uma classe social curiosamente não afetada diretamente pela insatisfação econômica. Na França, a associação da figura de De Gaulle com a de um tirano, embora comum, era injustificável em muitos aspectos, e derivava da necessidade de união de toda a esquerda, que buscava afirmar-se e instaurar um governo popular que discriminasse qualquer forma de afirmação de poder pessoal. Naquele momento, ainda não estava claro que o inimigo não era mais uma pessoa (os fantasmas de Stálin, Hitler e Mussolini) ou categoria social (a monarquia, a burguesia), mas algo invisivelmente nefasto, sem rosto, que ali-

mentava e educava a juventude rebelde: o poder socioeconômico – ditador de hábitos, necessidades, valores e modos de relações humanas.

É nessa atmosfera libertária, em que o argumento de autoridade perdia a razão, e é empenhado em desabonar quaisquer formas de poder, que Barthes escreve “A morte do autor”.

Não é difícil compreender a inclinação ideológica de seu gesto, bem como a vinculação que estabelece entre a figura autoral e a imagem de um tirano. Seu manifesto é fruto de um momento coletivo de grande élan revolucionário. Não por acaso, ele está entremeado de expressões que apontam para um mesmo universo conotativo: o autor é o dono de um Império muito poderoso, diz Barthes. Portanto, a autoria é considerada sinônimo de autoridade, aprisionamento, restrição, centralização, e contra ela operam termos como “destruição”, “apagamento”, “desligamento”, “afastamento” e “dessacralização”.

A iniciativa de se afastar de quaisquer formas de poder é representativa em Barthes. Em sua aula inaugural no Colégio da França (1977), ele retoma o mesmo tema: “Uma outra alegria me vem hoje, mais grave porque mais responsável: a de entrar num lugar que pode ser dito rigorosamente: fora do poder.”²⁷ Essa afirmação se faz presente diante da constatação de que o conjunto de rupturas conquistadas pela sociedade intelectual há pouco menos de uma década do pronunciamento de sua “aula” não produzira um desligamento do poder, pelo contrário:

...evidenciou-se que, à medida que os aparelhos de contestação se multiplicavam, o próprio poder, como categoria discursiva, se dividia, se estendia como uma água que escorre por toda a parte, cada grupo opositor tornando-se, por sua vez e à sua maneira, um grupo de pressão, e entoando em seu próprio nome o próprio discurso do poder.²⁸

Os produtos social, cultural e sexual da ruptura não se traduziam: “vangloriavam-se de pôr em evidência o que havia sido esmagado, sem ver o que, assim fazendo, se esmagava alhures.”²⁹ Sua famosa “Aula” é em parte um modo de justificar o texto como espaço de libertação total das formas de poder: “Se a semiologia de que falo voltou então ao Texto é que, nesse concerto de pequenas dominações, o Texto lhe apareceu como o próprio índice de despoder.”³⁰ Barthes definia ao mesmo tempo um posicionamento diante da literatura e a sua natureza. A literatura lhe serve, assim, como estado privilegiado da linguagem, como escritura emancipada de um autor, que “permite ouvir a língua fora do poder”, e esse poder é representado, no âmbito da linguagem, pelo “mito da criatividade pura”, ou seja, o homem de gênio.

A matéria em jogo é fundamentalmente ideológica: a literatura deve distanciar-se da palavra gregária, dos donos do sentido, e ser encarada como escrita

²⁷ BARTHES, R. *Aula*. Trad. e posf. de Leyla Perrone-Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 34-5.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

“longe dos *topoi* da cultura politizada”.³¹ A ideia de libertação insere-se, de resto, num conjunto de atitudes que se traduzem de modo similar, tal como a de se buscar a emancipação do estado com relação à igreja, do cidadão com relação ao estado, do homem com relação a deus.

Se o pensamento intelectual nesse momento dirige-se para a necessidade de deixar-se guiar a si mesmo, sua radicalização será imaginar a possibilidade de o texto falar por si. Diante dessa liberdade, também o papel do professor deve ser revisto, e Barthes se mostra atento a isso: “O que eu gostaria de renovar, cada um dos anos em que me será dado aqui ensinar, é a maneira de apresentar a aula ou o seminário, em suma, de ‘manter’ um discurso sem o impor.”³²

É ainda na *Aula*, ministrada com distanciamento do momento de publicação do texto aqui enfocado, que Barthes associa diretamente a tese da “morte do autor” com os acontecimentos ocorridos no ano de sua escrita:

Por um lado, e antes de mais nada, desde a Libertação, o mito do grande escritor francês, depositário sagrado de todos os valores superiores, desgasta-se, extenua-se e morre pouco a pouco com cada um dos últimos sobreviventes do período entre as duas Guerras; é um novo tipo que entra em cena, que não se sabe mais – ou não se sabe ainda – como chamar: escritor? Intelectual? Escriitor?³³

A desmistificação de verdades, práticas e modos de ver é um procedimento típico em Barthes. Talvez o grande ponto de união entre seus textos seja a perseguição ao senso comum, aos mecanismos naturais de cristalização de ideologias. Matar o autor é uma decisão que evidencia sua fuga do consensual, e a ruptura com os hábitos foi sempre uma prática autojustificável para o crítico. Autoria e autoridade só poderiam ter sido tomadas como sinônimos por ele.

Mas se a exclusão do autor da recepção da obra literária foi uma prática que a geração de 68 sedimentou na crítica literária, este duplo retrospecto, tanto retórico quanto histórico, permite-nos compreender que o grande gesto teórico da morte do autor, uma vez tornado consenso estruturalista e formalista para as sucessivas gerações de críticos, muitos dos quais ainda atuantes, deve ser encarado como um passo para que o autor renasça sob uma perspectiva ao mesmo tempo menos projetiva e mais humanizada.

³¹ *Ibid.*, p. 35.

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 41.

COMO BURRO NO ARENOSO: AS CONTRADIÇÕES DA FORMA EM “CARA-DE-BRONZE” DE GUIMARÃES ROSA

EMMANUEL SANTIAGO*

Resumo

O intuito deste trabalho é abordar a problemática envolvendo a integração do Brasil no mundo do capitalismo industrial (e seus impactos sobre a realidade regional dos gerais mineiros) e como essa problemática está por trás dos princípios constitutivos pelos quais se organiza a estrutura formal de “Cara-de-Bronze”, novela de Guimarães Rosa.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; forma literária; processo social; narrativa brasileira.

Abstract

This work aims to approach the issue of Brazil's integration within the world of industrial capitalism (as well as its impacts on the regional reality of Minas Gerais' people), and to discuss the way this issue is behind the basic principles that organize the formal structure of the short story “Cara-de-Bronze”, by Guimarães Rosa.

Keywords

Guimarães Rosa; literary form; social process; brazilian narrative.

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP).

Um dos pontos centrais de “Cara-de-Bronze”,¹ a partir do qual todos os demais núcleos temáticos da novela serão abordados, é a interlocução entre os vaqueiros do Urubuquaquá e os integrantes de uma comitiva responsável pela compra do gado da fazenda. Dentre estes, está Moimeichêgo que, ao conduzir a conversa com os vaqueiros “numa maiêutica digna de Sócrates com seus discípulos”,² provoca um enfrentamento de perspectivas, como no seguinte trecho em que se discute a aparência física de Segisberto Jéia Velho Filho, o misterioso fazendeiro conhecido entre os seus funcionários como o Cara-de-Bronze:

Moimeichêgo: E – o homem – como é que ele é, o Cara-de-Bronze?
O vaqueiro Adino: Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!
Moimeichêgo: Você já viu bronze?
O vaqueiro Adino: Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas também eu não fui que botei o apelido nele...
Moimeichêgo: Quem pôs? (*Silêncio de todos. Pausa*)³

Enquanto para Adino o saber constituído coletivamente e transmitido pela tradição não é alvo de problematização, para Moimeichêgo parece no mínimo inusitado que se atribua a alguma coisa uma propriedade de algo que se desconhece, no que este representa o pensamento moderno, fundado na autoridade da expe-

¹ ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze”. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 558-627. 2 vols. Todas as indicações de página da novela correspondem a esta edição.

² ESPÍRITO-SANTO, Rosana Silva do. “‘Cara-de-Bronze’: mosaico dos gerais”. In: DUARTE, Lélia Pereira et al. (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas/ CESPUC, 2005, p. 700.

³ ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze”. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 574-5.

riência e da reflexão individuais em contraposição à tradição. Nesse sentido, Moimeichêgo assume a mesma função do doutor silencioso de *Grande sertão: veredas*, que consiste em materializar um ponto de vista citadino, o ponto de vista da cultura letrada, no interior do universo rural.⁴ O mesmo ocorre com o título da novela, e também apelido de sua personagem principal, pois, ao coloquialíssimo termo “cara”, empregado ao invés do convencionalmente mais literário “face”, contrapõe-se o bronze, material tido como nobre e repleto de conotações eruditas. Essa mesma dualidade se verifica na intrincada tessitura formal da novela, na qual coexistem formas típicas do cantar e do contar populares, de natureza oral, com formas da cultura letrada, como notas de rodapé, e um roteiro cinematográfico.

“Cara-de-Bronze”, tanto em suas soluções formais quanto em seus temas, oferece um instantâneo literário do processo de modernização da sociedade brasileira que se dá a partir da incorporação de elementos pré-modernos relacionados ao nosso passado colonial. Mais especificamente, “Cara-de-Bronze” trata do momento, apreendido de dentro do universo rural, em que se tenta introduzir o Brasil do século XX na órbita do capitalismo industrial. Somos colocados, logo de início, a par da situação do Cara-de-Bronze “tencionando apurar tudo o que tem, no bom dinheiro” (p. 564), marcando a passagem de um modelo produtivo baseado no trabalho rural para um modelo monetário, no qual a posse do dinheiro vale mais do que a posse sobre a terra. Como se sabe, no Brasil, foram as oligarquias rurais as responsáveis pela introdução de práticas e valores da modernidade burguesa, o que lhes garantiu a manutenção de seus interesses de classe.⁵ É o que acontece também em nossa novela, pois, ainda que esteja vendendo todo o gado de sua fazenda, o Cara-de-Bronze coloca um de seus funcionários em “testamentos herdados” (p. 627), perpetuando o latifúndio, já que, segundo as palavras do vaqueiro Sacramento, “nessas suas terras, ele agarra” (p. 564). A imagem do proprietário que faz a passagem para a economia de mercado, mas que ainda se mantém “agarrado à terra”, ou seja, às bases do sistema latifundiário, é bastante significativa no que se refere ao processo de modernização da sociedade brasileira. Com isso, o apelido dado à personagem ganha nova dimensão, pois, se o bronze é um material conhecido pela sua resistência contra o tempo, Segisberto, por sua vez, sofre de uma doença degenerativa que se supõe ser a lepra (p. 589). Descontando-se o evidente humor negro do apelido, este, quando contraposto à condição física do fazendeiro, revela o caráter persistente e ao mesmo tempo decadente do patriarca. Ligado a uma ordem obsoleta, que se esperaria ultrapassada pela modernização da sociedade brasileira, o grande latifundiário ainda hoje é uma figura muito presente e influente em nosso cenário político e econômico. Podemos dizer que, em alguma medida, o Cara-de-Bronze representa o patriarcado brasileiro nessa transição perpétua para a ordem burguesa.

⁴ Cf. ARRIGUCCI-JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZZARRO, Ana (Org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, p. 463, v. 3.

⁵ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 71-92. Em especial o terceiro capítulo, “A herança rural”.

O arranjo formal pouco ortodoxo de “Cara-de-Bronze” visaria a dar conta de uma experiência “não canônica”⁶ da modernidade, pressentida num de seus momentos mais críticos, a década de 50 para a sociedade brasileira. A região que serve de referência para a criação do universo ficcional rosiano, os gerais mineiros, surge então como uma zona de contato entre os influxos modernizantes e os fundamentos do sistema latifundiário, o que gera um problema de ordem mimética que traz profundas consequências para a estrutura formal de nossa novela. Diante de uma realidade regional crivada de traços modernos, as velhas estratégias narrativas do regionalismo literário não dão mais conta da complexidade de seu objeto; é o que se verifica na composição da voz narrativa de “Cara-de-Bronze” que assume um caráter fantasmagórico. Esse caráter se verifica no fato de que, ainda que interaja com as personagens e lhes emule a dicção, a voz narrativa não chega nunca a se concretizar em personagem, mantendo-se no âmbito do puro artifício literário e sem se configurar como “efeito de realidade”, como algo ficcionalmente determinável dentro da ação da novela:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta *narração* é muito, muito ruim para se *contar* e se *ouvir*, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá?⁷ (grifo nosso)

As palavras grifadas revelam a intenção de integrar o texto no ambiente das narrativas tradicionais, pois esta não é uma história que se escreve e se lê (ainda que o seja de fato), mas uma *narração* que se *conta* e se *ouve*. Além disso, ao se comunicar diretamente com os leitores, a voz narrativa cria o cenário para uma narração oral, convertendo os seus receptores numa comunidade de ouvintes.⁸ Com a finalidade de configurar o material regional, a voz narrativa se identifica com as formas tradicionais da região, representadas na ação da novela pela narração do Grivo, no falatório dos vaqueiros e nas trovas do cantador João Quantidades. No entanto, tal voz, ainda que chegue a influir sobre o que as personagens estão dizendo – como no caso das intervenções que faz durante a narração do Grivo num discurso que não se pode determinar precisamente se direto ou indireto (discurso indireto livre) –, não chega a se materializar como personagem, ocupando uma espécie de limbo entre o enunciado e a enunciação:⁹

⁶ Expressão cunhada por Roberto Schwarz para definir a experiência brasileira com a modernidade. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Discutindo com Alfredo Bosi. Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 70.

⁷ ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze”. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 588.

⁸ BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.

⁹ “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a

– Chapadão de Antônio Pereira?
Virou dessas travessias.
– Sempre nos Gerais?
– Por sempre. O Gerais tem fim?
Ao que são campinas e chapadas e chapadões e areiões e lindas veredas e esses escuros brejos marimbús – o mato cerrado na beira deles.¹⁰

No trecho que acabamos de ler – no qual o primeiro e o segundo travessão indicam a fala dos vaqueiros, e o terceiro indica a do Grivo –, a voz narrativa oferece uma síntese das respostas virtuais deste último num discurso indireto que mais parece direto, dada a falta de referência interna ao discurso da personagem. Logo adiante, a voz narrativa passa a inquirir o Grivo, motivando o seu relato naquilo que talvez seja o discurso indireto das perguntas dos vaqueiros, embora aqui e ali revele algo que estes não poderiam saber:

O Grivo alguma vez parou, duvidou. Que-maneira hesitou?
– Tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande...
Estava só. E as árvores?
– As árvores são cabeças de vento...
Alguma saudade?
– A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve-de...
Ele era bobo?¹¹

Essa espécie de narração em dueto persiste por grande parte do relato do Grivo e, ainda que a utilização do discurso indireto livre seja bastante recorrente na literatura moderna, a sua utilização em “Cara-de-Bronze” produz um efeito de estranhamento causado por essa voz que vem não se sabe de onde e à qual as personagens parecem responder sem se darem conta disso, por isso lhe atribuímos um caráter fantasmagórico que revela em todas as suas contradições a ambiguidade de um discurso que, embora emule uma narração oral, destina-se a ser lido individualmente, explorando de maneira radical as possibilidades técnicas e formais que a forma escrita lhe põe à disposição. Encarando a obra de Rosa como um passo além no regionalismo, como pretende Antonio Candido,¹² podemos

uma experiência autobiográfica”. Cf. BENJAMIN, 1986: p. 205. Uma das convenções que caracterizam o narrador tradicional é a sua “materialidade” dentro do universo em que se passa a sua história, o que costuma ser reproduzido na forma escrita. A voz narrativa de “Cara-de-Bronze”, ao contrário disso, não se configura como um narrador determinado e, mesmo se dirigindo ao seu leitor e interagindo com as personagens, mantém-se sempre como uma fantasmagoria da qual estas não podem se dar conta e a qual o leitor não pode delimitar ficcionalmente.

¹⁰ ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze”. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 603.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 605-6.

¹² CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 161-2.

pensar na voz narrativa de “Cara-de-Bronze” como uma síntese que, ao invés de resolver, problematiza os moldes consolidados de representação da matéria regional. Segundo Antonio Candido, duas atitudes são constantemente verificadas na composição de uma obra regionalista: ou esta se estrutura numa “dualidade estilística” em que o tom se divide entre a prosa em norma culta do narrador, de tipo acadêmica, e a representação de uma fala pitorescamente estilizada atribuída às personagens, como ocorre no regionalismo de um Coelho Neto, por exemplo; ou acontece uma “identificação máxima com o universo da cultura rústica” e o enfoque narrativo recai sobre uma primeira pessoa pertencente ao universo representado, como se dá na obra de Simões Lopes Neto.¹³ A voz narrativa de “Cara-de-Bronze” oscila entre essas duas soluções, pois, embora se identifique com o universo regional, não o faz completamente, o que a impede de se materializar como personagem no interior da obra, preservando o seu distanciamento e um certo grau de onisciência, traços de sua natureza de expediente literário sem substancialidade ficcional. Em outras palavras, fica entre uma perspectiva externa à região, como forma literária ligada ao âmbito da cultura letrada e ao universo da escrita, e uma perspectiva interna obtida através da emulação estilizada de uma narração oral. Assim, também a voz narrativa se configura a partir das contradições do processo de modernização da sociedade brasileira, estabelecendo uma dinâmica entre o arcaico e o moderno em que a falta de uma conciliação entre os dois termos causa o estranhamento de uma voz da qual não se sabe se vem de dentro ou de fora do espaço ficcional – o que corresponde a questionar se tal voz parte ou não de dentro do universo regional, onde os elementos pré-modernos de nossa formação histórica são bem mais evidentes e pronunciados.

Um fato aparentemente sem maior importância, uma “bobaginha” nos dizeres do autor, recebe então um novo redimensionamento: em sua correspondência com Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa revela que “o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor)”.¹⁴ Fazendo de Moimeichêgo o seu alter-ego, o escritor constrói um *mise-en-abyme* em que o desafio enfrentado pela personagem (tentar a mediação entre a visão citadina e o discurso dos vaqueiros) espelha o seu próprio desafio como autor: traduzir, através da mediação de uma forma escrita, a autenticidade da cultura regional para os padrões citadinos de apreensão da realidade. Nesse contexto, a forma dramática atua como maneira de apresentar a realidade regional em seus próprios termos, de maneira que é no enquadramento dramático da ação que o leitor toma contato com as formas do contar e do cantar populares. A identidade cultural da região, portanto, não aparece em função de um discurso narrativo que lhe sirva de moldura, mas, ao invés disso, destaca-se deste através da forma dramática, como um alto-relevo.

¹³ *Idem*. A literatura e a formação do homem. *Textos de intervenção*. (Org.) Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 87-92.

¹⁴ BIZZARRI, Edoardo (Org.). *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queirós / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981, p. 61.

Ao se delimitar dramaticamente, o universo regional se oferece como espetáculo, algo a ser captado por uma perspectiva. Essa perspectiva é a do leitor, sim, mas é também a da cultura letrada, com a qual este se identifica. Não se trata simplesmente de apresentar um registro dramático da situação – como ocorre no diálogo presumido entre Riobaldo e o doutor silencioso que serve de esquema narrativo para *Grande sertão: veredas* –, mas de uma mediação do âmbito da cultura oral para o da letrada feita através da inclusão de rubricas e notas de rodapé. A função do autor como mediador entre a cultura regional e a letrada fica muito clara numa outra aparição “hitchcockiana” de Rosa dentro de sua obra; numa das notas de rodapé, que – num tom explícito de pastiche de texto acadêmico – refere-se a uma variação da canção executada no primeiro plano por João Quantidades, um tal de Soares Guiamar é citado como tendo catalogado outras variantes dessa mesma canção.¹⁵ Soares Guiamar é um anagrama de Guimarães Rosa,¹⁶ o que significa que, nas duas vezes em que aparece no texto, o autor é aquele que tenta apreender a realidade regional a partir do ponto de vista da cultura letrada.

O roteiro cinematográfico é o ápice desse procedimento contraditório em que, quanto mais imediata se supõe a apresentação do material regional, mais mediado é esse material pelas formas escritas, pois, além de configurar o universo regional como algo a ser captado por determinada perspectiva, trata-se de um roteiro, forma escrita, ao qual não faltam sequer as indicações técnicas. O recurso à forma dramática cria a ilusão de uma imediação do conteúdo narrado, ao mesmo tempo em que, com a inclusão de rubricas, notas e indicações técnicas, despedaça-se tal ilusão. Não podemos deixar de reparar que, se a voz narrativa se dirige ao seu público incluindo-o na comunidade de ouvintes de uma narrativa tradicional, as formas que apresentam dramaticamente a cultura regional, com suas notas e rubricas, destinam-se a um leitor familiarizado com a “alta cultura” ocidental, capaz de dar sentido às citações de Platão, Dante e Goethe trazidas a reboque da narração do Grivo através do rodapé do texto. Essa confusão na atribuição de papéis, ao leitor, pode ser a configuração literária de uma situação histórica na qual a introdução das práticas da modernidade não eliminou as condições sociais de recepção da narrativa tradicional, ao contrário do que teria acontecido na Europa;¹⁷ no que se manifesta o caráter peculiar de nossa experiência com a modernidade, da qual “Cara-de-Bronze” parece mais uma vez dar prova.

A complexa tessitura formal de “Cara-de-Bronze” se organiza a partir de uma vertiginosa dinâmica baseada na reversibilidade de seus elementos, segundo a qual os movimentos de sua estrutura se relacionam contraditoriamente com os demais, além de também apresentarem contradições internas, o que levou um de seus críticos a lhe atribuir uma “fraqueza estrutural, decorrente de uma falta

¹⁵ ROSA, Guimarães. “Cara-de-Bronze”. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 612.

¹⁶ MACHADO, Ana Maria. Um nome que enche os tons. *O recado do nome: Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 60.

¹⁷ Benjamin relata a experiência de que “a arte de narrar está em vias de extinção”. Cf. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 197.

de rigorismo (ou demasiado rigorismo) na construção da obra”.¹⁸ Nós, ao contrário, enxergamos nisso o próprio princípio estrutural da obra, atualizado rigorosamente em cada movimento seu, resultado da configuração consequente de uma realidade constituída na tensão de forças contraditórias.¹⁹ Em outras palavras, Guimarães Rosa transformou o caráter problemático de nosso processo de modernização num princípio estrutural levado às últimas consequências em “Cara-de-Bronze”; vários elementos do enredo apontam nessa direção, como o embate de perspectivas entre Moimeichêgo e os vaqueiros, a migração do oligarca para a economia de mercado, entre outros. No entanto, a crítica tem se mostrado desconcertada diante da intensa variedade formal de nossa novela, levando-a a apostar numa síntese conciliadora de suas contradições internas, ocultando na obra aquilo que deveria ser o seu maior êxito.²⁰ Tal síntese tem sido acompanhada por uma leitura que, em detrimento de temáticas mais “universais”, desconsidera os elementos da realidade social incluídos no enredo. Assim, ao oferecer uma análise conciliadora dos aspectos formais de “Cara-de-Bronze”, a crítica oferece uma imagem igualmente conciliada da realidade regional e do processo de modernização da sociedade brasileira como um todo, uma imagem depurada de qualquer conflito e contradição.

[Este artigo resulta de minha pesquisa de mestrado intitulada “A narração dificultosa: forma literária e processo social em ‘Cara-de-Bronze’ de Guimarães Rosa” (título provisório), sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Paula Pacheco. Tal texto, que foi apresentado numa outra versão como trabalho de conclusão de curso na disciplina Teoria Crítica ministrada pelo Prof. Dr. Jorge de Almeida no segundo semestre de 2007, constitui o germen daquilo que no futuro pode ser um dos capítulos de minha dissertação.]

¹⁸ MARTINS, Heitor. No Urubuquaquá em Colônia. *Oswald de Andrade e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971, p. 66.

¹⁹ Para José Antonio Pasta Júnior, o regime conjunto de sistemas de valor entre si contraditórios é uma marca de nosso caráter histórico, atualizado literariamente ao longo de toda a literatura brasileira. É o que se verifica em *Grande sertão: veredas*, caracterizado por um “estatuto da contradição insolúvel”, segundo o qual o romance assume “a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas”. Cf. PASTA-JÚNIOR, José Antonio. O romance de Rosa: temas do ‘Grande sertão’ e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, 2000, p. 63.

²⁰ Como acontece em “A viagem do Grivo”, de Benedito Nunes, de onde a crítica posterior parece ter tirado todos os seus pressupostos ao tratar de “Cara-de-Bronze”: “As variações do tempo e da mimese em ‘Cara-de-Bronze’, dentro de uma estrutura polimórfica, da qual participam elementos narrativos, dramáticos e líricos, produzem a impressão de intemporalidade dos relatos mitopoéticos”. Cf. NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 187.

ENTRE A LINHA E A LAMA

THAÍS TOSHIMITSU*

Resumo

Trata-se de um estudo de *O cão sem plumas*, poema que marca a inclusão do dado local na poesia de João Cabral de Melo Neto. Marco de uma mudança fundamental na concepção de sua obra poética. Contudo, a mudança não se configurará como uma ruptura em relação aos seus livros anteriores, mas como uma espécie de continuidade. São analisados, para tanto, os procedimentos formais consequentes dessa mudança.

Abstract

This article analyzes the poem "O cão sem plumas", by João Cabral de Melo Neto, which is characterized by the insertion of national elements into the writer's poetry. Considered an important landmark in his work, the poem originated a significant change on his poetical oeuvre concept. Yet, this transition of style would not symbolize a rupture from his previous books, but a continuity of research that had been developed by the poet since 1941. Therefore, my intention is to analyze some of the formal proceedings followed by this transitional landmark.

Palavras-chave

Experiência,
consciência,
João Cabral,
Pernambuco,
símile versus
metáfora.

Keywords

Experience,
consciousness,
João Cabral,
Pernambuco,
metaphor
versus simile.

* Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, com a dissertação. "O homem e a paisagem: O cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto" e doutoranda na mesma instituição. Ambas as pesquisas sob orientação de Iumna Maria Simon.

“Todas as hipóteses: a graça, a eternidade,
o amor, caem, são plumas.”
(Carlos Drummond de Andrade)

O *cão sem plumas* desenha um universo caído, se retomarmos a epígrafe de Carlos Drummond de Andrade: faz-se de arestas, apodrecimento e erotismo. O tema do livro é o rio (e, quem sabe, mais que isso, é o rio a alegoria que motiva *O cão sem plumas*). Essa imagem tão recorrente na história geral da Literatura, e também em nossa tradição luso-brasileira, será singularizada no Capibaribe, rio que junto com o Beberibe divide o Recife em três ilhas, forma seus mangues e desagua no Atlântico. Descrições (“Paisagem do Capibaribe – I e II”), narrativa (“Fábula do Capibaribe – III”) e considerações argumentativas (“Discurso do Capibaribe – IV”) serão as partes que ordenarão o livro.¹ Elas, a despeito das singularidades de cada gênero, terão um fundamento comum – o tratamento de um universo determinado de palavras combinadas a partir de dois procedimentos analógicos: a comparação e a metáfora. Significa dizer que as palavras serão arranjadas a fim de ora compor ou ora demonstrar dois modos de figuração, pontas de um mesmo processo: a transposição do sentido próprio de uma palavra em seu sentido figurado. Será esse um dos mecanismos que em alguma medida refletirão na sua estruturação binomial o conflito entre a experiência e a consciência do artista.

Para a reconstrução do mundo contido no rio Capibaribe, as imagens do poema vincularão dois universos distintos por meio de uma lógica de reconhecimento de semelhanças existentes entre eles. Por definição, essa forma de *comparação*, denominada *símile* por se basear na parença e não na diferença, não anula os aspectos distintivos dos termos analógicos, dado que esses termos são apenas justapostos na comparação. A mediação entre eles se faz por um nexu lógico-comparativo explícito: “como”, “parece”, “lembra”, “tal qual”; o que evidencia proposi-

¹ A terceira parte do poema apresentará singularidades tanto em sua construção interna, quanto em relação à obra de João Cabral que não caberão nas análises aqui desenvolvidas. Delas me ocuparei em outra oportunidade.

tadamente a deliberação do poeta no processo de formação da imagem. Por esses motivos a aproximação analógica dos termos, realizada no símile, não resulta em perda da alteridade dos elementos que constituem o procedimento. Ou seja, a comparação não apaga a condição distintiva de cada uma dessas partes – o oposto acontecerá com a *metáfora*, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo, a presença material de um elemento mediador torna consciente o processo de transferência de sentido e denota que ele depende de uma intenção explícita do poeta.²

A estrutura comparativa, portanto, é instrumento racional por meio do qual o poeta exerce maior controle lógico sobre a formação das imagens. Em *O cão sem plumas* a estrofe inicial estruturará esse procedimento:

1. § A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

O poema é inaugurado com nada menos que um verso decassílabo heroico (acentos na sexta e na décima sílabas), preferido pelos poemas épicos. O tom, portanto, poderia conduzir à grandiloquência. Entretanto, não é o que acontece. Ele se aproxima de uma declaração prosaica por ser, em primeiro lugar, o suporte de uma informação não só do tipo corriqueiro como também definidora, histórica e popularmente, da cidade do Recife.³ Em segundo, por ser sintaticamente completo: compõe-se de uma oração simples com sujeito, verbo (na voz passiva) e agente da passiva. Isto é, o que veremos será forma e matéria criando, desde o primeiro verso, modos de encobrimento no poema, em que as coisas serão exibidas como si mesmas, parecendo-se, porém, com outras. Princípio mesmo que rege a constituição da própria comparação. A esses arranjos no poema daremos o nome de *ofuscamentos*, espécie de cegueira momentânea provocada pela luz de um outro objeto.

Assim, um ofuscamento semelhante aparecerá nos dois versos seguintes, cujo *enjambement* coincide com uma pausa frequente na leitura discursiva, feita após o sujeito. Com isso, suprime-se uma pausa esperada (ao fim do segundo verso) e não se provoca uma pausa inesperada. O *enjambement* acaba, por isso, quase despercebido na sua especificidade poética.

² CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1967, p. 84. A partir daqui, a análise acerca da diferença entre comparação e metáfora estará baseada nesse texto de Antonio Candido.

³ De importância vital para Pernambuco, o rio Capibaribe é parte da geografia e da história da região. Por isso, muitos foram os historiadores, sociólogos e escritores que se debruçaram sobre o estudo do rio, sobre a descrição da região que o Capibaribe atravessa e sua relação com a cidade do Recife. Desse modo, João Cabral de Melo Neto, tanto com *O Cão sem Plumás* (1949-50) quanto com *O Rio* (1953), insere-se inevitavelmente numa tradição da cultura letrada de sua terra. Gilberto Freyre é sem dúvida uma das maiores influências de Cabral na escritura desse poema de 50, relação que desenvolvo em minha dissertação de mestrado já referida. Cf. (em especial) Gilberto FREYRE, “O Recife: sua luz, seu ar, suas águas”. In: *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1961 e *Nordeste*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

O primeiro verso será o único de todo o poema a apresentar sintaxe completa, num gesto de ostentação, na abertura do poema, do prosaísmo como escolha para a composição do poema. Mesmo no início da “Fábula”, quando a forma passiva é retomada, a oração é quebrada em dois versos: “A cidade é fecundada / por aquela espada”. Ao mesmo tempo, a opção pela voz passiva, naquele primeiro verso, produz ainda um outro ofuscamento perceptivo: põe-se sombra no rio para enfatizar-se a cidade – sujeito da oração. Sabemos, porém, que o assunto do poema será o rio Capibaribe, exposto e exibido desde a epígrafe (“A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”) até os subtítulos. Isto fica evidente já no verso inicial da segunda estrofe, quando o rio passa ao lugar de sujeito sintático (mais que predominante das ações do poema): “O rio ora lembrava / a língua mansa de um cão”. De modo que *a ordem imposta pela voz verbal, no verso 1, mostra-se inversa à ordem temática de todo o restante do poema.*

Os versos seguintes da estrofe inaugural apresentarão os outros pares comparativos, relacionados ao principal “rio-cidade”: “rua-cachorro” e “fruta-espada”. Cada um deles permanecerá inalterável na *comparação*, garantia desse processo como dissemos, que, nesse caso, atrela os três pares de substantivos por meio de uma ação comum – “ser passado”. A estrutura indica ser a razão o seu molde. Contudo, mesmo que racionalmente compreendamos essa comparação, ela causa estranheza e não a entendemos por inteiro. Primeiro, porque ela como que atropela o leitor, já no início do texto, obrigando-o a desvelar três sentidos diversos para o verbo “passar”, subentendidos na seleção dos três pares: 1) o rio atravessa o espaço da cidade; 2) o cachorro transita pela rua; 3) a espada perfura de lado a lado a fruta. Ações que se aceleram gradativamente pela elipse do verbo, sublinhando as alterações de sentido. Ora, não há aqui apenas um exigente jogo polisêmico, o que se poderia esperar da linguagem poética. Há também certa impropriedade no uso desse verbo na voz passiva para criar a relação entre todos esses substantivos. Segundo, há estranheza porque o símile liga elementos bastante díspares, postos em pé de igualdade por ele, o que também em si não é problema em se tratando de poesia, mas em nosso contexto aponta para mais um ofuscamento: entre a razão e o arbítrio. Quer dizer, nesses símiles o que se vai fazendo sentir é *a força do arbítrio do poeta posta num braço de ferro com a estrutura racional analógica*. De tal modo que a relação semântica fica travada e só se realiza em função da vontade do poeta, que, contudo, utiliza um veículo sintético do universo prosaico da razão e da lógica – a comparação.

Por último, é de se notar que as estrofes no poema são todas elas marcadas por sinais de paragrafação (§). Ainda uma vez, a organização estrutural da poesia será igualada à ordenação lógica da prosa. Se, por um lado, *O cão sem plumas* é parte da poesia moderna que vinha experimentando incluir em sua forma os meios próprios da prosa, desidealizando-se e voltando-se, assim, para o mundo real; por outro, essa dinâmica de forças entre poesia e prosa repõe os ofuscamentos de que vimos falando.

Em síntese, temos que toda a estrofe é construída por princípios estruturais que, normalmente, se anulariam: o decassílabo heroico parece declaração prosaica, o *enjambement* coincide com a pausa da fala e não provoca uma pausa inespere-

rada no verso, a voz passiva do verbo escamoteia a responsabilidade de ação do “rio” tornando a “cidade” sujeito sintático, a analogia se mantém por arbítrio e não por lógica, a estrofe se iguala ao parágrafo. Contudo, a anulação esperada não acontece, já que não há polarização. Tal polarização não ocorre justamente porque o poeta parece dar a ver um mundo que se faz no limite paradoxal de duas ordens ou de duas formas: a tradicional e a moderna; âmbitos maiores, ligados o primeiro ao mundo arcaico e à experiência concreta do poeta, e o segundo ao avanço moderno e modernista – sua consciência.

Da memória

A primeira estrofe de fato serve como um “molde descritivo” para o poema, na expressão de Benedito Nunes. Entretanto isso não se fará apenas como apontamento dos limites e das transgressões imagéticas que poderão resultar desse contato inicial entre elementos tão distintos, como afirmara o crítico.⁴ Para além da fixação da estrutura aparente da obra, a abertura do poema será em si uma miniatura da forma de constituição do todo. Forma essa análoga à relação que o poeta estabelecerá com o rio Capibaribe e com aquilo que ele representa. Na segunda estrofe do poema, ao enumerar os *comparantes* do rio selecionados por uma ordem alheia à lógica, Cabral põe em evidência, mais uma vez, o lugar-limite a partir do qual se faz o seu Capibaribe:

2. § O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Mantendo a tensão-limite entre a racionalidade da comparação e o estranhamento do objeto que compõe a imagem, essa segunda estrofe do poema carregará as marcas da memória. “O rio *ora lembrava*” uma coisa, *ora* outra, *ora* ainda outra. Pedacos de um cão que equivalem ao rio. Verbo e conjunção competem para o insucesso de uma objetividade mais precisa: o primeiro pelo que ele traz de impressionismo, e o segundo pela pouca fixidez que permite do objeto. Mais do que simples variação do nexos lógico-comparativo (“O rio é como...”, ou “O rio parece...”), há uma escolha do verbo *lembrar* logo na primeira descrição do objeto do poema. Escolha essa que demanda a presença de um sujeito a quem o rio “faz lembrar” algo, escondido, no entanto, pela elipse do objeto reflexivo do verbo: “o rio me lembra um cão”. Sob o véu do uso rotineiro do verbo “lembrar” na construção da comparação, João Cabral cria mais um ofuscamento, o qual tira da vista a presença de um sujeito, referência da reconstrução do mundo apresentado no poema e que sofre, ele também, as ações do rio. Ao mesmo tempo, o movimento

⁴ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 65-8.

de oscilação da descrição que vai de uma parte a outra do cão, como que numa apreensão fugidia e partida do objeto, sublinha a reconstituição de um plano da memória e, logo, de um sujeito que rememora provocado pela presença do rio.

A língua é *mansa*: o ventre, *triste*; os olhos são de *aquoso pano sujo*.⁵ São todos adjetivos cuja concretude é dispersa. A descrição parece querer refazer, pela assimilação impressionista do rio, uma espécie de “mitologia particular” do poeta. Principalmente em “mansa” e “triste” a adjetivação depende de um juízo subjetivo, são qualificativos da ordem do olhar do sujeito mais que da presença do objeto. Essa subjetivação do rio, contudo, parece flertar com a possibilidade de tornar-se acessível e compartilhável, na medida em que aparece sob a forma generosa, porque lógica e explícita, da comparação.

A afirmação de Cabral de que “as duas primeiras partes de *O cão sem plumas* descrevem a paisagem do Capibaribe, *uma aparência descrita por mim*”,⁶ reforça ainda a leitura de que a apresentação do rio teve de partir da lembrança de um eu lírico, embora fosse ele resistente à projeção de si sobre o mundo.

A construção comparativa lógica, portanto, terá também a função de controlar a efusão lírica no poema. Isso porque é a comparação a barreira que impede a formação metafórica por meio da presença física do nexos lógico. De tal maneira que duas esferas aproximadas analogicamente não se fundem, ou seja, não se efetiva a transposição de sentido de uma parte na outra – definição de metáfora. Contudo, essa figuração não será descartada do poema. Pelo contrário, a metáfora terá valor na medida em que poderá ser recriada e exibida como máquina em funcionamento (a “machine à émouvoir” de Le Corbusier, epígrafe de *O Engenheiro*, de 1945). Na explicação do próprio poeta, o interessante da metáfora é a possibilidade que há nela de discussão de sua formação.⁷ Isto é, as metáforas de *O cão sem plumas* terão uma constituição específica, porque serão apresentadas ao leitor em concordância com um controle racional, em direção oposta a uma aparência de espontaneidade, de fusão natural. De modo específico em relação ao nosso poema, significa dizer que a existência do eu lírico não se estende para o rio, mundo externo de que fala, mas é o ponto de partida para o conhecimento deste.

Imagens e metáforas

Vimos que a escolha de objetos estranhos feitos termos comparantes do rio respondia a uma ordem alheia à lógica e, com isso, fazia pesar a mão arbitrária do

⁵ Na primeira edição de *Duas águas* (1956), lia-se em lugar de “aquoso”, “escuro”. Os versos ficavam assim, então: “ora o outro rio/ de *escuro* pano sujo/ dos olhos de um cão”. Houve uma preferência de Cabral pela manutenção do eixo paradigmático de “rio” na opção por “aquoso”, a qual reforça também um universo ausente de limites rígidos. Cf. J. C. MELO NETO, *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

⁶ Cf. Entrevista a Jorge Laclete, *Correio da Manhã*, 23. jun. 1953. (grifo meu)

⁷ “O que aprendi com eles [os poetas metafísicos] foi basicamente a discussão da metáfora. Isto que você vê na minha poesia de apresentar uma metáfora e depois discuti-la, associá-la a outras, negá-la de novo, reafirmá-la, isto eu aprendi com eles.” Cf. “Considerações do poeta em vigília”, entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, mar. 1998, p. 20.

poeta. Esse arbítrio, contudo, não se mostra apenas imposição da vontade, mas exposição de uma subjetividade que deseja também ultrapassar-se. *Daí, o poema aproximar-se de uma racionalidade ascética sem, no entanto, abraçá-la e de flertar com o lirismo, sem levá-lo às últimas consequências.* As imagens e metáforas, por isso, não serão convenções prontas, nem tampouco representações da fusão da subjetividade do eu lírico com o mundo externo. Serão figurações decorrentes de uma construção lógica demonstrada como equação:

14. § Seria a água daquele rio
 Fruta de alguma árvore?
 Por que parecia aquela
 Uma água madura?
 Por que sobre ela, sempre,
 Como que iam pousar moscas?
 (“Paisagem – 1”)

A estrofe poderia ser dividida em três dísticos. No primeiro, o poeta traz de volta aquela primeira comparação entre rio e fruta (vide primeira estrofe do poema): a *água do rio é agora, fruta de árvore*. Há equilíbrio entre os dois termos tornados equivalentes pelo verbo “ser” e pela composição de ambos feita por um substantivo (“água” e “fruta”) e uma locução adjetiva (“daquele rio” e “de alguma árvore”). A analogia requerida pela imagem não exige do leitor que ele tenha permissão especial para adentrar o mundo do eu lírico: o rio tem determinação e especificidade, o que fica marcado pelo pronome demonstrativo “daquele”, mas a árvore empresta a vaguidão do pronome indefinido (“alguma”) e abre as possibilidades para o leitor construir seu próprio universo de referências. Isto é, a imagem pede, aos poucos, para que o leitor torne-se parte do processo de reconstrução do Capibaribe. Do mesmo modo as interrogações também farão esse papel: convidar o leitor à participação. Contudo, mantém-se ainda o esquema de ofuscamientos. As perguntas, feitas na modulação condicional, constroem-se sob a forma retórica. O leitor, então, tende a concordar com elas mais fácil e rapidamente. Não se requer apenas sua participação, mas sua cumplicidade.

O par seguinte faz da imagem, metáfora. Em “água madura”, o substantivo “água” ganhará o adjetivo da fruta, ocorrendo assim uma fusão dos dois termos já presentes na estrofe. A construção metafórica, logo, é decorrência lógica dos dísticos anteriores. Permanece, portanto, a mesma base analógica (água=fruta), à qual é incorporado um dado elidido na construção ou pressuposto por ela – o apodrecimento da fruta. Mais do que madura, é a fruta-água podre que pode atrair as moscas. Apenas a experiência compartilhável entre autor e leitor pode deduzir o final da linha lógica. Será a experiência coletiva, dessa maneira, a viabilizar o sentido para a figuração da palavra. A inteligência, assim, não se faz sem memória. Contudo, restringir-se a ela é cristalizar hábitos e instintos que impedem a ação da consciência. Por outro lado, a inteligência também não se restringe à memória como reflexão solitária, mas só se realiza plenamente em processo compartilhável.

As convenções, representadas pela analogia fácil – seja ela comparativa ou metafórica – serão, por isso, motivo de desconfiança por parte do poeta. O costume e o hábito serão vistos como a causa da deturpação da percepção assim como da manutenção desse estado:

15. § Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

(última estrofe de “Paisagem – I”)

Esse questionamento que aparece em *O cão sem plumas* se tornará conduta da poesia cabralina. O autor definiu-a como um *construtivismo*, que, segundo sua concepção, seria uma “preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de si mesmo”.⁸ Sua afinidade com Joan Miró virá justamente do reconhecimento, na obra do catalão, dessa luta contra os automatismos da sensibilidade criadora ou receptora: “Seria possível uma pintura voltada contra essa intuição, contra essa memória obscura que parece fazer inevitáveis os gestos da pintura contemporânea? A obra de Miró me parece uma resposta a essa pergunta. Ela me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático.”⁹

É essa também a luta do poeta pernambucano, projetada em Miró. Cabral desconfia do que vê porque aquilo que conhece (o rio) não corresponde ao que sabe (a miséria). Lembre-se que João Cabral descobriu a pobreza de sua terra por meio de um dado estatístico em uma revista e não através de sua própria observação empírica.¹⁰ Dirá em carta a Lauro Escorel:

Chamo dramaticidade do fazer: não só a luta entre o fácil e o difícil, a “inspiração” e a construção, mas *sobretudo essa luta para encontrar, no que escrevo, um ponto em que coincidam a cabra e o massapé*: isto é, entre a infância que me modelou e o que encontrei na vida (vida, desde a paisagem da infância até a vida no Itamaraty).¹¹

⁸ Entrevista a Adalberto de O. Souza e Maria Neuza Cardoso, *Geratriz*, São Paulo, 1975. *Apud: Cadernos de Literatura*, Instituto Moreira Sales, mar. 1998, p. 126.

⁹ Tanto o importantíssimo texto crítico de Cabral, “Joan Miró”, escrito na década de 40, quanto os muitos poemas escritos para o pintor refletirão essa preocupação do poeta. Cf. “Joan Miró”. In: João Cabral de MELO NETO, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 711.

¹⁰ Muitas vezes o poeta mencionou essa história em entrevistas para explicar o que o motivara a escrever o livro de 50. Cf. as principais citações: Entrevista a Margarida Autran, “O imortal que tem medo da morte”, *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, 5. set. 1968 e entrevista para o *Diário popular*, Lisboa, 7. fev. (ou 7. jun.) 1968, in Zila MAMEDE, *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto. 1942-1982*. São Paulo: Nobel/ Edusp/INL, 1987, p. 138 e p. 135.

¹¹ João Cabral de MELO NETO, “Notas à margem da *A pedra e o rio*”. In: Lauro ESCOREL, *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: ABL, 2001. Esta edição, diferente da primeira publicada em 1971, traz o documento citado, anotações feitas pelo próprio Cabral, em 22 de fevereiro de 1972, p. XI-XII. (grifos meus)

Serão a vida e a inteligência a ensinarem ao poeta a “antítese” daquilo que o modelou, seu “temperamento natural, a zona úmida da Mata, a água, o rio”.¹² Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido, Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, Josué de Castro e Celso Furtado são alguns dos nomes que, de diferentes modos e com variados posicionamentos, têm em comum o fato de suas ideias sobre o Brasil terem também partido do reconhecimento de nossa condição de país dependente, alguns constatando isso de modo bastante semelhante ao de Cabral.¹³ De tal maneira que a trajetória artística de João Cabral na passagem dos anos 40 para os 50, e ao longo dessa década, confunde-se com a trajetória da inteligência de alguns de seus contemporâneos, modificadas, ambas, pela consciência do subdesenvolvimento brasileiro.

Virada importante para Cabral que fará desse limite entre experiência e consciência a problematização de sua poesia, a ética e a estética de sua obra. Desde seu último livro escrito nos anos 40 – *Psicologia da Composição*, com a “Antíode” e “A Fábula de Anfion” (1947) – há a indicação dessa nova poética que se firmará nos livros seguintes, dos anos 50, década de intensa produção para João Cabral: *O cão sem plumas* (1949-50), *O rio* (1953), *Morte e vida Severina* (1954-55), *Paisagens com Figuras* (1954-55), *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)* (1955), *Quaderna* (1956-59) e, por fim, *Dois Parlamentos* (1958-60). Cada qual à sua maneira adensou questões e temas coincidentes, à procura de uma poesia que melhor pudesse traduzir uma experiência humana a ser compartilhada e pensada. Será, por isso, nesse decênio que se fará visível a confluência do caráter avançado da forma poética do autor com uma intenção política também avançada.

Vida

Fica desse modo mais claro o porquê de o poeta não se dar por satisfeito em representar um mundo restringido à sua experiência com o rio: “O Capibaribe está intimamente ligado à minha infância e à vida da minha família. Quando garoto, minha mãe tinha o costume de viver mudando de casa, o Capibaribe foi a única coisa constante em todos os bairros que moramos: Monteiro, Casa Forte, Jaqueira etc.”.¹⁴ Pelo contrário, essa experiência trazida pela memória será trampolim para a reflexão: tomada de consciência acerca do mundo miserável, descrita nas duas primeiras partes de *O cão sem plumas*, por meio de comparações e metáforas, tessitura do poema que viabilizará a estruturação dessa mesma consciência em um segundo nível: o da estrutura maior – as quatro partes em que se divide. De tal maneira que a parte final, o Discurso *sobre* o Capiba-

¹² *Idem*.

¹³ Um exemplo é Celso Furtado que conta experiência bastante similar à vivida por Cabral. Cf. “Autoretrato intelectual”. In: Celso FURTADO, *Celso Furtado: economia*. (Org.) Francisco de Oliveira, São Paulo, Ática, 1983.

¹⁴ Cf. Entrevista a Jorge Laclette, *Correio da Manhã*, 23. jun. 1953.

ribe,¹⁵ será apresentada como a última etapa do confronto entre a memória e a consciência, na qual o poeta examinará o percurso realizado e lançará suas esperanças quanto ao futuro:

1. § Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

2. § Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

(“Discurso do Capibaribe – IV”)

Será a **vida**, nesse momento, o valor descoberto por Cabral como essencial para sua poesia. Vivo no sentido que atribui, mais uma vez, à pintura de Miró, mas que nos remete à sua própria obra: “Vivo é adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade. *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo o caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de *vivo* é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida”.¹⁶

¹⁵ O termo *discurso* está sendo lido como um “texto em que se trata com profundidade algum assunto; estudo, tratado ou dissertação”, com “um raciocínio que se realiza por meio de movimento sequencial que vai de uma formulação conceitual a outra, segundo um encadeamento lógico e ordenado” (O exemplo dado pelo dicionário lembra, então, um uso da palavra já não tão comum – “Discurso do Método, de Descartes”. Nesse exemplo não se imagina que “método” possa ser o sujeito enunciativo do discurso, mas sim seu objeto, seu assunto. Cf. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. De maneira que a preposição “de” registra o assunto de que o trecho trata (*do* Capibaribe poderia ser substituído por *sobre* o Capibaribe) e não o agente da fala, como sublinha certa fortuna crítica de Cabral.

¹⁶ Cf. J. C. MELO NETO, *op. cit.*, p. 718. A mesma notação de parágrafo (§) que se vê em *O cão sem plumas* é utilizada por Cabral na organização desse ensaio sobre Miró, numa espécie de homogeneização das duas estruturas, uma em verso, a outra em prosa.

A vida para João Cabral representará, nos anos 50, a possível síntese de formação da sua poética: “o que vive/não entorpece./o que vive fere.” Nesses versos e na descrição da obra de Miró, encontramos a força-motriz de sua estética e de sua ética: tirar o leitor do lugar no qual está acomodado, rompendo com seus hábitos e, ao mesmo tempo, fazer de sua poesia conscientização compartilhável do real descoberto. Real distinto da experiência do poeta e do leitor, mas ainda assim, parte de ambos.

Metáfora – Título

Por fim, me parece ser possível, feitas essas breves reflexões, pensar a respeito da metáfora-título do poema: o “cão sem plumas”:

3. § Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
4. § Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

(“Paisagem do Capibaribe – II”)

A árvore não canta, o pássaro, cujas raízes estão no ar, não tem lugar na terra. Imagens que definem o “cão sem plumas”, desinvestidas de sentido lírico e ausentes de limites e de marcas próprias de identificação, assim como o cão-rio-homem. Os atributos de cada elemento – raízes e voz – se transferem de um a outro, na negativa, apontando para uma corrosão, uma destituição que parece infinita, afinal, árvore, pássaro e homem perdem até o que não têm. Por isso, o “cão sem plumas”, de quem é tirado até aquilo que não lhe é próprio – as plumas e não, os pelos –, pode representar a destituição específica desse mundo, na sua violência.

Ainda assim, a metáfora parece exigir mais. Poderíamos entendê-la, a se comprovar nossa hipótese, como a contradição de um mundo criado pela experiência e pela memória contra o qual a consciência se debate. Luta que se realiza entre o ornamento (“plumas”) criado pela lembrança e o despojamento a que a inteligência aspira. Contradições de um mundo entre o ideal construído pela experiência trazida na memória e o mundo real, desidealizado, sustentado no poema pela consciência. Por isso, ao descrever o rio, o poeta recorrerá à negação das representações Clássicas e Românticas, compreendidas pelo poeta como artificiais, mas que foram tornadas convencionais pelo uso: “Aquele rio/ era como um cão sem

plumas./ Nada sabia da chuva azul,/ da fonte cor-de-rosa,/ da água do copo de água,/ da água de cântaro,/ dos peixes de água,/ da brisa na água. (...) Sabia dos caranguejos/ de lodo e ferrugem. (...) Sabia seguramente/ da mulher febril que habita as ostras”.

Como se fosse o avesso dos versos de Drummond, citados na epígrafe, o mundo que João Cabral quer reproduzir e sobre o qual quer refletir afasta-se do intangível da graça, da eternidade e do amor. Empecilhos à percepção da vida e do viver palpável, que “tem dentes, arestas, é espesso”. Daí *o viver*, como perspectiva positiva para o processo de conscientização, desenhar-se na obra do poeta pernambucano com tamanha força a partir desse livro. Em *O cão sem plumas*, então, parece que se esboça, com maior precisão e vigor, a poética cabralina que afirmará sua indiscutível singularidade ao longo dos anos 50.

[Este artigo é parte modificada de minha dissertação de mestrado, “O homem e a paisagem – *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto”, defendida em agosto de 2004, sob orientação de Iumna Maria Simon, na mesma instituição. Escrito em 2005, foi apenas antes apresentado sob a forma de anexo ao meu relatório de qualificação de Doutorado, em janeiro de 2008, no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH – USP, sob a orientação de Iumna Maria Simon.]

MÁRIO DE ANDRADE E ADORNO: CARTAS, PREFÁCIOS E “O ENSAIO COMO FORMA”

JAKELINE FERNANDES CUNHA*

Resumo

O objetivo do artigo será fazer uma aproximação entre os escritos dispersos de Mário de Andrade com “O ensaio como forma” de Adorno. Consideraremos que o Mário das cartas e, especialmente, o Mário dos dois prefácios esboçados para *Macunaíma*, escreve experimentando, intuindo, raciocinando e questionando.

Abstract

The aim of this article is to make an approximation between Mario de Andrade's disperse writings and Adorno's work "The Essay as Form". The assumption is that Mario de Andrade, both in the letters he wrote and in the two prefaces he sketched for Macunaíma, was a writer who made experiments, had intuitions, built reasonings and proposed discussions.

Palavras-chave

Epistolografia, prefácios, ensaio, Mário de Andrade, Theodor W. Adorno.

Keywords

Epistolography, prefaces, essay, Mário de Andrade, Theodor W. Adorno.

* Mestranda em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo.

“O ensaio como forma” na experiência da carta

A correspondência é o espaço para a discussão entre intelectuais modernistas que residiam em diferentes cidades, como Mário de Andrade em São Paulo, Manuel Bandeira no Rio de Janeiro e Joaquim Inojosa no Recife. Ao acompanhar a liberdade de espírito (tal como aquela pregada por Adorno em “O ensaio como forma”) e, assim, as mudanças estéticas do modernismo, as cartas trocadas entre esses estudiosos perdem a formalidade, já que substituem efetivamente a conversa face a face, de acordo com Júlio Castañon Guimarães. Esta modificação, sem dúvida, segundo o autor, “propicia um maior desembaraço, de modo que, para além de questões literárias, a carta [no modernismo] será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária”.¹ Devido à importância como escritor que atuou em múltiplas áreas (poesia, ficção, crítica de literatura, de artes plásticas e de música), devido ao seu “gigantismo epistolar” e por ter se correspondido com os principais intelectuais da época, Mário de Andrade é a figura principal em termos de correspondência literária no modernismo brasileiro.

A epistolografia, sobretudo entendida como “rede textual” e como construção de uma “história”² é um gênero espontâneo, fragmentário e híbrido, invadido por

¹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura, 2004, p. 24. (Coleção Papéis Avulsos, 47)

² Jeanne Bem distingue carta de correspondência: “a carta é *pontual*, o autor da carta jamais vai além dela, vinculando-a no máximo à sua carta anterior e a do correspondente a quem responde. A correspondência é uma passagem do pontual à totalidade e à duração. A carta é um *fragmento de texto flutuando*. A correspondência lhe dá ancoragem, ela transforma a sucessão das cartas em uma história e se constitui em rede textual”. O organizador que dá, portanto, dimensão pública às cartas: é ele que constrói essa “história”, essa “rede textual”. In: *O Estatuto Literário da Carta*. Tradução de Cláudio Hiro. *Gênese: Revue Internationale de Critique Génétique*, Paris, n. 13, p. 104, 1999.

outras instâncias de criação. Neste sentido, a correspondência ou a carta pode se transformar em autobiografia, em crônica, em diário, em romance,³ em elemento ficcional, em narrativa epistolar e, sobretudo, em ensaísmo. É nesse âmbito que para Mário de Andrade a carta é o lugar de experimento, de adestramento, de memória, de conhecimento ou esforço de criação e, assim, o lugar da reflexão sobre o fazer literário, o lugar, enfim, de interação entre a sua vida e suas ações no plano cultural.

Podemos pensar as correspondências (incluindo os dois prefácios de *Macunaíma*, quase cartas-ensaio) como um arquivo de ideias, técnicas e ideários vanguardistas e como um “arquivo de criação”,⁴ que proporciona buscar a gênese e as várias etapas de elaboração de uma obra artística, como da rapsódia de Mário de Andrade. Pensar assim é refletir a relação da carta com a crítica, com o exercício ensaístico que ao experimentar, avaliar, inventar, “instaura hesitação”, “incita reações”, “aprofunda temas e assuntos diversos” e problematiza definições.⁵ Essa aproximação

não se dá apenas por referência, [...], mas na quase totalidade das cartas pelo fato de o texto destas vir a discorrer sobre os assuntos de interesse dos correspondentes. Em alguns casos mais extremos, a carta se confunde inteiramente com um texto ensaístico.⁶

Evidentemente para que esse exercício crítico seja rico e dinâmico, os interlocutores como Mário e Bandeira, cuja amizade epistolar durou mais de duas décadas, mantêm um “pacto” determinado no início da correspondência. Esse contrato longo, iniciado em 1922, manifesta o movimento vivo do pensamento de Mário movido pelo debate *continuum*.

Na ação compartilhada de cartas perdura o diálogo aberto e didático da crítica de Mário de Andrade, capaz de interferir na opinião e na produção dos seus destinatários. Mário, para seduzir os jovens escritores, cria artifícios facilitadores, como comparações e distinções de formulações para o mesmo tema, bem como a estratégia do apelo e não do conselho (pois esse pressupõe superioridade, poder,

³ Manuel Bandeira, na célebre carta enviada a Mário de Andrade em 8 de abril de 1933, faz o seguinte comentário ao dizer que está organizando seus papéis, como as cartas: “Como li cartas de minha gente de mistura com a correspondência de amigos (você, Couto e outros), tudo muito rico de substância humana, tenho a impressão de ter lido um romance do tipo *Contraponto* de Huxley ou do *Mannhattan transfer* do Dos Passos”. Esse comentário abre “perspectivas para se trilhar a correspondência de Mário e Bandeira como um ‘romance’”. Esse diálogo epistolar forja um espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambiência histórica abarcando mais de duas décadas”. MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros, 2001, p. 556-63. (Coleção de Correspondência de Mário de Andrade, 1)

⁴ MORAES, Marcos Antonio. Epistolografia e crítica genética. *Revista Ciências e Cultura*, Campinas, v. 59, n.1, p. 30-2, 2007.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura, 2004, p. 32. (Coleção Papéis Avulsos, 47) (grifos nossos)

e não expressão de igualdade)⁷ para que eles o acompanhem e difundam suas ideias. Por meio da epistolografia, o autor coloca em prática uma arte heurística, i.e., aquela que consiste em fazer descobrir pelo aluno o que lhe quer ensinar.

As cartas-ensaio são, portanto, como um palco da experiência intelectual desse grande autor. Nesse palco observamos que o seu “pensamento não avança em sentido único, em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como um tapete”, para usar a metáfora adorniana.⁸ A construção do projeto nacionalista de Mário evidencia a densidade dessa tessitura tateante que não é invariável no tempo.

O nacionalismo em pedaços luminosos de cartas-ensaio

Vimos na seção anterior que, devido ao caráter essencialmente movediço das cartas, são muitos caminhos e leituras que se podem buscar no seu estudo. Podemos tomar, por exemplo, fragmentos de cartas como um ensaio. Os seus pequenos pedaços minam e iluminam uma ampla discussão sobre o projeto nacionalista de Mário de Andrade, amadurecido no ano de 1924 – primeiro momento da sua pedagogia epistolar quando, pelo esforço do convencimento, buscava seduzir seus interlocutores, moços “em formação”. Vale esclarecer que pensamos em fragmentos (de cartas, prefácios) porque o ensaio, segundo Adorno, “pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através das fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”.⁹

Na modulação do nacionalismo, “Mário tenta elaborar e desenvolver uma caracterização do particular sem cair no exotismo. Nesse momento, a pedagogia epistolar de Mário de Andrade fixa fronteiras da sua concepção de nacionalismo, problematizando-o”.¹⁰ Essa tentativa de análise e conhecimento sobre o Brasil, iniciada mais especificamente no final de 1924 e começo de 1925, foi bastante divulgada pelo autor de *Macunaima* entre seus colegas de geração, como em correspondências para Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Inojosa e Manuel Bandeira.

A resposta de Mário em 10 de novembro de 1924 ao jovem poeta Drummond dá a medida de sua visão amadurecida perante a vida cultural brasileira: um “monstro mole e indeciso”. Nessa missiva, Mário para demonstrar o equívoco do recente amigo – atraído pela “Moléstia de Nabuco”¹¹ – expõe uma concepção de naciona-

⁷ Sobretudo no capítulo “Orgulho de jamais aconselhar”, Marcos Antonio de Moraes explica com maestria essa atitude humanista e pedagógica de Mário de Andrade no seu exercício epistolar.

⁸ ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ MORAES, Marcos Antonio. “Abrasilizar o Brasil” (Arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade). *Caravelle* (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien), Toulouse, n. 80, p. 41, 2003.

¹¹ Em carta de 22 de novembro desse mesmo ano, Drummond lastima o seu próprio “nacer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”: “detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu”. FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 59-51.

lismo articulando suposições, que podemos enxergar como sedutoras, entre o modo de exercitar a vida e o intelectual. Antes de tudo, explica Mário, era preciso gostar de “viver com religião a vida”, gostar de viver a “verdade da vida”, ou seja, viver tudo, viver todas as experiências e manifestações dela, sem indiferenças ou preconceitos. Para o autor paulistano é com a “gente chamada baixa e ignorante” que se “aprende a sentir” “o espírito religioso da vida”. Isso não significa, no entanto, atacar e negar “a erudição e a civilização”, “ao contrário respeito-as e cá tenho também as minhas fichinhas de leitura” – tão significativas, como se sabe, para a construção de *Macunaíma*.¹² Mário aclara a Drummond que a via de acesso ao nacional está na abertura para o cotidiano, para a cultura popular, e isso não quer dizer esquecimento do conhecimento livresco e erudito, considerado por ele como uma ferramenta ou manancial de informações.

O pernambucano Joaquim Inojosa também recebeu de Mário uma carta em 28 de novembro de 1924, cujo apelo é também a necessidade de “abrasileiramento do brasileiro”. Entretanto abrasileirar o brasileiro “não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil para os brasileiros”. O Brasil “pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações” precisa contribuir “com a sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização”. Para convencer seu interlocutor, Mário, nessa exposição, compara o lado prático e o lado artístico do nacionalismo. Se o Brasil candidatar-se a colaborar “para organização econômica da Terra” teríamos que fornecer não ingredientes secundários, subversivos e inúteis como o “trigo próprio da Rússia ou o vinho próprio da França ou da Itália”, e sim ingredientes “específicos da nossa terra”, os quais podem “alargar e engrandecer a economia humana”: a “borracha, o açúcar e o café e a carne”.¹³ Do mesmo modo,

nós teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima pro concerto dos homens terrestres.¹⁴

Em carta de 1925 a Manuel Bandeira, Mário, contrariado com a semelhança de sua concepção de nacionalismo com a de Graça Aranha (“porque não me lembro de ter falado pra ele ou pra mesa sobre essa ideia de que é só sendo brasileiro que nos universalizaremos”), diz a “Manu” “meio complicadamente” sobre sua ideia de nacionalismo, desejando na verdade lembrar as palavras escritas antes em carta a Inojosa (referida acima) em 28 de novembro de 1924, como deixa ver o fragmento a seguir:

¹² *Ibid.*, p. 46, 48 e 56.

¹³ INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968, p. 340-1.

¹⁴ *Ibid.*, p. 341.

minha ideia exata é que é só sendo brasileiros, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, nova *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano.¹⁵

O conteúdo dos fragmentos, discutido nas missivas acima por Mário, parece desenvolver-se segundo o processo do ensaio explicado por Adorno. Tal como a forma adorniana da tentativa que se estrutura como se pudesse a qualquer momento ser interrompida, assim também é a construção obstinada do projeto nacionalista de Mário, tecido sempre e continuamente na interação epistolar. Esse projeto é fruto de várias intuições, *insights* que vão se desdobrando em um conceito crítico cristalizado por seu próprio movimento. Desse processo de produção conceitual – e artístico, no caso das obras – faz parte a cumplicidade, o aval, a afinidade literária, a participação e o diálogo dos interlocutores de Mário, que passam por uma verdadeira indagação socrática. Seu “conceito” de nacionalismo, em muitos momentos, surge então da relação dos sujeitos missivistas com o objeto singular, o Brasil, sem a pretensão de totalidade ou esgotamento do tema. A interpretação que Adorno faz do ensaio, forma crítica por excelência, diz ele, aproxima muito do Mário missivista, que “absorve conceitos e experiências externas [...] absorve teorias”, como as vanguardistas, “só que a sua relação com elas não é uma relação” ingênua – maiormente depois da primeira fase do Modernismo.¹⁶

Escrever cartas-ensaio foi um processo decisivo para construção do conceito de brasilidade do autor modernista: mesmo que Mário não percebesse do ponto de vista teórico “a capacidade” do ensaio “de dar voz ao conjunto de elementos do objeto” – e daí o fato de se aproximar de uma “autonomia estética” ainda que diversa da arte¹⁷ – alargou suas ideias sobre o país apoiado nessa forma profunda, só depois sistematizada por Adorno. O fragmento, a seguir, de carta datada de 15 de novembro de 1923 a Tarsila, que se encontrava em Paris, elucida o posicionamento nacionalista de Mário mais próximo da forma linear e exótica à forma crítica e densa moldada a partir do final de 1924 em carta, por exemplo, a Joaquim Inojosa. Em tom espirituoso o autor conclama a amiga:

Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirginismo. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.¹⁸

¹⁵ MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros, 2001, p. 218. (Coleção de Correspondência de Mário de Andrade, 1)

¹⁶ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ AMARAL, Aracy. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001, p. 79. (Coleção de Correspondência de Mário de Andrade, 2)

Nota-se que um ano depois dessa carta a pintora do quadro *Abaporu*, o conceito do autor ganha forma ondulante e variada. Os fragmentos destacados das cartas a Drummond, a Inojosa e a Bandeira denotam certa diversificação das ideias do autor que vão se multiplicando e relativizando.

Mário de Andrade, especialmente por meio das missivas, molda no final de 1924 um conceito crítico e sinuoso de nacionalismo que

[...] passava pela caracterização de um projeto artístico que visava à avaliação crítica das ideias importadas, à busca das raízes culturais e, a partir disso, a projeção de um núcleo civilizatório “no concerto das nações”, a *universalidade através do traço que ‘singulariza e individualiza’*.¹⁹

Os fragmentos de cartas destacados e essa afirmação de Marcos Antonio de Moraes nos revelam, portanto, que o autor elaborou aos poucos uma expressão “tipo ao mesmo tempo local e universal”, “reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”.²⁰ Essa concepção móbil e dialética de nacionalismo desenvolvida por Mário de Andrade nas cartas e, sobretudo, adjacente a um diálogo com jovens escritores, será “corpo e alma” de *Macunaíma* em 1928. O que era certa teorização nas cartas torna-se exercício experimental na ação rapsódica/romanesca. Aspecto importante que de antemão expressa a diferença entre a experiência do fazer romance com a do fazer epistolográfico.

“O ensaio como forma” e os prefácios de *Macunaíma*

O Mário das cartas, o Mário que formulou e renunciou os prefácios para *Macunaíma* – que, aliás, lembram muito as discussões que aparecem nas suas epístolas quando fala da obra – escreve com a mesma “descontinuidade” “essencial ao ensaio”, cujo “assunto é sempre um conflito em suspensão”.²¹ O caráter impreciso dessa forma adorniana não quer dizer, entretanto, que se trate de algo vago: o ensaio é “mais aberto”, devido a sua própria disposição de antissistemático e, concomitantemente, é “mais fechado”, por trabalhar enfaticamente na forma da apresentação ou “exposição”.²² Os prefácios que comporiam a abertura de *Macunaíma*, um escrito em 19 de dezembro de 1926 e o outro em 27 de março de 1928, são, portanto, memórias-rascunho muito próximas das cartas-ensaio.²³

¹⁹ MORAES, Marcos Antonio. “Abrasillear o Brasil” (Arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade). Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien), Toulouse, n. 80, p. 46, 2003. (grifos nossos)

²⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 121.

²¹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 35. A partir de agora essa citação será mencionada como A.

²² A, p. 30.

²³ Os manuscritos dos dois prefácios que Mário esboça para a obra (e decide manter inéditos até 1972) tiveram um curioso destino. Eles foram confidenciados a Alceu Amoroso Lima em 19 de maio de 1928: Mário envia ao amigo uma cópia dos dois prefácios e uma carta que além de infor-

Esses dois escritos, em afinidade com uma experiência intelectual mais aberta, parecem revelar que há na composição da própria rapsódia ostensivos traços d’ “O ensaio como forma”.

Pensar os prefácios renegados por Mário é pensar n’ “O ensaio como forma” de Adorno, produto misto de características intuitivas (espontaneidade da imaginação subjetiva) e racionais (pensamento conceitual e de teor especulativo). Mário, no segundo prefácio, ao descrever sobre as intenções e problemas do livro, que careciam explicar, parece evidenciar que opera pelo método de tentativa e erro,²⁴ em virtude da abertura essencial da experiência – que é intermediada pela história, pois, segundo Adorno, a experiência “meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica”.²⁵

mar a decisão de não publicá-los explica impressões de sua obra de arte. José de Paula Ramos Júnior salienta que esse escritor e líder católico – assinando com pseudônimo de Tristão de Ataíde – aproveitava parcialmente da carta e dos prefácios para elaborar a primeira crítica publicada da obra, já que a primeiríssima recepção “afigura-se como depoimento crítico mascarado”. Sobre essa instigante recepção inaugural, Ramos Júnior, apoiado nas hipóteses já levantadas por Silviano Santiago, procura ratificar que o resenhista anônimo da matéria intitulada *Macunaíma: O livro de Mário de Andrade*, publicada no Diário Nacional em 07 de agosto de 1928, é o próprio autor de *Macunaíma*. Os prefácios enviados a Tristão de Ataíde foram copiados a mão ou escritos na máquina datilográfica “Manuela”? José de Paula Ramos destaca que naquela epístola endereçada a Alceu Amoroso Lima (em 19 de maio de 1928) Mário anunciara que enviaria os originais ‘num manuscrito terrível e a lápis’. Deve-se levar em conta também que o próprio “Tristão assinala, na sua recepção à rapsódia, que tinha ‘em mãos [...] os originais desses dois prefácios” (p. 190). Os manuscritos, escritos a mão, teriam sido devolvidos posteriormente a Mário de Andrade. In: *A fortuna crítica de Macunaíma: Primeira onda (1928-1936)*, 2006, p. 21. Dissertação de doutorado – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

²⁴ Ramos Júnior ao trabalhar as noções mariodeandradianas, como a de primitivismo e obra de circunstância (escolha essa que requer sacrifício da perenidade), afirma que Mário “assume no experimentalismo artístico assumido” a “consciência de que, nessa linha, poderia *errar e erraria muito*. Desse modo, Mário “concebe *o erro* não só como inevitável no processo, mas, sob a perspectiva do pragmatismo ético-estético, até mesmo como algo que pode ser voluntariamente acolhido no artefazer comprometido com as necessidades históricas (sobretudo sociais e culturais) do país, deduzidas de premissas documentadas e criticamente analisadas (2006, p. 175). (grifos nossos)

²⁵ A, p. 26. Mário de Andrade, como se sabe, consciente da linguagem literária “não admite o simplório método de registro bruto da realidade”, que devia ser subordinado ou “dar-se dentro dela”, diz Lafetá em *1930: A crítica e o Modernismo* (2000, p. 219-20.). A elaboração de *Macunaíma* – tal como revela Gilda de Mello e Souza em *O tupi e alauáde* – não cimentada na mimesis, mas no processo de compor do folclore musical, confirma essa postura do crítico uspiano. Mário exercita em *Macunaíma*, nos termos de João Luiz Lafetá, o “conceito da ‘técnica pessoal’, baseado na pesquisa incessante do material e na confrontação das questões essenciais de seu tempo”. O autor modernista, com isso, intui o “verdadeiro engajamento da forma” (2000, p. 222-3). Intuição, como se sabe, legitimada sob o ponto de vista teórico, mais tarde, por Antonio Candido: os elementos extraliterários tornam força atuante e inerente à construção da obra de arte, i.e., são reduzidos estruturalmente em fatores estéticos. Em *O tupi e o alauáde*, a mediação histórica está evidente na noção de respeito ao material pré-constituído com que Mário opera, sem pressupor subserviência nem apagamento da intencionalidade expressiva.

Essa forma da tentativa encarada como o “ideal utópico de acertar na mosca” mesclada com “a consciência da própria falibilidade e transitoriedade”²⁶ é percebida e revelada por Mário de Andrade nesse fragmento do prefácio de 1928:

Este livro de *pura brincadeira escrito na primeira redação em seis dias* ininterruptos de rede, cigarros e cigarros na chácara de Pio Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara, afinal resolvi dar sem mais preocupação (...). Não me amolo que sejam péssimas e mesmo que *minha obra toda tenha a transitoriedade precária da minha vida*. O que me interessa mesmo é dar pra mim o destino que as minhas possibilidades me davam. É que tenho sido útil: as preocupações, as *tentativas*, as amizades e até as repulsas (...) que tenho despertado provavam bem. (...) ²⁷

No início desse depoimento observamos que a criação de *Macunaíma*, tal como o pensamento de Adorno, evoca liberdade, uma vez que a “felicidade e jogo lhe são essenciais”. Mário deixa claro nesse prefácio, como no outro de 1926, que o livro de férias *escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarros de Araraquara, um brinquedo* “não começa com Adão e Eva”, “como uma criação a partir do nada”, mesmo porque é resultado de muita peleja, diz no início do primeiro manuscrito, muita pesquisa anotada nas fichinhas. O parto de uma obra de estrutura deliberadamente ambígua, como *Macunaíma*, pressupõe a lição de começar “com aquilo o que deseja falar” e terminar “onde sente ter chegado ao fim”, onde lhe prouver, onde julgar que seus objetivos se encontram satisfeitos, “não onde nada resta a dizer”.²⁸ A tensão não resolvida da rapsódia floresce daí. No término de um dos prefácios, Mário de Andrade enfatiza que “nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém sabe. Eu não sei. [...]. O presente é uma *neblina vasta*. [...]. Se trata duma verdadeira *impossibilidade*. [...]”. Vê-se aí o aspecto sem compromisso do livro na qual evita de “tirar dele uma fábula normativa”.²⁹

Mário de Andrade, como escritor recalcitrante à exatidão analítica, reserva aos seus escritos “um lugar entre os despropósitos”, já que estão longe daquilo que agrada o pensamento tradicional rígido.³⁰ A gestação de *Macunaíma* – obra de arte, arte de circunstância/ação – supõe uma organização, uma técnica e um domínio exploratório de ideias que a torna autônoma, próxima do espírito ensaístico adorniano. Afinal escreve ensaisticamente

quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu

²⁶ A, p. 35.

²⁷ LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, 1974, p. 90.

²⁸ A, p. 17.

²⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, 1974, p. 92-3.

³⁰ A, p. 17.

espírito aquilo que vê, *pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever*.³¹

A construção de *Macunaíma*, comparada por Gilda de Mello Souza à elaboração do folclore musical, é, assim, análoga no plano da arte à forma ensaio, uma vez que exemplifica uma experiência intelectual de um aprendiz que, imbuído na liberdade de criar artisticamente, bota “em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever”. Com isso *Macunaíma* é “profundo por se aprofundar em seu objeto e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a outra coisa”.³² Esse tipo de pensamento (negado por alguns críticos como vai pontuar Gilda de Mello, em *O tupi e o alaúde*, em relação a Haroldo de Campos) “adquire sua profundidade em função do seu grau de penetração nas coisas, e não na profundidade da relação que ele estabelece entre elas e algo diferente das mesmas”, diz Rodrigo Duarte explicando Adorno.³³ Mais uma vez a rapsódia

não passou dum jeito pensativo e gosado de descansar umas férias relumeante de pesquisas e intenções, muitas *das quais só se tornaram conscientes no nascer da escrita*, me parece que vale um bocado (...) me parece que vale um bocado como *sintoma de cultura brasileira*.³⁴

Os dois prefácios de *Macunaíma* nos instigam, enfim, a refletir sobre esse livro “*déroutante*” que apesar de ser fruto de “pesquisas e intenções”, nasceu de uma tentativa, de uma deliciosa brincadeira. Uma brincadeira, portanto, intelectual, séria, individual e artística, cujo processo de criação se sintoniza bastante à lição de Adorno. O resultado dessa tessitura ensaística, análoga *a priori* à elaboração da música do cantor nordestino, é, no entanto, algo único e invencível.

Lembra-se que a “contradição insolúvel”,³⁵ “a tensão que se faz constitutiva em todos os níveis” e o “cruzamento de conotação e metalinguagem” na rapsódia/romance transformam-na, em “termos althusserianos”, na “pergunta da pergunta”, no “questionamento do questionamento”.³⁶ Com isso quando refletimos sobre o

³¹ A, p. 35-6.

³² A, p. 27.

³³ DUARTE, Rodrigo. A ensaística de Theodor W. Adorno. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 77.

³⁴ LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, 1974, p. 90.

³⁵ Expressão de MAJOR NETO, Emílio José. *A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência do Outro*. 2006. Tese de doutoramento – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH – USP.

³⁶ CHIAPPINI, Lígia. *Macunaíma e o Retrato do Brasil*. In: DECCA, Edgar S.; LEMAIRE, Ria. (Org.). *Pelas margens: outros caminhos da história na literatura*. Campinas: Ed. da Unicamp; Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000, p. 310, 312. A autora demonstra, nesse ensaio, que “o projeto ideológico de Paulo Prado é aparentemente o mesmo de Mário de Andrade: apresentar uma visão do Brasil que desmistifique o nacionalismo ufanista, apontando os defeitos que escondia. A comparação

projeto ideológico de *Macunaíma*, conectado a sua estrutura indeterminada, ele parece digerir com mais potencialidade a lição profunda de Adorno do que a do *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, a quem a rapsódia é dedicada. Supõem-se então que o movimento vertiginoso do livro é o que “impede Mário de utilizar os prefácios que havia escrito, porque eles reduziriam a algumas intenções o irredutível de *Macunaíma*”.³⁷

Literatura e ensaio, particularidades

“O ensaio como forma” do autor alemão recobriu nessa rápida discussão a experiência da carta, lugar de adestramento e amadurecimento do projeto nacionalista de Mário de Andrade formulado esteticamente em *Macunaíma*. Vimos que a convicção ensaística adorniana – “por assim dizer, metodicamente sem método” e aproximada de uma “autonomia artística” – revestiu também a experiência dos prefácios renegados da rapsódia. Mesmo tendo por foco os prefácios, a *forma do ensaio* deslizou para a forma de *Macunaíma*. Temos que nos atentar, contudo, para o fato de que o nível de intencionalidade expressiva na narrativa modernista é altamente diverso ao das missivas e prefácios deixados à margem pelo autor. E é essa diferença que “Lukács não percebeu quando na carta a Leo Popper, que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística”, de acordo com Adorno.

Mesmo “irmã” da literatura, a *forma do ensaio* se diferencia da “arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética”.³⁸ *Macunaíma*, *Retrato do Brasil*, provido de aparência estética, é invenção e ensaio histórico sem implicar, porém, sobreposição do programa crítico ao trabalho artístico.³⁹ A coerência entre esses dois polos, na obra, problematiza em grau máximo o conceito de nacionalismo, tecido anteriormente nas cartas-ensaio. Essa trajetória de tentativas e erros foi mediada,

dos dois livros deverá mostrar em que medida o projeto ideológico, em parte comum, é mais ou menos problematizado quando se faz na ficção ou no ensaio”. Segundo a crítica se o projeto de Paulo Prado “já avança em relação ao nacionalismo exclamativo como em questionamento, em *Macunaíma*, sobre esse questionamento acontece outro. [...] Não há, em *Macunaíma*, uma predominância da negação, como no *Retrato*... nem uma solução afirmativa em que se converte a negação. Na verdade, não há nem *sim* nem *não*, e há uma coexistência dos dois”.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 313.

³⁸ A, p. 15 e 18.

³⁹ Na esteira de Tristão de Ataíde, Augusto Frederico Schmidt e José Vieira, resenhistas da primeira onda da fortuna crítica de *Macunaíma* (1928-1936), entenderam “haver desequilíbrio entre ficção e ideia”. O livro seria “mais obra de crítico”, uma vez que “o trabalho de criação artística” fora em prol de um “programa nacionalista preestabelecido, fundamentado na pesquisa, à procura de uma expressão verdadeiramente nacional”. Nota-se que os autores diluem o artístico/estético da obra de Mário de Andrade. Tese já citada de José de Paula Ramos Júnior (2006, p. 68).

nessa discussão, pelos prefácios-ensaios cuja densidade está além das cartas e aquém de *Macunaíma*.

[Este trabalho, aqui revitalizado de mais leituras, foi originalmente elaborado para a disciplina “A epistolografia e o projeto pedagógico de Mário de Andrade”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes (DLCV-USP), no primeiro semestre de 2007. O artigo, na primeira versão, foi também apresentado e publicado nos anais do XI Encontro Regional da ABRALIC em julho de 2007, realizado na USP.]

NOTAS SOBRE *LE CLUB DES HACHICHINS*, DE THÉOPHILE GAUTIER

BRUNO PENTEADO NATIVIDADE MORETO*

Resumo

O trabalho tece alguns comentários sobre *Le Club des Hachichins*, de Théophile Gautier, numa abordagem que releva o caráter persuasivo, no texto literário, da sugestão do consumo do haxixe. O recurso é calculado e resulta na oficialização do relato ficcional (devido à proximidade com o *compte-rendu*), aproximando-o do âmbito do real, sem que o texto perca, no entanto, seus traços fantásticos.

Palavras-chave

Literatura
Francesa;
Théophile
Gautier;
Tópicos do
século XIX.

Abstract

This paper focuses on Gautier's Le Club des Hachichins with regard to the persuasive role hashish plays in the text. However, the intertwinement of fiction and reality caused by the presence of the drug does not annihilate the irruption of fantastic elements in the story.

Keywords

French
Literature;
Théophile
Gautier;
XIXth-century
leitmotifs.

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP).

O Imaginário do haxixe

Por volta dos anos 1840, a literatura francesa ligou-se intimamente ao que chamaremos *imaginário do haxixe*: ela assimilou aspectos do discurso médico, que tentava estabelecer os efeitos que o haxixe produzia no corpo humano;¹ do discurso místico, que tentava definir os efeitos do haxixe na alma;² e, na tradicional fascinação pelo Oriente, encontrou os pilares para essa tópica que começava a se desenvolver.³

¹ “J’avais vu dans le hachisch, ou plutôt dans son action sur les facultés morales, un moyen puissant, unique, d’exploration en matière de pathogénie mentale; je m’étais persuadé que par elle on devait pouvoir être initié aux mystères de l’aliénation, remonter à la source cachée de ces désordres si nombreux, si variés, si étranges qu’on a l’habitude de désigner sous le nom collectif de *folie*”. Moreau de Tours, Jacques-Joseph. *Du Hachisch et de l’Aliénation Mentale* (1845). Paris/Genève: Slatkine Reprints, 1980, p. 29-30. Collection Ressources. Depois de afirmar que “le haschisch est inutile et dangereux”, Charles Baudelaire deixa entrever, em uma nota, seu desprezo por Moreau de Tours: “Il ne faut mentionner que pour mémoire la tentative faite récemment pour appliquer le haschisch à la cure de la folie. Le fou qui prend du haschisch contracte une folie qui chasse l’autre, et quand l’ivresse est passée, la vraie folie, qui est l’état normal du fou, reprend son empire, comme chez nous la raison et la santé. Quelqu’un s’est donné la peine d’écrire un livre là-dessus. Le médecin qui a inventé ce beau système n’est pas le moins du monde philosophe”. BAUDELAIRE, Charles. Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l’individualité. *Les Paradis Artificiels*. Chronologie et introduction par Marcel A. Ruff. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, p. 187.

² “J’ai la conviction que le haschich développe chez nous l’état spirituel dans lequel chacun peut trouver des solutions répondant à ses affections. Je sais que beaucoup d’étudiants à Paris en prennent des doses raisonnables pour développer chez eux des solutions nécessaires à leurs études, et qu’on retire toujours quelque chose d’instrucif de l’état dans lequel il nous met”. CAHAGNET, Louis Alphonse. *Sanctuaire du Spiritualisme; Etude de l’âme humaine d’après le somnambulisme et l’extase*. Paris: LAC, 1850, p.115-16.

³ “Il existait jadis en Orient un ordre de sectaires redoutables commandé par un cheik qui prenait le titre de Vieux de la Montagne, ou prince des Assassins. Ce Vieux de la Montagne était obéi sans réplique [...]. Par quels artifices le Vieux de la Montagne obtenait-il une abnégation si complète? Au moyen d’une drogue merveilleuse dont il possédait le recette, et qui a la propriété de

Mas por que “imaginário do haxixe”? Milner responde à questão com justeza: “Entendons par là [o imaginário das drogas] l’ensemble des représentations, images, symboles, élaborations mythiques par lesquels les individus ou les groupes réagissent aux réalités auxquelles ils sont confrontés”.⁴ Os efeitos reais do haxixe e suas relações com a criação literária interessam enquanto fontes de uma tópica, de um lugar-comum observável em inúmeros escritores franceses do mesmo momento histórico. Milner complementa: “Le XIX^e siècle a favorisé l’usage chez ceux-ci [os europeus] en développant les échanges avec les pays exotiques, en intensifiant leur action par des moyens chimiques [...]”.⁵ É efetivamente interessante notar que:

Le succès rencontré par ces drogues résulte cependant de facteurs moins matériels. Comme les instruments d’optique auxquels je faisais allusion [em sua obra *La Fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*], elles se révèlent aptes à induire dans la conscience des modifications répondant aux besoins créés par l’évolution de la culture, et elles introduisent à leur tour dans cette même culture des comportements, des représentations et des idéaux qui n’existaient que de manière très sporadique aux époques précédentes.⁶

procurer des hallucinations éblouissantes[...] – c’est à dire du *hachich*, d’où vient *hachichin*, mangeur de *hachich*, racine du mot *assassin*, dont l’acception féroce s’explique parfaitement par les habitudes sanguinaires des affidés du Vieux de la Montagne”. GAUTIER, Théophile. *Le Club des Hachichins. Récits Fantastiques*. Chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger. Paris: Flammarion, 1981, p. 215-16. “M. Sylvestre de Sacy a démontré, en s’appuyant sur différents textes arabes, que le mot *assassin* était la corruption du mot *hachischin*, et qu’il avait été donné aux Ismaéliens parce qu’ils faisaient usage d’une liqueur enivrante appelée *hachisch*. [...] Ceux qui se livrent à cet usage sont encore aujourd’hui appelés *Hachischins* ou *Hachaschins*; et ces deux expressions font voir pourquoi les Ismaéliens ont été nommés par les historiens latins des croisades tantôt *assissini*, tantôt *assassini*”. MOREAU DE TOURS, *op. cit.*, 1980, p. 11-2. “On ne peut douter que les écrivains des croisades ne les aient confondus souvent avec les Ismaéliens, dont une secte a été cette fameuse association des Assassins qui fut un instant la terreur de tous les souverains du monde; mais ces derniers occupaient le Curdistan, et leur *cheik-el-djebel*, ou Vieux de la Montagne, n’a aucun rapport avec le *prince de la montagne* du Liban”. NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. vol. 2. Chronologie, introduction, bibliographie, lexique et notes par Michel Jeanneret. Paris: Flammarion, 1980, p. 57, v. 2. “Les récits de Marco Polo dont on s’est à tort moqué, comme de quelques autres voyageurs anciens, ont été vérifiés par les savants et méritent notre créance. Je ne raconterai pas après lui comment le Vieux de la Montagne enfermait, après les avoir énivrés de *haschisch* (d’où *Haschischins* ou *Assassins*), dans un jardin plein de délices, ceux de ses plus jeunes disciples à qui il voulait donner une idée du paradis, récompense entrevue, pour ainsi dire, d’une obéissance passive et irréfléchie. Le lecteur peut, relativement à la société secrète des *Haschischins*, consulter le livre de M. De Hammer et le mémoire de M. Sylvestre de Sacy, contenu dans le tome XVI des *Mémoires de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, et, relativement à l’étymologie du mot *assassin*, sa lettre au rédacteur du *Moniteur*, insérée dans le numéro 259 de l’année 1809. [...] Le *haschisch*, en effet, nous vient de l’Orient; les propriétés excitantes du chanvre étaient bien connues dans l’ancienne Egypte, et l’usage en est très-répandu, sous différents noms, dans l’Inde, dans l’Algérie et dans l’Arabie Heureuse”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Poème du Haschisch*, *op. cit.*, 1966, p. 31.

⁴ MILNER, Max. *L’imaginaire des Drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2000, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*

Nossa proposta é tentar demonstrar, em relação ao conto *Le Club des Hachichins*, de Théophile Gautier, que o consumo do haxixe pelo escritor, ainda que possa ser “real”, funciona, no texto, como um instrumento retórico que, por sua vez, contribuiu para a criação de uma atmosfera artificial. A aparência de *compte-rendu* do texto, longe de reforçar os laços entre experiência vivida e criação artística, aliada a tal retórica do uso do haxixe, produz um terceiro efeito, que poderíamos chamar “efeito de simulacro”.⁷

Milner menciona as “soirées” organizadas por Moreau de Tours, que havia conhecido o haxixe ao longo de uma série de viagens ao Egito e ao Oriente Médio. Ao retornar à França, passou a oferecer a possibilidade de experimentar a droga a diversos indivíduos curiosos, dentre os quais Gautier,⁸ cuja primeira experiência foi relatada em *La Presse* em forma de *compte-rendu* (*Le Hachich*) em 19 de julho de 1843. Milner ressalta que “Moreau lui-même reconnaît qu’il y a là ‘peut-être (...) un peu d’exagération dans la forme’, mais, tout heureux d’avoir à faire à un si brillant interprète, il certifie ‘la véracité de l’écrivain, qui, en définitive, ne fait qu’exprimer des sensations familières à ceux qui ont quelque expérience du hachisch’”.⁹

Rigoli nota que Moreau de Tours, “dès les premiers pages du traité”, reproduz “presque intégralement son article de 1843 sur ‘Le Hachich’”.¹⁰ O que foi ocultado, além de algumas informações técnicas sobre o haxixe, às quais o alienista dedica considerável parte de seu livro, é justamente o início do relato, no qual Gautier afirma que

Le butin théâtral a été, comme vous le pouvez voir, bien mince cette semaine [...] Manquant de spectacles, nous avons décidé de nous en donner un à nous-mêmes sans sortir de notre chambre et dans le coin de notre sofa [...] Quelques amis orientalistes nous avaient promis plusieurs fois de nous en faire goûter; mais, soit difficulté de se procurer la précieuse pâte, soit toute autre raison, le projet n’avait pas encore été réalisé. Il l’a été enfin hier, et l’analyse de nos sensations remplacera le compte-rendu des pièces qu’on n’a pas jouées.¹¹

Não havendo peças teatrais “aceitáveis” sendo encenadas, a única saída é encenar o espetáculo do haxixe; Gautier aproxima deliberadamente as sensações experimentadas por conta do uso da droga ao *compte-rendu* de peças não encenadas. A teatralização da experiência do haxixe, ou seja, a ficcionalização de uma experiência central na obra de Moreau de Tours, era compreensivelmente pouco oportuna ao alienista. Além do mais, o ato de censura, o silenciamento da ficcionalização de uma experiência sublinha as suspeitas sobre sua “incontestable véra-

⁷ Lembremos Barthes e o efeito de real.

⁸ MILNER, *op. cit.*, 2000, p. 69-70.

⁹ MILNER, *op. cit.*, 2000, p. 72.

¹⁰ RIGOLI, Juan. *Lire le Délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 2001, p. 443.

¹¹ GAUTIER, Théophile. *Le Hachich. Annales Médico-Psychologiques*, Tome II, novembre 1843, p. 490.

cité”. A verossimilhança do relato (algo como “tudo se deu como descrito pois o haxixe abre as portas para outros estados mentais”) é persuasiva e, por sua vez, permite a ele ser fantástico.¹² O haxixe faz acreditar que o caráter artificial e fantástico do texto é verdadeiro enquanto experiência vivida. É evidente que Gautier fará bom uso dessa retórica sub-reptícia.¹³

Algum tempo depois, Gautier publica *Le Club des Hachichins*, que supostamente dá conta de uma das noites de “fantasia” organizadas por Moreau de Tours no Hotel Pimodan. As especulações sobre o grau de veracidade dos fatos narrados no conto, especialmente devido ao texto publicado em *La Presse*, não tardaram a aparecer. Aliás, Gautier, num estudo que fez sobre Baudelaire, afirma que, à matéria ficcional, ele acrescentou suas “propres hallucinations.” No entanto, como não existe um instrumento que possa medir o papel da experiência do haxixe na criação do conto, resta-nos o contentamento da função indutora da droga, obviamente no sentido retórico. Ou seja, a simples menção ao sema “haxixe” abre possibilidades de persuasão e facilita o acesso ao imaginário fantástico da época.

O haxixe enquanto sema retórico

O primeiro período do conto *Le Club des Hachichins* causa de imediato uma sensação de inquietante estranheza:

Un soir de décembre, obéissant à une convocation mystérieuse, rédigée en termes énigmatiques compris des affiliés, inintelligibles pour d'autres, j'arrivai dans un quartier lointain, espèce d'oasis de solitude au milieu de Paris, que le fleuve, en l'entourant de ses deux bras, semble défendre contre les empiétements de la civilisation, car c'était dans une vieille maison de l'île Saint-Louis, l'hôtel Pimodan, bâti par Lauzun, que le club bizarre dont je faisais partie depuis peu tenait ses séances mensuelles, où j'allais assister pour la première fois.¹⁴

¹² Para precisar o termo empregado, Todorov propõe que o fantástico literário se caracteriza principalmente pela sensação de incerteza provocada no leitor: “L'ambigüité se maintient jusqu'à la fin de l'aventure: réalité ou rêve? vérité ou illusion? Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire”. TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Seuil, 1970, p. 29.

¹³ Sobre o relato de Gautier, Milner escreve que “la circonstance est évidemment inventée, car nous savons que le docteur Moreau était présent, et il apparaît, d'après le contexte, que Gautier n'était pas seul à consommer la drogue. Mais la transformation de l'expérience en spectacle – ce que Baudelaire appellera plus tard le ‘théâtre de Séraphin’ – n'en est que plus frappante”. MILNER, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴ GAUTIER, *op. cit.*, 1981, p. 211-12.

Há, na verdade, dois “iniciados”: o narrador, que provará o haxixe pela primeira vez, e o leitor, que ainda não sabe o que está havendo. O período longo apenas contribui para tal sensação de incerteza: a falta de pausas trunca o tempo narrativo, e o excesso de informações para um primeiro parágrafo agrava o transtorno.

O percurso feito ao longo do primeiro capítulo insiste em tal procedimento. Depois de sua chegada ao hotel, o narrador entra em uma sala onde, após tomar uma xícara de café, começa a comer uma geleia esverdeada, embora, como afirma, ainda não tenha jantado. Gautier está ciente de sua escritura pouco ortodoxa: “Cette inversion dans les habitudes culinaires a sans doute surpris le lecteur; en effet, il n’est guère d’usage de prendre le café avant la soupe, et ce n’est en général qu’au dessert que se mangent les confitures. La chose assurément mérite d’explication”.¹⁵

Tal dispositivo é bastante revelador: ora, um simples relato de uma experiência vivida não precisaria de tal *rébus* narrativo: não se trata apenas da experiência do consumo do haxixe, mas principalmente da ritualização do discurso.

O que, no entanto, devolve à narrativa seu aspecto de *compte-rendu* é o segundo capítulo, *Parenthèse*, no qual o narrador explica a origem do haxixe, como se prepara a *confiture verte*, bem como explicita que “la pâte verte dont le docteur venait de nous faire une distribution était précisément la même que le Vieux de la Montagne ingérait jadis à ses fanatiques”.¹⁶ A solução do mistério do primeiro capítulo rouba do texto seu caráter inquietante ao dar-lhe ares de experiência relatada. É essencial salientar que a sensação de que “ele viveu o que nos conta” se produz somente após o capítulo explicativo, no qual se introduz o sema “haxixe”.

O leitor se pergunta: mas que droga o narrador consumiu? Que tipo de alucinação ele teve? O imaginário do haxixe – e que não se esqueça de que Gautier já havia publicado seu *compte-rendu* na *Presse* – começa a produzir resultados: tudo o que se leu e se escutou sobre o haxixe revém.¹⁷ A estrutura do texto é bastante funcional: Gautier nos coloca em certa disposição passional; primeiramente, ele esconde os “fatos”, depois confunde seu leitor e ri-se dele. Apenas mais tarde é que a revelação da chave de leitura do conto – o haxixe – aparece, acompanhada do prenúncio de acontecimentos fantásticos. Nesse sentido, a simples menção do haxixe permite ao discurso ser fantástico sem que fique desprovido de verossimilhança. É preciso lembrar Aristóteles: não se trata do verdadeiro, mas do verossímil.

¹⁵ GAUTIER, *op. cit.*, 1981, p. 214.

¹⁶ GAUTIER, *op. cit.*, 1981, p. 216.

¹⁷ “Vous avez entendu parler vaguement des merveilleux effets du haschisch; votre imagination a préconçu une idée particulière, quelque chose comme un idéal d’ivresse; il vous tarde de savoir si la réalité sera décidément à la hauteur de votre esperance”. “Vous avez entendu parler vaguement des merveilleux effets du haschisch; votre imagination a préconçu une idée particulière, quelque chose comme un idéal d’ivresse; il vous tarde de savoir si la réalité sera décidément à la hauteur de votre esperance”. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 38.

Os capítulos seguintes seguem à risca os diferentes estágios da experiência do haxixe, encontrados em diferentes relatos da época.¹⁸ *Agape* (a refeição, depois do consumo do haxixe);¹⁹ *Un Monsieur qui n'était pas invité* (o início da alucinação, surgimento da personagem Daucus Carota, de um conto de Hoffmann);²⁰ *Fantasia* (o auge da alucinação);²¹ *Kief* (estágio que sucede a *fantasia*);²² *Le Kief tourne au cauchemar* (depois da paz, os efeitos do haxixe revêm brutalmente);²³ *Tread-mill*

¹⁸ “Les premiers effets sont un plaisir extrême qu'on trouve à s'étendre sur un divan, à fumer et à prendre du café, un dégoût pour toute espèce de mouvement, puis les paupières se contractent comme si la lumière vous faisait mal. Les idées les plus bizarres commencent à surgir; viennent les gros rires, les extravagances soit en paroles soit en action; les Arabes appellent ces derniers effets *Fantasia*. Au milieu de tout cela la faim, mais une faim presque canine, le vin répugne. A table les effets vont en augmentant, cessent peu à peu, et tout se termine par un sommeil doux et rempli de songes agréables”. AUBERT, L. Sur le hachisch et son emploi dans le traitement de la peste. *De la Peste ou Typhus d'Orient. Documents et observations recueillis pendant les années 1834 à 1838, en Egypte, en Arabie, sur la Mer Rouge, en Abyssinie, à Smyrne et à Constantinople*. Paris: Librairie des Sciences Médicales, 1840, p. 213-14. Jacques-Joseph Moreau de Tours, por sua vez, cita os principais fenômenos experimentados, segundo sua ordem de aparição: a) sentimento de felicidade; b) excitação, dissociação das ideias; c) confusão sobre tempo e espaço; d) desenvolvimento da sensibilidade auditiva, influência da música; e) ideias fixas, convicções delirantes; f) lesão das afeições; g) impulsos irresistíveis; h) ilusões, alucinações.

¹⁹ “Il faut prendre le hachisch à jeun [...] Le café paraît aider à leur développement”. Moreau de Tours, Jacques-Joseph, *op. cit.*, 1980, p. 9. “Ainsi, c'est dit: vous avez même, pour lui donner plus de force et d'expansion, délayé votre dose d'extrait gras dans une tasse de café noir; vous avez pris soin d'avoir estomac libre, reculant vers neuf ou dix heures du soir le repas substantiel, pour livrer au poison toute liberté d'action”. Eis o motivo de primeiramente se tomar café, e apenas depois se passar à refeição. BAUDELAIRE, *op. cit.*, 1966, p. 37.

²⁰ “La présence de ce fantastique traditionnel se manifeste avec la plus grande évidence par l'intervention, tout au long des visions provoquées par le hachisch, d'un personnage d'Hoffmann: le nain Daucus Carota de *La Fiancée du roi*. Celui-ci sera le véritable meneur de jeu du défilé carnavalesque dans lequel le haschischin novice se trouvera entraîné. *Les réminiscences culturelles ont, là aussi, une bonne part: personnages de la comédie italienne ou de la pantomime française, êtres composites directement inspirés, comme dans le texte précédent, des tableaux de Bosch ou de Brueghel*”. (grifo nosso) MILNER, *op. cit.*, 2000, p. 75.

²¹ “Mais ce n'est qu'avec une dose beaucoup plus élevée qu'on obtiendra les effets que l'on désigne généralement dans le Levant sous la dénomination italienne de *fantasia*”. MOREAU DE TOURS, *op. cit.*, 1980, p. 9.

²² “La troisième phase, séparée de la seconde par un redoublement de crise, une ivresse vertigineuse suivie d'un nouveau malaise, est quelque chose d'indescriptible. C'est ce que les Orientaux appellent le *kief*; c'est le bonheur absolu. Ce n'est plus quelque chose de toubillonnant et de tumultueux. C'est une béatitude calme et immobile. Tous les problèmes philosophiques sont résolus. Toutes les questions ardues contre lesquelles s'escriment les théologiens, et qui font le désespoir de l'humanité raisonnable, sont limpides et claires. Toute contradiction est devenue unité. L'homme est *passé dieu*”. BAUDELAIRE, *Du Vin et du Haschisch*, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité, *op. cit.*, 1966, p. 183.

²³ “Ces phénomènes, d'assez courte durée d'abord, revinrent comme par bouffées plus longues, plus intenses, plus rapprochées; les intermissions, au contraire, allèrent en s'effaçant”. RECH, M. Des effets du hachisch sur l'homme jouissant de sa raison et sur l'aliéné. In: *Annales Médico-Psychologiques. Journal de l'Anatomie, de la Physiologie et de la Pathologie du Système Nerveux. Pathologie. Maladies Mentales*, sans références, p. 20.

(o suplício que sucede o êxtase);²⁴ e *Ne croyez pas aux chronomètres* (sob o efeito do haxixe, a percepção do tempo é peculiar).²⁵ Tal ordem apenas reforça a aparência de *compte-rendu* do conto. Todavia, ela revela, por sua vez, trabalho intelectual intenso: como dissemos, a *dispositio* segue exatamente as fases da experiência do haxixe descritas em diversos relatos médicos. Não é arbitrariamente que Moreau de Tours, ao escrever sobre o *compte-rendu* de Gautier que saíra na *Presse*, afirma que “le hachisch ne pouvait trouver un plus digne interprète que la poétique imagination de M. Gautier; ses effets ne pouvaient être peints avec des couleurs plus brillantes, et j’oserais dire plus locales”.²⁶ Ainda que o alienista se refira ao *compte-rendu* e não ao conto, cremos que é justo apropriar-se de seus comentários em relação ao último. Segundo Moreau de Tours, o que faz Gautier é justamente interpretar, produzir mimesis dos efeitos do haxixe num gênero literário. A pintura é “brillante”. Há mesmo “des couleurs locales”: o afrancesamento de uma experiência oriental se faz explícito.

Portanto, é possível sugerir que o haxixe permite a Gautier fazer com que seu texto tenha ares de *compte-rendu*, através da utilização de um dos elementos característicos do discurso médico. Além disso, através do mesmo recurso, o caráter fantástico do texto torna-se verossímil, uma vez que os sintomas do consumo de haxixe são, basicamente, o surgimento de alucinações. No primeiro caso, trata-se de trazer ao discurso literário as convenções do discurso médico; no segundo, o “haxixe” (sema) tem considerável apelo retórico.

Enfim, a incerteza de que nos fala Todorov não se inscreve nos fatos narrados no conto: é evidente que se trata de uma sequência de alucinações; está claro que a causa é o haxixe. A incerteza na qual pensamos é de outra ordem. Se o texto tira vantagem do papel persuasivo do haxixe, resta que nos indagemos qual é o papel *criador* da droga. Essa dúvida irresolúvel e irresoluta é justamente o grande charme do texto, o que, curiosamente, acaba por inseri-lo no campo do fantástico.

²⁴ Reproduzimos aqui a nota de Elgeldinger, presente na edição do conto que utilizamos neste trabalho: “*tread-mill*, moulin à discipline, écureuil au sens ancien du terme, ouvrier ou forçat qui, dans certains métiers artisanaux, faisait tourner une roue destinée au fonctionnement d’un mécanisme ou d’une machine. Après l’extase de la drogue vient le supplice”, p. 229.

²⁵ “Le temps semble d’abord se traîner avec une lenteur qui désespère. Les minutes deviennent des heures, les heures des journées [...]; car, si le temps paraît plus long que s’il était mesuré par des horloges terrestres, ce sont les actions ou les faits renfermés dans cet intervalle qui en reculent les limites par l’ampleur”. MOREAU DE TOURS, *op. cit.*, 1980, p. 68-9.

²⁶ MOREAU DE TOURS, *op. cit.*, 1980, p. 20.

O CINEMA IMPLÍCITO EM *NOITE*, DE HAROLD PINTER

RAFAEL VOGT MAIA ROSA*

Resumo

O texto pretende abordar o processo de incorporação de elementos da estética cinematográfica na concepção dramaturgic da peça *Noite* (1969), de Harold Pinter. Será destacada a referência crítica aos efeitos da distração e alienação proporcionada pelo cinema na constituição ficcional do imaginário das personagens da obra, bem como questões relacionadas à representação da sexualidade no teatro, a partir de paralelos com um tipo específico de veiculação dessa temática no campo audiovisual.

Abstract

The text will examine the means by which cinematographic elements are incorporated in the dramaturgic conception of "Night" (1969), by Harold Pinter. Emphasis will be given to the effects of distraction and alienation which are made possible by cinema in the fictional constitution of the imagination of the play's characters, as well as to questions relative to the representation of sexuality in theater, based on parallels to a specific type of transmission of this thematic in the field of audiovisuals.

Palavras-chave

Teatralidade;
Harold Pinter;
reprodutibilidade
técnica;
sexualidade.

Keywords

theatricality;
Harold Pinter;
technical
reproduction;
sexuality.

* Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

A primeira rubrica da peça *Noite*, de Harold Pinter, resume características gerais e definidoras da obra: “uma mulher e um homem nos seus 40 anos. Sentados tomando café”.¹ De início, a simplicidade da proposta cênica legitima o caráter circunstancial em que um casal rememora seu primeiro encontro amoroso. Mas, a despeito da brevidade da cena, é na dinâmica do diálogo que esse aspecto elementar reverte-se em um conteúdo carregado de dúvida. A seguinte seção do texto exemplifica parâmetros da dramaturgia empregada, visto que retoma trechos de diálogos precedentes, com modificações, e terá suas próprias partes reformuladas em segmentos posteriores:

Homem – Eu pus minhas mãos debaixo do seu agasalho. Abri o seu *soutien*, apalpei seus seios.

Mulher – Uma outra noite talvez. Outra garota.

Homem – Você não se lembra dos meus dedos na sua pele?

Mulher – Estavam em suas mãos? Meus seios? Inteiramente nas suas mãos?

Homem – Você não se lembra das minhas mãos na sua pele?

Pausa.

Mulher – De pé atrás de mim?

Homem – Sim.

Mulher – Mas eu estava encostada na sebe. Eu sentia a sebe... atrás de mim. Você estava voltado para mim. Eu olhava para os seus olhos. O meu casaco estava abotoado. Estava frio.²

¹ PINTER, Harold. *Night. Landscape and silence*. London: Methuen & CO LTS, 1969, p. 54. Por falta de uma edição brasileira da obra, apresentou-se tradução provisória dos trechos analisados no presente ensaio.

² *Ibid.*, p. 59-60.

Pinter não deixa de imprimir uma violência subliminar típica de sua dramaturgia marcada por jogos de dominação.³ A perspectiva do Homem é intrusiva, ostensivamente sexual: ele alega ter abordado a Mulher em uma ponte sob um rio, por trás, apalpando seus seios. Ela, por sua vez, insiste sem convicção em uma perspectiva frontal, protegendo-se da suposta abordagem contra uma cerca viva. Ressalte-se, de todo modo, que a combinação entre a clareza das imagens lembradas e a obscuridade com que o tema da sexualidade se caracteriza envolve o espectador em um processo que supera a simples impressão de absurdidade. A partir de recursos como repetição e distanciamento, o autor demanda uma contrapartida crítica que dê conta de uma ambivalência fundamental em sua obra.⁴

A impressão de que certos enunciados podem ser comutados e parcialmente modificados permeia *Noite* na íntegra. Nas partes monológicas, os efeitos da repetição parecem potencializados justamente por associá-la a uma maior naturalidade discursiva, uma sequência mais verossímil dos eventos lembrados como representação de uma experiência pessoal autêntica. Constrói-se uma perspectiva tipificada que valoriza a distância com que se percebem e decodificam intenções, olhares e movimentos:

Mulher – Nós tínhamos estado numa festa. Organizada pelos Doughtys. Você conhecia a mulher dele. Ela olhou para você carinhosamente, como se dissesse que você era o queridinho dela. Ela parecia te amar. Eu não. Eu não te conhecia. Eles tinham uma casa maravilhosa. Perto do rio. Eu fui pegar o meu casaco, e deixei você me esperando. Você se ofereceu para me acompanhar. Eu achei bastante gentil, delicado, agradável, muito atencioso. Vesti meu casaco e olhei pela janela, sabendo que estava me esperando. Olhei para baixo, do jardim até o rio, e vi a luz do poste refletida na água. Depois fui até você e caminhamos pela estrada até um campo, passando por uma sebe, devia ser uma espécie de parque. Depois encontramos o seu carro. Você me levou.⁵

Ao mesmo tempo em que se imagina que a personagem teria conseguido, aí, restaurar um sentido de intimidade e se reportar a um encontro que ocorreu a

³ A comparação com Pinter permite caracterizar o “jogo de poder” a partir da dramaturgia de David Mamet. Cf. BETTI, Maria Silvia. O devorador de sonhos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 de abril de 2008: “Mamet foi sempre um admirador confesso de Harold Pinter e de Samuel Beckett, e o vigor crítico de sua dramaturgia decorre, em grande parte, do uso substantivo da palavra e da urdidura dos diálogos: mais do que ‘falar sobre’ este ou aquele tema ou ideia, as falas em suas peças efetivamente ‘são’ algo, já que é em seu próprio funcionamento e mecanismos que se materializam as estratégias de pensamento e os jogos de poder postos em foco”.

⁴ As intuições iniciais para a presente análise partiram do comentário de George Steiner sobre a dramaturgia de August Strindberg. O teórico estabelece um questionamento em relação ao caráter experimental no desenvolvimento do teatro moderno. Cf. STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 171. “Ele [Strindberg] se alinha a Kleist e Wedekind, no excêntrico limite em que o drama não é imitação da vida, mas antes espelho da alma privada. E os meios expressivos de sua arte, ainda que tenham sido influentes em certos movimentos experimentais do drama moderno, pertencem menos ao teatro do que aos modos distorcidos e alucinatórios do filme”.

⁵ PINTER, *op. cit.*, p. 58.

partir de alguma sedução, partes do texto falado pela Mulher, nesse que é o maior monólogo da peça, são empréstimos das falas de Homem, arrolados de uma forma que acaba por se demonstrar mecânica. Trata-se, portanto, de um monólogo que engendra a forma dialógica deturpando a natureza contraditória desse expediente.

Em outra passagem, diferentemente, o processo de inclusão estratégica de elementos contraditórios se dá através de uma ruptura evidente:

Mulher – O que foi isso?
 Homem – O quê?
 Mulher – Pensei ter ouvido uma criança chorando.
 Homem – Não ouvi nada.
 Mulher – Parecia o choro de uma criança.
 Homem – A casa está silenciosa.
Pausa.
 É muito tarde. Nós estamos sentados aqui. Devíamos estar na cama. Eu tenho que me levantar cedo. Tenho coisas para fazer. Por que você discute?
 Mulher – Não estou discutindo. Não estou. Estou pronta para ir para a cama. Tenho coisas para fazer. Tenho que me levantar de manhã.
*Pausa.*⁶

Nenhuma rubrica indica som incidental e nada persuade o espectador no sentido de ter havido, ali, o choro de uma criança. Diante da ausência de um elemento concreto na representação do choro, reforça-se a generalidade incrível da proposição: o fato de que a Mulher se refere a *qualquer* criança. Ao final da peça, ela dirá que “tiveram filhos”, mas essa afirmação chega a parecer irônica porque, apesar do processo ilusionístico ser sempre retomado no transcorrer das falas, a suspeição persiste por estar evidenciado que a obra coordena conteúdos que só poderiam se justificar em uma perspectiva condicional.

A dramaturgia de *Noite* poderia ser considerada a partir de gradações desses efeitos de repetição e distanciamento. No primeiro caso, cumpre-se a função de fazer a arbitrariedade algo natural. Pois, no lugar da rememoração somar fatos que confirmem uma experiência comum, o conjunto dialogado expõe concordâncias gratuitas ou discordâncias irremediáveis quanto à própria existência de qualquer reciprocidade no encontro amoroso em questão. O falso desfecho da peça parece, assim, uma consequência previsível na qual a concordância passiva resolve todas as possíveis contradições num acordo tácito, caracterizado, então, como completamente alienado.⁷

⁶ PINTER, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Ver a análise de Peter Szondi à função do “monólogo” na peça *Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 53. “Enquanto na fala sobre o mesmo objeto se mostra comumente a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui se expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto mais forte quando ela simula uma convergência como pano de fundo”.

Em relação ao distanciamento, entretanto, as rupturas reforçam que a compreensão do sentido crítico da peça de Pinter só se concretiza no processo de recepção atualizada da obra como fenômeno teatral, no palco. E é nessas condições e na atenção que exige de seu espectador que *Noite* pode ser contraposta, de forma mais contundente, à linguagem cinematográfica.

Em 1969, ano da primeira encenação de *Noite*, Harold Pinter já havia se envolvido diretamente com uma quantidade expressiva de versões para o cinema de seus textos teatrais. A considerar, por exemplo, a adaptação autoral de sua peça *The Birthday Party* (1958), filmada em 1968, pode-se concluir que o autor não só incorporara no texto original elementos cinematográficos relacionados a comédias e filmes policiais,⁸ como estava consciente do

modo pelo qual o filme escapa dessa qualidade aurática ao transformar a performance do ator humano em nada mais que um material entre outros, um material que é infinitamente manipulado, fragmentado e despersonalizado por um aparato que agora media a relação entre ator e audiência.⁹

Desse modo, a economia notável de gestual na encenação prescrita para *Noite* estaria mobilizada como elemento de resistência em relação às expectativas comuns do público contemporâneo diante dos moldes de figuração da intimidade na mídia de massa. Porque a sexualidade, em sentido amplo, é algo recuperado no contexto da teatralização efetiva da peça por sumarizações verbais que, embora contundentes, isoladamente, reportam-se a eventos e significados que acabam por escapar à recepção instantânea do público e constituem, desse ponto de vista, algo indireto, quando não intangível.

Ao propor um drama sem ação física e cujos conflitos encontram-se obscurecidos em meio a uma “noite esquecida” pelos únicos protagonistas envolvidos, a peça de Pinter apresenta o sexo, mais especificamente, como um pano de fundo que só se daria a ver no imaginário do espectador. De fato, a recapitulação do breve conteúdo da peça indica que a presença de atores no palco encarna os resíduos de uma relação íntima que teria dado início a uma vida conjugal em que os pares permanecem como desconhecidos entre si. E essa conjuntura acaba por deslocar o ato sexual implícito no diálogo para um lugar em que se atualiza por uma elaboração complexa, capaz de resgatar um teor erótico em certa medida oposto ao do filme pornográfico, nos quais

⁸ Cf. GALE, Steven H. *Sharp cut – Harold Pinter and the artistic process*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003, p. 182-90.

⁹ Por falta de tradução para o português, apresentou-se versão instrumental para o presente ensaio. PUCHNER, Martin. *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002, p. 3.

Pelo efeito do *zoom* anatômico a dimensão do real é abolida, a distância do olhar dá lugar a uma representação instantânea e exacerbada: a do sexo em estado puro, despojado não apenas de qualquer sedução mas da própria virtualidade de sua imagem – sexo tão próximo, que se confunde com sua própria representação; fim do espaço perspectivo que também é o do imaginário e do fantasmático – fim da cena, fim da ilusão.¹⁰

Esse paralelo é apresentado para refletir sobre o fato de que o trânsito frequente e bem-sucedido dos textos de Pinter dos palcos para o audiovisual está relacionado ao agenciamento crítico, em sua dramaturgia, da própria crise do drama diante das mídias técnicas, a partir de formulações que conseguiram estabelecer uma tensão produtiva entre o imaginário literário e aquele diluído ou totalmente recondiçãoado pela imagem técnica.¹¹

Nesse ponto, retoma-se a ambivalência atribuída inicialmente à peça e observa-se que ela está posta já no título da obra. Ainda que em um patamar simbólico, o termo “noite” estabelece uma condição de incerteza tanto em relação aos objetos e conteúdos veiculados, como em relação às formas de percepção dos mesmos:

Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal.¹²

Essa condição perceptiva ancestral aproxima-se de maneira inadvertida àquela que lhe parece simplesmente oposta historicamente, mas na qual “o valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”.¹³ Em *Noite*, o percurso da dramaturgia de Pinter partiria dessa falta de clareza metafórica marcada pela

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tania Pellegrini. Campinas: Papirus, 1996, p. 37.

¹¹ BENJAMIN, Walter. Obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 180. A título de curiosidade, menciona-se que a industrialização do filme pornográfico ocorre na década de 1970 e teve impulsos iniciais em sociedades como a sueca, em que vigoravam modelos estéticos e sociais orientados para a transparência da vida privada e de uma falta de cultivo do imaginário na tradição literária. Cf. PROST, Antoine e VICENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 599-600. “É interessante notar a esse respeito que, na literatura sueca, praticamente não existem romances eróticos (...) – particularmente no domínio do sexo – não cultiva o litote, o subentendido, o conteúdo latente ou implícito; é abertamente pornográfica ou decididamente educativa. Assim, a pornografia representa um certo declínio do imaginário fantasmagórico, da evocação metafórica do corpo. O fantasma real (*live shows*) ou iconográfica dissolve qualquer mediação, qualquer imaginário e, no limite, qualquer transgressão”.

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 380-1.

¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 187.

hipertrofia e inversão dos sentidos. No transcurso da peça esse quadro é incrementado por meio do recurso às repetições arbitrárias na forma com que Homem e Mulher rememoram eventos passados, ou seja, pela representação de uma experiência impregnada pela alusão a uma credibilidade irracional no processo fílmico e pela alucinação resultante da absorção acrítica de aspectos problemáticos da linguagem cinematográfica.¹⁴

A proposição cênica ordinária dada na rubrica inicial da peça, que poderia ser aproximada figuradamente a de um casal que relembresse de seus momentos ao folhear um álbum de retratos, é devolvida ao público, em sua forma encenada, como um tatear no escuro em meio ao qual toda a convergência vem revestida de desconfiança. Assim, retoma-se o processo crítico da peça em uma perspectiva mais abrangente: a partir do descompasso palpável entre a intensidade e amplitude dos deslocamentos e ações reportadas pelas personagens e a limitação exemplar de sua desenvoltura no palco.

Seria possível afirmar, por fim, que em *Noite* os efeitos problemáticos da distração proporcionados pelo cinema encontram uma contrapartida em um tipo de evento estético em que em nenhum momento o espectador é atingido efetivamente. Ao contrário, a maneira difusa com que os conteúdos são comunicados é decisiva para a elaboração de um questionamento sobre o teor enigmático desse “quadro vivo” encenado pelo que supera em pouco um espetáculo para esculturas falantes.¹⁵

Esse tipo de teatralidade caracterizaria um lugar curioso para a obra de Pinter em relação a dilemas da arte na passagem das décadas de 1960 e 1970, e à disputa pelo estabelecimento de manifestações a favor e contra estéticas limiáres, “entre as artes”.¹⁶ Não se trataria, no caso de *Noite*, nem de incorporar sistematicamente recursos de outras linguagens, nem de salvaguardar sua produção aderindo com rigidez às especificidades da linguagem teatral. O dramaturgo propõe um teatro

¹⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 192. Cf. FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 15. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imagética* e *remagiciam* a vida”.

¹⁵ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993, p. 132. “O receptor não se pode resignar simplesmente a descrever o sentido de uma parte da obra; tentará alargar o próprio caráter enigmático da obra de vanguarda, e para isso tem que situar-se noutra nível da interpretação. Em vez de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, procurará encontrar os princípios constitutivos desta, a fim de neles encontrar a chave do caráter enigmático da criação”.

¹⁶ Cf. FRIED, Michel. *Art and objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 163-4. “Uma obra de arte ‘derrota’ o teatro quando tem uma estrutura formal autossuficiente e coerente, que se mantém fiel ao seu próprio meio (*medium*) e gênero”.

fragmentário, aparentemente tão permeável às influências do cinema que, na emi-
nência frustrada de uma neutralização, acaba por confirmar sua singularidade.

[Uma versão inicial do texto foi elaborado para comunicação no 2º Seminário de
Pesquisa em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da USP, realizado em junho de 2008.]

POEMAS DE OSSIAN OU O PRIMITIVISMO COMO FORMA

THIAGO RHYS BEZERRA CASS*

Resumo

Neste ensaio, discutirei como James Macpherson, em suas falsas traduções dos *Poemas de Ossian*, logrou criar um novo gênero literário: o primitivismo. Tal gênero, forjado numa conciliação entre a lírica e a épica, apresentou-se, aos leitores do século XVIII, como uma comunhão plena e definitiva entre forma, linguagem, temas, valores encerrados na obra e o tempo em que se passa a história. Discuto, ainda, como a formação desse novo gênero literário esteve intimamente relacionada à situação social, política e cultural da Escócia do século XVIII.

Abstract

In this essay, I will explain how James Macpherson, in his fake translations of the "Poems of Ossian", was able to create a new literary genre: primitivism. This genre, born of the meeting of epic and lyrical poetry, was presented to the readers of the eighteenth century as a complete and definitive fusion of form, language, themes, of the values engraved within the text, and of the age in which the story took place. I will also discuss how the development of this new literary genre was intimately related to the social, political and cultural background of eighteenth-century Scotland.

Palavras-chave

Ossian;
Primitivismo;
Escócia;
Século XVIII.

Keywords

Ossian;
Primitivism;
Scotland;
Eighteenth
Century.

* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP). Bolsista do CNPq.

*I shall conclude this general account with some remarks
on four of the principal works of poetry in the world,
at different periods of history – Homer, the Bible, Dante,
and, let me add, Ossian.*

(Hazlitt, *On Poetry in General*, 1818)

O primitivismo literário nasceu como uma declaração de repulsa às transformações sociais e políticas ocorridas a partir da segunda metade do século XVIII. É óbvio que existem obras que expressam descontentamento com os rumos da civilização desde o final da Idade Média e, além disso, com um quê de pedantismo, é possível tomar a poesia bucólica clássica como uma espécie de precursora do gênero em questão. Contudo, não se encontrará em nenhuma dessas obras algo que tenha o condão de explicitar as peculiaridades do primitivismo literário. A poesia de Spenser, por exemplo, é primitiva tão somente no que concerne ao vocabulário arcaizante e à idealização da ética medieval. A forma de *The Faerie Queene* tem, por assim dizer, alguma autonomia em face da história que nos é contada; é confessadamente articulada de acordo com as necessidades e preceitos estéticos do tempo em que vivia o autor – e não se apresenta como veículo de uma sensibilidade já não mais existente.¹ Quase dois séculos depois, Young, em suas *Conjectures on Original Composition*, ainda zombaria, porque ridiculamente artificiais, das tentativas de seus contemporâneos de recriar aquela que seria a dicção das assim chamadas “composições originais”.² Com efeito, é somente com o advento dos *Poemas de Ossian* – as falsas traduções de antigas baladas celtas empreendidas pelo escocês James Macpherson – que se estabelecerá, para os leitores dos séculos XVIII e XIX, na chamada literatura primitivista, uma comunhão plena e definitiva entre forma, linguagem, temas, valores encerrados na obra e no tempo em que se passa a história.

¹ Sobre a prosódia de Spenser, ver SAINTSBURY, G. *A History of English Prosody: From the Twelfth Century to the Present Day*. 2. ed. London: Macmillan, 1923, p. 350-69, vol. I.

² YOUNG, E. *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London, 1759, p.11-2.

Nem mesmo na essencialmente antimoderna lírica do pré-romantismo, à qual muitos costumam vincular as traduções de Macpherson, é possível encontrar uma nova forma literária apta a dar completa vazão ao que então se chamava de *primitive manners*, a despeito da incessante busca de Thomson e seus contemporâneos por uma expressividade que transpusesse o comedimento da poesia augustana e, com isso, exaltasse o sentimental e o patético. Conquanto a poesia se torne, de fato, mais retórica e a sua linguagem mais pitoresca e figurativa, não se abandona a estrutura métrica que rege a poesia inglesa desde Chaucer: o sistema acentual-silábico majoritariamente com ênfase iâmbica, salvo pontuais exceções (geralmente inversões trocaicas ou equivalências anapésticas) exigidas pela lógica interna da obra. Um exemplo eloquente desse fenômeno ocorre com o famoso poema *The Bard*, de Thomas Gray, de 1757,³ em que a linguagem extravagante atribuída aos antigos celtas e a liberdade expressiva e o *furor poeticus* contidos na ode pindárica convivem de maneira um tanto desconfortável com o ritmo regular e bem marcado de um versificador extremamente talentoso:

←	"	←	"	←	"				
The verse		adorn		again					
←	"	←	"	←	"				
Fierce war		and faith		ful love,					
←	"	←	"	←	"	←	"	←	"
And truth		severe,		by fai		ry fic		tion dressed.	

Subsiste, aqui, um conjunto de convenções que, por si mesmas, atribuem valor poético à obra e vinculam-lhe a um tesouro de saberes sobre as especificidades e os limites da poesia. Tem-se, portanto, uma obra que se declara, ainda que a contragosto, ser fruto de um processo criativo eminentemente racional, apto a adequar a elocução poética aos preceitos legados pela tradição. Falta aos antecessores de Macpherson a capacidade de permitir que sua poesia se apresente como fruto de um espírito selvagem, inculto e, acima de tudo, espontâneo – essa espontaneidade que, nos *Poemas de Ossian*, recusa uma filiação clara a um gênero literário específico, porquanto forja uma conciliação entre a épica e a lírica, em que o modo narrativo é constantemente subjugado, interrompido ou transfigurado pelo monólogo lamentoso do eu.⁴ Como já percebia Hugh Blair em 1765,⁵ há um compromisso

³ Três anos antes da publicação, por parte de Macpherson, dos primeiros *Fragments of Ancient Poetry*.

⁴ Para uma análise minuciosa das inadequações do *Fingal* aos preceitos da épica clássica, ver STAFFORD, F. *The Sublime Savage: James Macpherson and the Poems of Ossian*. Edinburgh: Edinburgh University, 1988, p. 133-49, e, principalmente, BYSVEEN, J. *Epic Tradition and Innovation in James Macpherson's Fingal*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1982, *passim*.

⁵ BLAIR, H. *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*. In: MACPHERSON, J. *The Poems of Ossian and Related Works*. Edinburgh: Edinburgh University, 2003, p. 399. Ver também as observações de SAINTSBURY, G. *A History of English Prosody: From the Twelfth Century to the Present Day*. 2. ed., London: Macmillan, 1923, p. 43-6, vol. III.

muito evidente nas (falsas) traduções de Macpherson entre cadência e liberdade de estruturação narrativa, num arranjo em que a história, para evoluir, depende (mas não de maneira absoluta) da construção – e das variações – do ritmo da obra. Efetivamente, é o Ossian que faz com que a literatura de temas primitivistas converta-se naquilo que o público do século XVIII acreditava ser a manifestação literária de um povo primitivo.

Embora ainda não se tivesse logrado formular uma dicção que denotasse a espontaneidade do gênio natural, a lírica pré-romântica (Collins, Akenside etc.) foi pródiga no emprego de *topoi* que indicassem a sensibilidade – e não a razão – como fonte exclusiva das faculdades poéticas. Assim, abundam poemas dispostos a se apresentar como inspirados pela comunhão do poeta com (ou onde se encontra) aquilo que Burke definiria como o sublime – em florestas farfalhantes, à hora do crepúsculo ou sob a invocação de uma harpa eólica. Tais *topoi* se fazem largamente presentes nos poemas atribuídos a Ossian.⁶

Se as fontes do sentimentalismo que perpassa o primitivismo ossiânico encontram-se nos escritos pré-românticos, é nos estudos dos clássicos que se entreveem aquelas que seriam as características distintivas do gênio natural. Efetivamente, é impossível compreender o fenômeno ossiânico sem o recurso às discussões então correntes sobre a singularidade – e “inimitável beleza” – da poesia homérica. O ponto central de tais discussões era como conciliar os evidentes méritos literários da *Iliada* e da *Odisseia* com a constatação de que esses épicos fugiam – e muito – das normas do decoro e do bom gosto. Na Grã-Bretanha, os primeiros pensadores de relevo a esboçar algum tipo de solução para essa *vexata quaestio* foram Joseph Addison e Alexander Pope, nomes em cujas obras se encarnam as maiores aspirações do Classicismo inglês. Addison, num breve artigo de 1711 para o *Spectator*,⁷ estabelece um contraponto entre o *natural genius* e o *refined genius*:⁸ o primeiro se distingue por sua força e capacidade de compor símiles e metáforas, hauridas da observação direta da natureza; o segundo, por sua vez, concebe a poesia como uma arte essencialmente racional e imitativa, produto de longa reflexão diante dos exemplos legados por seus antecessores. No longo prefácio à sua tradução da *Iliada*, Pope, por sua vez, falará da existência de um *fogo* nos poemas de Homero, resultante de uma inventividade ainda não constricta por quaisquer convenções estéticas.⁹

Em ambas as reflexões há uma espécie de historicismo, ainda pouco articulado, porém capaz de compreender que aquilo que se denominava de gênio poético não era apartado das circunstâncias históricas, conquanto tais circunstâncias fossem percebidas de uma maneira um tanto vaga ou idealizada. Esse tipo de abordagem da poesia antiga foi levado às últimas consequências pelo viajante Robert Wood e pelo erudito Thomas Blackwell. Este último, professor de Macpherson na Universidade de Aberdeen, elaborou seu *Enquiry into the Life and Writings of*

⁶ TODD, J. *Sensibility: an Introduction*. Methuen: London and New York, 1986, p. 54.

⁷ MORLEY, H. *The Spectator*. London: Routledge, 1891, p. 546-49, vol. I.

⁸ Seus máximos representantes são, respectivamente, Homero e Virgílio.

⁹ *The Iliad of Homer Translated by Mr. Pope*. London, 1715 (Prefácio sem paginação).

Homer sob a seguinte premissa: a superioridade da épica de Homero só poderia ser explicada se se estudasse, antes, a Fortuna do aedo, a qual permitira o florescimento de seu gênio literário.

Dizia Blackwell que as composições literárias dependem, em grande parte, das oportunidades – dos “originais” a serem imitados – oferecidas pela Fortuna do indivíduo, a qual viria a ser um conjunto de circunstâncias de várias ordens (política, climática, geográfica ou religiosa), e que permitiriam – ou não – o desenvolvimento de certas faculdades do espírito humano. De tal maneira, a poesia dos antigos seria dotada de uma qualidade que inexiste naquela feita pelos modernos: a presença da Verdade.¹⁰ Para Blackwell, a vida rústica e guerreira dos antigos fez com que seu caráter se devotasse exclusivamente ao culto da virtude e à feitura de atos heroicos, que são os grandes temas da poesia épica; suas criações poéticas não precisavam se socorrer da imaginação (e de alusões a anões, donzelas infelizes, penhascos horríveis e palácios encantados), a qual é incapaz de conferir às descrições da natureza um efeito estilístico mais poderoso ou eficiente que aquele proporcionado pela Verdade. Diante disso, a ideia de que o poeta é uma entidade autônoma, que interpreta a natureza de modo unilateral, é posta em questão: tão importante quanto a capacidade do poeta de apreender a essência do mundo que o cerca é a influência daquilo que está ao seu redor na formação de sua sensibilidade artística e na organização interna de sua obra.¹¹

Macpherson perceberia de maneira bastante arguta que a análise de Blackwell tinha uma dúplici implicação: de um lado, expunha a falsidade – ou artificialidade – da literatura de seus contemporâneos, atida a procedimentos estéticos completamente apartados do mundo ou dos sentimentos; de outro, tornava extensivos à sociedade em que vivera o poeta os méritos – ou defeitos – de sua obra. Assim, nos inúmeros ensaios introdutórios, glosas e brevíários explicativos¹² que recheiam os *Poemas de Ossian* – em que estariam, juntamente com os escritos de Blair e Cesarotti, as grandes, por assim dizer, referências teóricas do primitivismo –, vale-se das lições de Blackwell e faz com que a apreciação da literatura primitiva (ou primitivista) seja mediada por uma discussão acerca das virtudes específicas das sociedades ditas não polidas.¹³ Com isso, numa Escócia

¹⁰ BLACKWELL, T. *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*. London, 1735, p. 215 e p. 285-86.

¹¹ Sobre a importância das teorias de Blackwell para o Ossian, ver LACERDA, S. *Metamorfoses de Homero: História e Antropologia na Crítica Setecentista da Poesia Épica*, Brasília: UnB, 2003, p. 157-231 (especialmente p. 218-21); HAUGEN, K.L. Ossian and the Invention of Textual History. *Journal of the History of Ideas*, v. 59, n. 2, p. 309-27, abr. 1998 e KERSEY, M. Addison's Indian, Blackwell's Bard and the Voice of Ossian. *History of European Ideas*, v. 31, n. 2, p. 265-75, set. 2005.

¹² Todos eles necessários para se afastar as acusações de fraude.

¹³ Veja-se, por exemplo, o comentário de William Duff sobre a poesia ossiânica: *In examining the merits of this divine Poet we shall [...] endeavour to shew that the essential characteristics of elevated and original Genius [...] are found in the Poems of Ossian, in as high a degree as was consistent with the manners of the age and the state of society in which he lived and with the subjects and design of his compositions*. DUFF, W. *Critical observations on the writings of the most celebrated original geniuses in poetry*. London, 1770, p. 64-7.

semisselvagem e decadente, converte a literatura (ou melhor: a *sua* literatura) numa questão nacional:

The nobler passions of the mind never shoot forth more free and unrestrained than in these times we call barbarous. That irregular manner of life, and those manly pursuits from which barbarity takes its name, are highly favorable to a strength of mind unknown in polished times. In advanced society the characters of men are more uniform and disguised. The human passions lie in some degree concealed behind forms, and artificial manners; and the powers of the soul, without opportunity of exerting them, lose their vigor. The times of regular, and polished manners, are therefore to be wished for by the feeble and weak in mind. An unsettled state, and those convulsions which attend it, is the proper field for an exalted character, and the exertion of great parts. Merit there rises always superior; no fortuitous event can raise the timid and mean into power. To those who look upon antiquity in this light, it is an agreeable prospect; and they alone have real pleasure in tracing nations to their source.¹⁴

Após a publicação dos *Poemas de Ossian*, esse tipo de abordagem, em que se entretecem juízos literários e mistificação histórica, tornou-se corrente entre os homens de letras do Iluminismo e do Romantismo escoceses. Faz-se presente nas obras de Ferguson, Blair e, ainda que de maneira mais elaborada, Scott. Efetivamente, o autor de *The Lay of the Last Minstrel* se valeu largamente dos chamados modos ossiânicos para caracterizar seus heróis (seja nos romances, seja nas baladas) da Escócia pré-moderna, num expediente que consistia, simultaneamente, numa técnica para atribuir verossimilhança histórica às suas personagens e, de modo mais velado, num elogio a uma sociedade que estava deixando de existir.¹⁵

De fato, nos escritos de Macpherson e dos entusiastas do Ossian está expresso o mal-estar da época defronte das profundas transformações por que vivia a Escócia. Representam uma tentativa desesperada de preencher um vazio causado, primeiramente, pelo Ato de União dos Parlamentos, de 1707, e, depois, pelas medidas tomadas por Londres por ocasião da vitória sobre o Levante Jacobita de 1745.

A Escócia foi o terceiro país do mundo a fazer a transição completa de uma economia feudal para uma economia capitalista. Ao contrário do que ocorreu na Inglaterra e nas Províncias Unidas, contudo, tal transição não se deu de maneira progressiva, ao longo dos séculos; foi, em grande parte, decorrente de reformas liberalizantes impostas unilateralmente pelo poder central.

Na Inglaterra, a Revolução Gloriosa teve um sentido eminentemente progressista, em que triunfaram as liberdades burguesas sobre o Absolutismo. Na Escócia, ao contrário, a deposição dos Stuart trouxe consigo um retrocesso às relações feudais de poder, uma vez que inexistia, no país, uma classe que se con-

¹⁴ MACPHERSON, J. A Dissertation. *The Poems of Ossian and Related Works*. Edinburgh: Edinburgh University, 2003, p. 205.

¹⁵ Ver MANNING, S. "Ossian, Scott and Eighteenth-Century Scottish Nationalism". *Studies in Scottish Literature*, v. 47, p. 39-54, 1982. Sobre a maneira como Scott atribuía verossimilhança histórica às suas personagens, ver LUKÁCS, L. *The Historical Novel*. Translated by Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln and London: University of Nebraska, 1983, p. 30-54.

trapusesse aos senhores de terras. Reforça-se, com isso, a submissão dos camponeses aos *lairds* (sic), a quem deviam serviço militar e sob a jurisdição dos quais estavam subordinados. Esse sistema de lealdades era ainda mais intenso na região dos Highlands, onde havia o sistema de clãs, que estabelecia um liame muito mais sólido entre classes, porquanto proporcionava aos camponeses uma sensação de pertencimento a um grupo. Era, de fato, uma sociedade com marcados traços tribais.

Ainda que esse anacrônico arranjo social tenha sido ratificado pela União dos Parlamentos, não tardou para que ele se mostrasse completamente inadequado às novas realidades econômicas decorrentes dessa mesma União. De fato, a produção agrícola escocesa era dispendiosa e ineficiente, incapaz de competir com a das fazendas da burguesia rural inglesa e de atender às necessidades do grande mercado consumidor a que a Escócia se integrara. Nos Highlands, esse quadro era ainda mais dramático, pois os *lairds* estavam formalmente ligados aos membros de seu clã, e não poderiam dispensá-los facilmente com o intuito de tornarem-se empreendedores agrícolas. Arruinados, afiguravam-se-lhes duas saídas, ambas calcadas em seus ampliados poderes estamentais: ou aumentar a exação ou sublevar-se contra a nova ordem. Muitos adotaram a primeira alternativa, mas a arrecadação chegara ao limite em muitos lugares, e houve tumulto e revolta. A opção sediciosa, por sua vez, esteve presente ao longo de quase toda a primeira metade do século XVIII, até que Londres, após o fracasso do Levante de 1745, adotasse medidas destinadas a remover definitivamente as instituições e lealdades que, de um lado, garantiam o imenso poder militar dos senhores de terras e, de outro, sufocavam a modernização capitalista da agricultura e da sociedade escocesas.¹⁶

Os Highlands foram dominados militarmente, e a jurisdição dos chefes dos clãs foi transferida para juizes de paz, ministros da Igreja Anglicana e para os comandantes militares ali instalados. A língua gaélica foi proibida e os clãs, desfeitos – e muitos de seus chefes – dentre os quais se inclui Ewan Macpherson de Cluny,¹⁷ pai do tradutor do Ossian – foram presos ou perseguidos. Construíram-se estradas de modo a integrar os habitantes das montanhas à vida econômica do sul.

As medidas impostas pelos ingleses em pouco tempo alteraram por completo o modo de vida dos *highlanders*. Anos depois, quando Boswell e o Doutor Johnson fizeram sua famosa viagem pela região, quase nada encontraram das antigas práticas das quais, por muito tempo, os escoceses das terras altas se orgulharam. Segundo Johnson, os *highlanders* em nada diferiam dos habitantes do sul do país, a não ser pelo fato de serem mais pobres, atrasados e ignorantes. E os bardos estavam extintos há muito tempo.¹⁸

¹⁶ Vejam-se os artigos de N. Davidson sobre as transformações ocorridas na economia da Escócia: DAVIDSON, N. The Scottish Path to Capitalist Agriculture 1: From the Crisis of Feudalism to the Origins of Agrarian Transformation (1688–1746). *Journal of Agrarian Change*, v. 4, n. 3, p. 227-68, julho 2004 e DAVIDSON, N. The Scottish Path to Capitalist Agriculture 2: The Capitalist Offensive (1747-1815). *Journal of Agrarian Change*, v. 4, n. 4, p. 411-60, outubro 2004.

¹⁷ Seu clã é mencionado, aliás, por Robert Louis Stevenson em *Kidnapped*.

¹⁸ JOHNSON, S. *A Journey to the Western Islands of Scotland*. London, 1816, p. 153-54.

Ao extirpar o elemento gaélico da cultura escocesa e tentar integrá-la definitivamente à ordem inglesa, o governo de Londres tornou ainda mais explícitas as diferenças existentes entre os dois povos. Em todos os campos, a inferioridade dos escoceses defronte dos ingleses era evidente. Até mesmo no plano literário: por exemplo, das cinquenta e duas *Vidas* escritas por Johnson acerca dos grandes escritores de língua inglesa, apenas duas se referiam a autores escoceses, diante de quarenta e cinco ingleses e quatro irlandeses, além de um galês.

Como resposta que era ao estado de desorientação dos escoceses (em especial dos *highlanders*) causado tanto pelo desaparecimento de valores semitribais e consequente introdução do dinheiro como mediador das relações intersubjetivas quanto pela certeza da perenidade do domínio estrangeiro, a poesia de Ossian não poderia se configurar sob as formas literárias até então existentes. Precisava ser uma resposta que, por um lado, negasse os valores dos ingleses e que, por outro, não lhes fosse esteticamente incompreensível. Era necessário que se gravassem, simultaneamente, num só tecido literário, a exaltação do espírito do povo e o lamento pelo destino trágico a que esse povo estava fadado. A única solução possível para esse conjunto de demandas idealmente incompatíveis não poderia ser outra senão aquela utilizada por Macpherson: a fraude. Ao renunciar à autoria de *Fingal* e *Temora*, Macpherson pôde fazer explodir o lírico no interior desses dois épicos, convertendo o ato de recusar-se em tomar parte do mundo hostil – que é o traço distintivo da lírica¹⁹ – como elemento definidor do sentido total da ação da narrativa. Como bem observou Matthew Arnold, Macpherson toma de empréstimo o titanismo do Satã miltônico (i.e., a ideia de que uma natureza primeva, em razão de sua pureza original, não pode tolerar as mudanças do mundo e, por isso, prefere a morte a submeter-se ao devir)²⁰ e expande-o a todo povo celta.²¹ Configura-se uma realidade aventureira e vasta, mas que se encontra irremediavelmente apartada do tempo presente, sendo acessível apenas por meio de fragmentárias recordações.

Desde cedo, os modos ossiânicos foram incorporados ao repertório de escritores inclinados às causas de emancipação – ou afirmação – nacional, numerosos em locais de ordem social instável, como na França revolucionária, Rússia, principados alemães ou ex-colônias americanas.²² Tratados por muitos – às vezes até de maneira um tanto obstinada – como relatos históricos (até mesmo o cauteloso Gibbon os utilizaria como fonte de informação), os *Poemas de Ossian* informavam ao leitor de países periféricos a possibilidade de existência de uma cultura vigorosa mesmo entre um povo iletrado e politicamente insignificante.

¹⁹ ADORNO, T. *Palestra sobre Lírica e Sociedade*. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2006, p. 69.

²⁰ “Farewel ye happy Fields /Where Joy for ever dwells: Hail horrors, hail/ Infernal world, and thou profoundest Hell/ Receive thy new Possessor: One who brings / A mind not to be chang'd by Place or Time.” (grifo meu) MILTON, J. *Paradise Lost*. In: *Great Books of the Western World*: 32. John Milton. Chicago, London and Toronto: Encyclopaedia Britannica, s.d., p. 99.

²¹ ARNOLD, M. *On the Study of Celtic Literature*. New York: Macmillan, 1904, p.115-6.

²² Para um panorama da recepção do Ossian na literatura europeia, veja-se GASKILL, H (ed.). *The Reception of Ossian in Europe*. London: Continuum International, *passim*.

O folclore, os mitos e as lendas passaram a ser vistos como elementos definidores de dignidade, respeitabilidade e, sobretudo, independência de uma tradição cultural. Assim, a exemplo de Macpherson, inúmeros estudiosos saíram à procura de épicos perdidos, lendas e baladas populares. E, também como fizera seu predecessor, muitos desses estudiosos iriam interpolar, editar e suprimir variantes do material que encontravam, de modo que melhor se ajustasse às expectativas de sua audiência.²³

Como já se disse acima, essa reinterpretação da própria cultura em seu estado selvagem por intermédio dos temas e convenções ossiânicas ocorreu de maneira muito fecunda no continente americano.²⁴ Empenhadas em constituir uma civilização cultural e artisticamente autônoma em face de suas antigas metrópoles europeias, as literaturas americanas tiveram de voltar-se à herança exclusiva de seus nacionais. Alheias às minúcias dos debates intelectuais de além-mar, os arquétipos ossiânicos seriam seu maior e, talvez, mais eficiente instrumento de conciliação entre os preceitos estéticos da época, de vocação romântica, e a necessidade de afirmação do suposto espírito nacional.

Tal interferência da literatura escocesa nas letras americanas não ocorreu, todavia, de maneira linear e invariável. O primitivismo ossiânico sofreu enormes adaptações ao aportar nestas praias. Suas teses não foram interpretadas de modo uniforme, e perderam sua organicidade; fragmentaram-se em múltiplas sugestões, reorganizadas sob novas premissas e novos propósitos. Abandonar-se-ia, assim, o lamento sobre a passagem do tempo em prol da celebração do novo, porque puro, imaculado, insubmisso e original. A chamada literatura primitivista do continente americano será voltada, via de regra,²⁵ ao futuro, prospectiva, e essencialmente otimista.

A relação entre o ossianismo e as obras em que se faz presente é, por conseguinte, meramente temática ou, no máximo, estilística. Em nenhum outro lugar, o primitivismo se constituiu, como nos *Poemas de Ossian*, em uma forma literária autônoma. Não mais se cogitou de uma conciliação entre a épica e a lírica, como a realizada por Macpherson: as circunstâncias, muito provavelmente, não demandaram tamanho empreendimento, ou talvez as suspeitas (ainda que tardias) de fraude tornassem o feito irrepetível. Assim, os modos primitivistas ou voltaram a ser tratados pela lírica (Chatterton, Walt Whitman, Lord Tennyson) ou foram incorporados ao romance (Mackenzie, Chateaubriand, Scott), gênero que ainda se

²³ Ver McKEAN, T. The Fieldwork Legacy of James Macpherson. *Journal of American Folklore*, v. 114, n. 454, p. 447-63, mar. 2001 e PORTER, J. "Bring me the Head of James Macpherson": the Execution of Ossian and the Wellsprings of Folkloristic Discourse. *Journal of American Folklore*, v. 114, n. 454, p. 396-435, mar. 2001.

²⁴ Ver AGUIAR, O.B. *Ossian no Brasil*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1999, *passim*; CARPENTER, F. The Vogue of Ossian in America: A Study in Taste. *American Literature*, v. 2, n. 4, p. 405-17, jan. 1931 e MONTIEL, I. Ossian en la Literatura Argentina. *Revista Interamericana de Bibliografía*, v. 19, n. 2, p. 146-79, abril-junho 1969.

²⁵ Algumas exceções óbvias: *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, e *O Último dos Moicanos*, de Fenimore Cooper.

encontrava em estágio de formação ao tempo de Macpherson. Com isso, submetem-se aos limites e convenções desses dois gêneros.

Todavia, mesmo em obras em que o elemento ossiânico é evidente, como em *Iracema*, de José de Alencar, não se tem o hibridismo de gêneros que se tem no *Fingal*. Com efeito, conquanto *Iracema* seja escrita numa prosa poética (o que não quer dizer que seja um poema em prosa) e, com isso, haja enorme ênfase na linguagem, seu elemento lírico não é dotado de autonomia suficiente para transfigurar o modo narrativo: antes, está ao seu serviço e é por ele controlado. Aqui, a linguagem não determina a história nem lhe atribui sentido. Ao contrário do que ocorre nos *Poemas de Ossian*, há um tempo, um espaço e uma ação muito bem demarcados: perfaz-se um conjunto de procedimentos que criam no leitor a ilusão de que há uma experiência (ainda que um tanto afetada) da realidade sendo narrada.²⁶ Para o ossianismo, experiência e realidade são entidades que não chegam – ou mal chegam – a se configurar.

[O presente ensaio foi apresentado como trabalho final da disciplina “Teoria Crítica e Literatura”, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge de Almeida, no segundo semestre de 2007. Ademais, tem por base as pesquisas destinadas à preparação da Dissertação de Mestrado do autor.]

²⁶ Sobre o conjunto de procedimentos denominado realismo formal, ver WATT, I. *A Ascensão do Romance*. Trad. de Hildgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 30-3.

CRIAÇÃO

POEMAS DE ACAUAM OLIVEIRA E JOSÉ VIRGÍNIO

Suave matéria prima de um cotidiano
cronicamente inviável
Um processo de criação colaborativo-experimental
(seleção de excertos)

Elisa

p/ Murilo Rubião

Quando estamos juntos
sua presença me constrange e aborrece
e nenhum dos dois é capaz
de fazer nenhum bem.

um ao lado do outro
prostrados ímpares

Quando separados
não paro de desejar sua presença
mesmo antevendo os eternos
momentos de tédio e aborrecimento
já sentindo o arrependimento
ainda mais profundo
por ser anterior ao próprio ato.

Preso entre o ser e seu oposto
não adianta lutar ou resistir.
Eu preciso da ausência de Elisa.

Paradoxo

Quem foi o corno
que fodeu minha mulher?

No Metrô

Uma velha sentada
Duas moças em pé ao lado (lindas)
conversando

Só o olho pra velha.

O que ela tem a oferecer
(oferece existindo)
me toca mais no fundo.

Descaminhos

Um bulevar, uma passante
cachos cachos
bagos túrgidos pendendo

o andar altruísta perfila cabeças
e coleciona momentos

não existe nada mais no mundo
o susto premeditado
escreve porque é com as palavras

abordagem!

esta estufa de flores simples
arde num incêndio
mas resfria-se em clichês

umas barracas alguns camelôs
alguns camelos

o andar altruísta de quem tudo dá

entre escombros esquecidos
caminhos perdidos de paralelepípedos
encurralava-se no beco sem palavras

não sei se
isso ou aquilo
um grito
um choro mudo
um sino

ela de cachos em lastros
será violentada
(pelo vulto dum monstro)
ele de bagos túrgidos

mas mesmo assim é possível
que da imensa dor
nasça uma flor no futuro

como rima ou ramo internos
de um ventre prematuro

– e aí, ela aborta ou tem o filho?

POEMAS DE RENAN NUERNBERGER

Lição cabralina

molhar uma esponja no discurso-rio
retesá-lo não, sua sintaxe selvagem,
absorvê-lo, pois, em seu ímpeto, em
seu impacto com os poros puros, brio
de assepsia. encharcar a esponja nas
águas turvas do discurso-rio, sabê-la
(a esponja) branca, mantê-la intacta
equilibrando-se ao fazê-lo, inepto e
rude, os cotovelos sujos na margem-
-barro. tornar as águas turvas, mago,
água clara, não em poço – situação
dicionária – mas em inodoro vinho
novo (singular e magno), a palavra,
sem molhar a mão, luva de borracha.

*

a esponja cheia, o poema, molde de
excelência e refrescância de palavras
caras em consonância plena, o poema
dose diária de bons modos – à antiga
zona amorfa da esponja-carcaça, uma
ordem, o poema, arredio ao óbvio mas
óbvio – não esprema! pois, a esponja-
poema, assonâncias e paranomásias
(gota irmã ante prima gota), nada há contra
o esvair-se natural da coisa-água e sua
inerente não-forma, como evaporação,
com sorte o que sobra sem sabão nem
cloro são as marcas nos braços (se não
lavados) da margem do discurso-rio. à
correnteza tensa, o impossível: heráclito.

Lero-ogídia

para Mariana Quadros

calipso, se eu soubesse
que os percalços do
caminho são chupões,
afagos, ninhos,
cafunés e aconchegos
encerrava-se a guerra
(desde antes, muito cedo)
e cedia-me alegre (adeus
penélope, adeus telêmaco)
aos caprichos mais
ardentes, todos soltos
pelos pêlos: cocaína,
sol, delícia. no entanto,
sei – pois saiba – que, se
eu estivesse triste em
ceder-me a seus caprichos,
de nada adiantaria:
gozaria mais, colapso.

Nesta rua o que vejo

Nesta rua o que vejo são
homens, mãos de estranhos
gestos, sem manchas os
sapatos e o terno
(remetem-me àquilo
que penso, esses homens:
é deixá-los sozinhos
que as taras se enervam
e do cóccix a mostra
recriam o sexo, outros
bebem o defunto, ganham
o sorteio, outro cega,
outro caga, esses
gomos de gente seguem
como, se livres, fossem
inteiros) de linho tramado
a compor-se no corpo
como, se carapuça,
caminhassem juntos.

“Xerox, tigre, terror.”

I. *Me segura qu’eu vou dar um break*

(deformado de “Um minuto de comercial”, Waly Salomão re-publicado em Gigolô de bibelôs)

o HSBC patrocina este MESMO POEMAS

abate-se, creio, cerca

de 5%

de imposto

de renda

em enjambements mais

ou menos VÁLIDOS.

paralelismos

contam – principalmente

FÔNICOS – e o melhor dos

recursos, o mais usado,

a captação de outros apoios

/

PETRobras PETRarca,

/ não

prejudica as palavras

(fim e meio auto-

ctones, flor

is a flower is as fezes)

antes favorece

o contato

com o público:

pérolas

porcos

virato

vulgata

(disque P para PODRES PODERES

ou V para VELUDOSAS VOZES)

* vote também por SMS

da garganta

cinge (pra deleite

: docere et movere)

a mesma

qualidade

dos produtos NESTLÉ

que você já conhece

participe desta
promoção e concorra
a um fim-de-semana
com a família toda
em WASTE LAND
e um novo RENAULT
VALÉRY zero km
responda:
que rima toante daria ao verso
“QUEM SUBIU, NO NOVELO DO CHICLETS”?
antes
guarde duas embalagens quaisquer
de produtos NESTLÉ
e envie com sua rima

(apoio HSBC, MESMO POEMAS
e parceiros)

2. *Sócio do sócia da cópia*
(*deformado de “ó, poeta”, poema de Régis Bonvicino publicado em Más companhias*)

fiz tão
pouco publiquei
tão menos
nem sei se
posso proclamar
-me poeta™

(i, too, dislike it:
enfim)

um poeta™
que mal escreve
bom prato
só pastiches
batatas
um poeta™
entregue às traças

(entrave manjado:
esquema)

chego à velhice
sem aprender

nada, viro
um purgante
insuportável

(minha meta:
mas nem isso)

e agora, nas costas
do rascunho
de mim
recebo mensagens
confortos e manhas

(poesia®:
área de segurança)

3. Poema retirado de uma resenha de jornal

(deformado de “De uma crítica publicada num suplemento cultural de domingo”, poema de Paulo Ferraz publicado em Evidências pedestres)

para Ana Rüsche

Os trinta e nove
poemas que constituem
o compêndio
consagram com mérito
o autor

por motivos óbvios: a
sintaxe inventiva, os
temas tratados com
incisiva perspicácia, o
estilo, peneirado
através das décadas
na melhor tradição
brasileira, conciso.

Os poemas, embora
únicos, possuem
todos uma mesma
tônica

algo inconfundível
que, junto com as

características
acima expostas,

permitem

sem mais delongas
liquidar a falsa
discrepância entre
sua obra e a dos grandes
mestres

do século vinte.

Recomendo.

TRADUÇÃO

A RAIVA DE PASOLINI — UMA TRADUÇÃO COMENTADA

ALINE BUAES

Neste texto, publicado originalmente pelo escritor Pier Paolo Pasolini na sua coluna semanal na revista *Vie Nuove*, em 20 de setembro de 1962, o escritor publica na íntegra o argumento do filme que estava produzindo naqueles meses, o documentário “A raiva”.

Esquecido durante décadas do grande público, devido à escassa distribuição na época, o filme *La rabbia* (1963), documentário dividido em duas partes e dirigido por Pasolini e Giovannino Guareschi, foi recentemente restaurado pela Cineteca de Bolonha e uma nova versão, dirigida pelo cineasta Giuseppe Bertolucci, “uma hipótese de reconstrução” do filme original, incluindo partes cortadas em 1963, foi apresentada na edição 2008 do Festival de Cinema de Veneza, com o título *La Rabbia di Pasolini* (Itália, 2008).

O projeto do filme *La rabbia* começou em 1962 quando um pequeno produtor cinematográfico confiou a Pasolini o material de arquivo pertencente a um cinejornal, “Mondo Libero”. Além das imagens deste cinejornal, Pasolini também utilizou imagens dos Arquivos Itália-URSS e reproduções de livros de arte e revistas semanais. Como trilha sonora, inseriu um texto em versos, narrado pelo escritor Giorgio Bassani, e um comentário em prosa, narrado por Renato Guttuso.

“Com o filme *La rabbia* (1963), Pasolini idealizou ‘um novo gênero cinematográfico’, um poema fílmico baseado em um comentário em prosa e em versos onde a denúncia se alterna com o lamento e a análise política e social, tecendo uma complexa dialética com imagens tiradas de cinejornais, filmagens de arquivo, reproduções de quadros e fotografias”, afirma Roberto Chiesi na contracapa do livro *La rabbia* (PASOLINI, P. P. Org. Roberto Chiesi. Bologna: Cineteca di Bologna, 2008), edição lançada recentemente pela Cineteca de Bolonha com o texto original de Pasolini ao lado de algumas das imagens mais significativas utilizadas na montagem original.

Na apresentação do livro *La Rabbia*, Chiesi também afirma que este texto de Pasolini mostra “o momento de uma passagem crucial, porque a Itália está quemando rapidamente as etapas de transformação de país agrícola para um país industrializado, com uma violenta e irreversível transformação social e cultural da qual Pasolini será a testemunha mais perspicaz e sofrida” (Pasolini, *op. cit.*, p. 7).

“Quando escreve *La rabbia*, Pasolini acredita ainda na utopia da revolução dos humildes, acredita ainda na União Soviética de Krusciov. As palavras de Pasolini

exaltam as lutas da Argélia e de Cuba, (...), relembram a tragédia das repressões soviéticas na Hungria (...), celebram as missões espaciais dos cosmonautas soviéticos (...), descrevem a tragédia de uma vítima da sociedade do espetáculo, Marilyn Monroe, e evocam, com um tom visionário, a angústia de viver sobre a sombra do pesadelo nuclear”, continua Chiesi. (Pasolini, *op. cit.*, p. 8)

A raiva¹

O que aconteceu no mundo depois da guerra e do pós-guerra?

A normalidade.

Já, a normalidade. No estado de normalidade não se olha ao redor, tudo ao redor se apresenta como “normal”, sem a excitação e emoção dos anos de emergência. O homem tende a se adormecer na própria normalidade, se esquece de refletir, perde o hábito de se julgar, não sabe mais se perguntar quem é.

É então que se cria artificialmente o estado de emergência. E quem o faz são os poetas. Os poetas, estes eternos indignados, estes modelos da raiva intelectual e da fúria filosófica.

Houve acontecimentos que marcaram o fim do pós-guerra, suponhamos, na Itália, a morte de De Gasperi.²

A raiva começa ali, naquele grande e melancólico funeral.

O estadista antifascista e reconstrutor está “morto”: a Itália se conforma no luto da morte e se prepara, justamente, para reencontrar a normalidade dos tempos de paz, da paz verdadeira e esquecida.

Alguém, o poeta, ao contrário, se recusa a esta acomodação.

Ele observa, com indiferença – a indiferença do desgosto e da raiva – os episódios extremos do pós-guerra: o retorno dos últimos prisioneiros, recordem, em trens miseráveis, o retorno das cinzas dos mortos³... E...

...o ministro Pella⁴ que, arrogantemente, ratifica o desejo da Itália em participar da Europa Unida.

É assim que recomeça, na paz, o mecanismo das relações internacionais. Os ministérios se sucedem aos ministérios, os aeroportos são um contínuo ir e vir de ministros, embaixadores, diplomatas, que descem pela escada do avião, sorriem, dizem palavras vazias, estúpidas, superficiais, falsas.

¹ Publicado com o título “Gli anni della rabbia” no número 38, do ano de 1962, da revista *Vie Nuove*. In: *Le belle bandiere: Dialoghi 1960-1965*. Roma, Riuniti, 1996, II ed., p. 222.

² Alcide De Gasperi (1881-1954), fundador e grande líder da Democracia Cristã, foi primeiro-ministro italiano por oito mandatos consecutivos (1945-1953). Em maio de 1954 foi eleito presidente da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (Ceca). Seus funerais foram celebrados solenemente no dia 21 de agosto de 1954. (Pasolini, *op. cit.*, 2008, p. 212)

³ As urnas com as cinzas dos cerca de oito mil soldados italianos mortos no ataque do exército alemão contra a ilha grega de Cefalônia, logo após armistício de 1943, retornaram à Itália apenas em 1953. (Pasolini, *op. cit.*, p. 212)

⁴ Giuseppe Pella (1902-1981), deputado democrata-cristão desde 1946, diversas vezes ministro da Economia, no biênio 1953-1954 foi primeiro-ministro e ministro das Relações Exteriores da Itália. (*Idem*, p. 212)

O nosso mundo, em paz, fervilha com um ódio ameaçador, o anticomunismo. E, sobre o fundo cinzento e deprimente da Guerra Fria e da Alemanha dividida, aparecem as novas figuras dos protagonistas da nova história.

Krusciov, Kennedy, Nehru, Tito, Nasser, De Gaulle, Fidel Castro, Ben Bella.

Até que se chega a Genebra, ao encontro dos quatro Grandes.⁵ E a paz, ainda abalada, ruma para uma ordenação definitiva. E a raiva do poeta contra esta normalização, que é consagração da potência e do conformismo, não pode se não crescer ainda mais.

O que é que deixa o poeta insatisfeito?

Uma infinidade de problemas que existem e ninguém é capaz de resolver. E, sem a sua resolução, a paz, a verdadeira paz, a paz do poeta, é irrealizável.

Por exemplo, o colonialismo. Esta violência retrógrada de uma nação sobre outra, com seu rastro de mártires e mortos.

Ou a fome, para milhões e milhões de subproletários.

Ou o racismo. O racismo como câncer moral do homem moderno e que, assim como o câncer, tem infinitas formas. É o ódio que nasce do conformismo, do culto da instituição, da prepotência da maioria. É o ódio por tudo o que é diferente, por tudo o que não se encaixa na norma e que, portanto, abala a ordem burguesa. Infeliz de quem é diferente! Este é o grito, a fórmula, o slogan do mundo moderno. Portanto, ódio contra os negros, os pardos, os homens de cor. Ódio contra os judeus, ódio contra os filhos rebeldes, ódio contra os poetas.

Linchamentos em Little Rock, linchamentos em Londres, linchamentos no Norte da África, insultos fascistas aos judeus.

É assim que explode novamente a crise, a eterna crise latente.

Os fatos da Hungria,⁶ de Suez.⁷

A Argélia que começa aos poucos a se encher de mortos.⁸

⁵ O encontro dos “quatro grandes” (Estados Unidos, Grã-Bretanha, França e União Soviética) ocorreu em Genebra em julho de 1955, quando foram discutidos os temas do desarmamento e das relações Ocidente-Oriente. (*Ibidem*, p. 212)

⁶ Em outubro de 1956 os estudantes húngaros organizaram uma manifestação de solidariedade com a Polônia que se transformou em uma insurreição contra o governo e o exército soviético estabelecido na Hungria. Imre Nagy, comunista reformador, eleito chefe do governo húngaro após a morte de Stálin (1953), anunciou a formação de um novo governo no final de outubro e conseguiu a retirada das tropas soviéticas do país. Mas, quando Nagy anunciou, no início de novembro, a saída da Hungria do Pacto de Varsóvia, o secretário do Partido Comunista húngaro, Janos Kadar, pediu a intervenção da União Soviética, que, alguns dias depois, ocupou militarmente Budapeste, reprimindo violentamente os apoiadores de Nagy, que foi processado e condenado à morte em 1958. Kadar foi então nomeado primeiro-ministro. (Pasolini, *op. cit.*, 2008, p. 213)

⁷ Em julho de 1956, Nasser, presidente do Egito, decretou a nacionalização do Canal de Suez. Em outubro, Israel iniciou uma ação militar contra o Egito, com o apoio sucessivo de França e Inglaterra. O exército de Nasser foi derrotado, mas os Estados Unidos e a União Soviética pressionaram os países europeus para que se retirassem do conflito. Em novembro, a ONU conseguiu suspender as ações militares e instituiu uma força internacional para garantir a paz na região. (*Idem*, p. 213)

⁸ A guerra da independência da Argélia começou em 1954, quando foi constituído o Comitê Revolucionário Clandestino (posteriormente denominado FLN – Frente de Libertação Nacional). A guerra provocou várias crises de governo na França até que, em dezembro de 1958, Charles De

O mundo parece, por algumas semanas, aquele de alguns anos atrás. Canhões que disparam, escombros, cadáveres pelas ruas, filas de refugiados esfarrapados, as paisagens cobertas de neve.

Mortos estripados sob o sol forte do deserto.

A crise, mais uma vez, se resolve no mundo. Os novos mortos são lamentados e homenageados. E recomeça, cada vez mais integral e profunda, a ilusão da paz e da normalidade.

Mas, junto à velha Europa, que se reorganiza nos seus princípios solenes, nasce a Europa moderna:

o Neocapitalismo;

o MCE, os Estados unidos da Europa,⁹ os industriais esclarecidos e “frateros”, os problemas das relações humanas, do tempo livre, da alienação.

A cultura ocupa novos espaços, um novo fôlego de energia criativa nas letras, no cinema, na pintura. Um enorme serviço aos grandes detentores do capital.

O poeta servil se anula, anulando os problemas e reduzindo tudo a forma.

O mundo potente do capital tem, como audaciosa bandeira, um quadro abstrato.

Assim, enquanto por um lado a cultura de alto nível fica cada vez mais refinada e para poucos, estes “poucos” se tornam, ficticiamente, muitos: se tornam a “massa”. É a vitória do “digest” e das “revistas ilustradas”, mas principalmente da televisão. O mundo distorcido por estes meios de difusão, de cultura, de propaganda, se torna cada vez mais irreal: a produção em série, incluindo das ideias, o torna monstruoso.

O mundo das revistas, do lançamento mundial de produtos humanos, é um mundo que mata.

Pobre e doce, Marilyn, irmãzinha obediente, carrega a tua beleza como uma fatalidade que alegre e mata.¹⁰

Talvez você tenha tomado o caminho certo, nos ensinou. O teu branco, o teu ouro, o teu sorriso sensual por gentileza, passivo por timidez, por respeito aos grandes que te queriam assim, você, que permaneceu menina, são coisas que nos levam a aplacar a raiva no choro, a virar de costas para esta realidade condenada, à fatalidade do mal.

Porque, enquanto o homem explorar o homem, enquanto a humanidade for dividida em patrões e servos, não existirá nem normalidade nem paz. A razão de todo o mal do nosso tempo está aqui.

E ainda hoje, nos anos 60, as coisas não mudaram, a situação dos homens e da sua sociedade é a mesma que produziu as tragédias de ontem.

Gaule foi eleito presidente e encarregou o comandante Jacques Massu como chefe das forças de repressão. E 1958, o FLN formou um governo provisório da república argelina. A Argélia conquistou a independência apenas em julho de 1962. Em oito anos, cerca de um milhão de pessoas morreram. (*Ibidem*, p. 214)

⁹ O acordo para o Mercado Comum Europeu (MCE) entrou em vigor em janeiro de 1958 e foi o precursor da atual União Europeia.

¹⁰ Marilyn Monroe morreu em Hollywood no dia 4 de agosto de 1962.

Veem estes? Homens severos, de terno, elegantes, que sobem e descem dos aviões, que correm em automóveis potentes, que se sentam em escrivaninhas grandiosas como tronos, que se reúnem em anfiteatros solenes, em sedes esplêndidas e severas. Estes homens, com cara de cães ou de santos, de hienas ou de águias, estes são os patrões.

E veem estes? Homens humildes, vestidos em trapos ou em roupas feitas em série, míseras, que vão e vêm por ruas abarrotadas e imundas, que passam horas e mais horas em um trabalho sem esperança, que se reúnem humildemente em estádios ou tabernas, em casebres miseráveis ou em trágicos arranha-céus. Estes homens, com caras iguais às dos mortos, sem feições e sem luz se não aquela da vida, estes são os servos.

É desta divisão que nasce a tragédia e a morte.

A bomba atômica com a sua tampa fúnebre que se estende por céus apocalípticos é o fruto desta divisão.

Parece não existir solução para este impasse, no qual o mundo da paz e do bem-estar se agita. Talvez apenas uma reviravolta imprevista, inimaginável... uma solução que nenhum profeta pode intuir... uma daquelas surpresas que a vida tem quando quer continuar... talvez...

Talvez o sorriso dos astronautas.¹¹ Aquele, talvez, seja o sorriso da esperança e da paz verdadeira. Com os caminhos da terra interrompidos, fechados ou ensanguentados, eis que se abre, timidamente, o caminho do cosmo.

(*Vie Nuove*, 20 de setembro de 1962)

Poesia em forma de polêmica – Pier Paolo Pasolini

Poesia publicada originalmente pelo escritor italiano Pier Paolo Pasolini em sua coluna na revista semanal *Vie Nuove*, em 14 de janeiro de 1965.

Este poema contém referências explícitas a experiências vividas por Pasolini pouco antes de publicar o texto. Em dezembro de 1964, Pasolini passou alguns dias em Paris participando de eventos para promover o lançamento na França do seu filme *O Evangelho segundo São Mateus*. O mais polêmico destes eventos foi um debate ocorrido na catedral de Notre Dame, que pela primeira vez na sua história recebia um evento do gênero, promovido por uma organização católica e do qual participaram, além de cerca de cinco mil estudantes universitários, também altos expoentes da Igreja local. O evento se encerrou com uma missa cantada. Alguns dias mais tarde, Pasolini se encontrou com o filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre em um café de Paris, o café de Pont-Royal. De Paris, Pasolini seguiu em viagem por outras capitais europeias para apresentar seu filme, incluindo Budapeste, onde o filme teve uma ótima recepção.

¹¹ O primeiro homem a atingir o espaço foi o russo Iuri Gagarin, lançado em 12 de abril de 1961, a bordo da espaçonave Vostok I.

Poesia em forma de polêmica¹²

Você, Sartre, não considera ruim
que Notre Dame tenha sido iluminada pelos seus padres
para este ambíguo interlocutor?
Não!
O Peperizzo de Pressis Passe vai embora.
No Café de Port Royal, cai a escuridão das duas.
Não!

É necessário que os escândalos aconteçam, mas eu não me escandalizo
E coitado do homem para quem os escândalos acontecem. Mas eu não me escandalizo
por nada! E então? Cristo some no Café de Port Royal (Existe
alguém neste mundo que, não se escandalizando,
apaga alguns parágrafos do Evangelho).

Mas lá (no Leste) eles se escandalizam.

E, além do mais (acrescenta o doce homem que não se escandaliza
sentado na poltrona como uma esplêndida cigarra mensageira do amor)
não existe a “crítica ao marxismo”.
Tudo, portanto, se explica.

Mas enquanto isso uma outra cigarra
sozinha em dois quartinhos em Budapeste, sobre o Danúbio,
onde se chega
por uma estrada de metal preto como um corredor
entre baixos nevoeiros,
através de uma entrada sem porteiro,
com seis grandes monumentos que contêm a morte da pequena-burguesia
que lá viveu e agora deixa a dor de uma morte não lastimada
– seis monumentos, deteriorantes sobre seis degraus, cheios
da forma da dor agora tomada pela grandeza do povo,
lixos gélidos pela pressão de nevoeiros externos implacáveis
– seis monumentos destapados, com parte do seu conteúdo
ardentes cascas de um fruto mediterrâneo pateticamente expatriado...

Basta.

No quinto andar vem a cigarra para abrir a porta,

¹² Publicado com o título “Poesia in forma di polemica” no número 2, do ano de 1964, da revista *Vie Nuove*. In: *Le belle bandiere: Dialoghi 1960-1965*. Roma, Riuniti, 1977, p. 287.

não se escandaliza, mas não se apaixona,
as máquinas para pensar não funcionam.
Não há ânsia por aquilo que contesto.
A cigarra tem ainda “muito por cantar”, não tem
tempo para responder. Le vieux! (O abraçarei indo embora, terei
coragem de lhe dizer “Por toda a década de Cinquenta você foi nossa
Esfinge, deixa eu abraçar você”?)

Era

esta cigarra prisioneira de um Quinto andar e da Filosofia.
A sua luz era carismática.
Podem existir duas partes de um pensamento, mas não duas partes de luz.
Rejuvenescido pela idade das cigarras, pareço
uma formiga aprendiz, e a minha alma realmente,
assim como a de um garoto
precisa voltar para a pátria com algum presente.

Apalpo no bolso do paletó italiano
as duas batidas parisienses, confiante da vitória.
Não posso abraçar a pobre cigarra húngara
que os seus compatriotas desprezam (amusez-vous, avec le vieux):
homens escuros, funcionários, jovens literatos
que de Budapeste são a nova alma, como um novo Natal,
não sabem nem mesmo dizer onde moram,
eu sou talvez um dos poucos que têm notícia,
como um jovem jornalista,

e quando às sete da noite
faz noite alta (aquela silenciosa que antecede as alvoradas)
sobre a capital das esfinges e da dor exposta como uma bandeira,
vou embora sem presentes
com os cumprimentos para Cesare Cases e Elsa Morante.

Vou embora, cumprido o meu dever de jornalista desconhecido
com sua face ameaçadora e as suas cruéis pretensões de jovem,
vou embora
como quando se deixa para sempre uma cidade que não se viu.

Adeus, Lukács, pombinha entre as esfinges,
quanto ainda a pomba deve cantar com seu cérebro de homem,
entre as esfinges depositárias do silêncio!

(*Vie Nuove*, 14 de janeiro de 1965)

Um marxista em Nova York¹³

Entrevista de Oriana Fallaci com Pier Paolo Pasolini publicada originalmente na revista *L'Europeo* de 13 de outubro de 1966.

Eis que ele chega: pequeno, frágil, consumido pelos seus milhares de desejos, pelas milhares de angústias e tristezas, e vestido como um garoto de *college*. Como aqueles sujeitos esbeltos, esportivos, que jogam *baseball* e fazem amor dentro de carros. Pulôver caramelo, com bolso de couro na altura do peito, calças de veludo caramelo, um pouco justas, sapatos de camurça com sola de borracha. Realmente, não aparenta os quarenta e três anos que tem. Para descobrir, estes quarenta e três anos, é preciso que vá até a janela, onde a luz bate cruel sobre seu rosto e atinge aqueles olhos brilhantes, doloridos, aquela face magra, envelhecida, a pele esticada nas maçãs do rosto revelando seu crânio. Pelo cansaço, suponha. À noite, escapa dos convites e vai sozinho pelas ruas mais obscuras do Harlem, de Greenwich Village, do Brooklyn, ou no porto, nos bares onde nem a polícia entra, procurando a América suja, infeliz e violenta que se dedica aos seus problemas e ao seu gosto, e volta ao amanhecer para o hotel em Manhattan, com as pálpebras inchadas, o corpo dolorido pela surpresa de estar vivo. Todos pensamos que, se não parar, o encontraremos com uma bala no coração ou com a garganta cortada. Mas é louco de circular assim por Nova York? Está em Nova York há dez dias. Veio para o Festival de Cinema, que selecionou dois filmes seus. Estou realmente curiosa para saber se a América agrada a este marxista convicto, a este cristão enraivecido, enfim, a Pasolini.

Dez dias é pouco para dar uma opinião, é verdade, mas Orson Welles uma vez me disse que para compreender um país é preciso dez dias ou dez anos: no décimo primeiro dia você se habitua e não enxerga mais nada. No décimo primeiro dia, amanhã, ele vai embora. Por isso, insisti para que viesse me encontrar para tomar um *drink*. “Whisky?”, lhe pergunto. “Cerveja? Conhaque?”. “Coca-cola” responde. A janela se abre para uma rua cheia de arranha-céus, um ao lado do outro, um depois do outro, do East River ao Hudson. Olhá-los dá vertigem, faz a gente se sentir em uma armadilha, como um animal que tem sede de verde. Ou de silêncio. Pelo vidro entreaberto, entra o inferno: o rosnar dos motores, o som das buzinas, o martelar das escavadeiras, as sirenes. A cidade ligou as calefações e o pó negro se gruda até mesmo nos cílios, deixando nos cegos. Chove, é um daqueles dias que tudo irrita, desanima. Mas ele bebe com gosto a sua Coca-cola e exclama de uma só vez:

“Gostaria de ter dezoito anos para viver uma vida inteira aqui.”

¹³ In: PASOLINI, P. P. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. W. Siti e S. De Laude, 1 vol. 4 ed. Milano: Mondadori, 2006, pp. 1597-1606.

Aqui?! Em Nova York?

“É uma cidade mágica, fascinante, belíssima. Uma daquelas cidades fortunadas que receberam a dádiva. Como alguns poetas, que toda vez que escrevem um verso, fazem uma poesia linda. Lamento não ter vindo aqui muito antes, vinte ou trinta anos atrás, para ficar. Nunca tinha me acontecido conhecendo um país. Com exceção da África, talvez. Mas na África gostaria de ir e ficar para não me matar. A África é como uma droga que você toma para não se matar, uma fuga. Nova York não é uma fuga, é um empenho, uma guerra. Nos provoca uma vontade de fazer, enfrentar, mudar. Gostamos dela exatamente como gostamos das coisas aos vinte anos. Compreendi isso logo que cheguei. Cheguei de trem vindo de Montreal. Desci em uma enorme estação imersa no escuro, no metrô. Não havia carregadores e minha mala pesava. Mesmo assim, eu andava como se fosse leve. Andava na direção de uma luz ofuscante, ao final de um túnel, e quando saí, a cidade me agrediu como uma aparição. Jerusalém que aparece aos olhos do Crucificado. Não me sentia estrangeiro, aprendi imediatamente a andar pelas ruas como se tivesse nascido aqui, mesmo assim não a reconhecia. Porque ninguém jamais representou Nova York. A literatura não a representou, com exceção das histórias em quadrinhos de Pafúncio e Marocas,¹⁴ sobre Nova York existem apenas as poesias de Allen Ginsberg. A pintura não a representou. Não existem quadros de Nova York. O cinema não a representou, porque... Não sei. Talvez porque não seja filmável. De longe é como os Montes Dolomiti, muito fotogênica, muito maravilhosa, e incômoda. De perto, de dentro, não se enxerga. A lente não consegue captar o início e o fim de um arranha-céu. Mas não é apenas a beleza física que importa. É a sua juventude. É uma cidade de jovens, a cidade menos crepuscular que já conheci. E como são elegantes os jovens aqui.”

Elegantes?!

“Possuem um gosto fantástico. Olha como se vestem. No modo mais sincero, mais anticonformista possível. Eles não se importam em nada com as regras pequeno burguesas ou populares. Aqueles blusões chamativos, aquelas jaquetas baratas, aquelas cores incríveis. Eles não se vestem, eles se fantasiam. Como quando somos criança e vestimos o roupão dos avós. E assim, fantasiados, eles se vão, orgulhosos, conscientes da sua elegância que não é uma elegância mítica ou ingênua. Dá vontade de imitá-los e talvez os imitemos porque, afinal, onde poderemos nos vestir assim? Em Roma? Em Milão? Em Paris? Lá sempre tenho medo que as pessoas se virem e me olhem. Aqui não tenho nenhum complexo, posso andar vestido como quero, sem que ninguém me incomode com a sua curiosidade. Ontem, na 45th Street, vi um homem que estava morrendo. Tinha nas mãos um pequeno pacote, o qual olhou fixamente e depois atirou com tanta força que o pacote

¹⁴ Considerada a primeira história em quadrinhos de repercussão mundial, de George McManus, narra a história de um casal de imigrantes irlandeses que fica rico em Nova York.

se quebrou. Quem sabe o que tinha ali dentro. Depois se apoiou na parede, colocou a cabeça entre os braços, escorregou pouco a pouco pelo chão e ficou ali chorando. Ou melhor, morrendo. Sem que ninguém parasse para olhá-lo, muito menos para lhe oferecer um copo de água, uma ajuda. Na noite anterior, perto do Metropolitan, vi um idoso deitado na calçada, coberto por um cobertor. Ao seu lado estava um garoto, bonito e elegante como você diz, com sapatos de couro impecável, meias finas, calças bem cortadas, um pulôver maravilhoso. O idoso apertava a mão do garoto sobre seu peito e o seu rosto estava branco, já retocado pela morte. As pessoas passavam e não paravam, algumas riam. Mas isto é ruim? Ou não seria pior o nosso parar e observar com curiosidade? Não se sabe se o silêncio deles é falta de piedade, talvez seja uma forma superior de piedade. A piedade de não se aproximar, de não olhar com curiosidade...”.

A América é realmente uma mulher fatal, seduz a todos. Até agora não conheci um comunista que tenha desembarcado aqui e não tenha perdido a cabeça. Chegam cheios de hostilidades, preconceitos, até desprezo, e imediatamente são tocados pela Revelação, pela Dádiva. Tudo está bom, gostam de tudo, voltam apaixonados, com os olhos cheios de lágrimas. Sim ou não, Pasolini? Ele sacode os ombros, indiferente.

“Eu sou um marxista independente, nunca me inscrevi no partido e sou apaixonado pelos Estados Unidos desde pequeno. Porquê, não sei muito bem. A literatura americana, por exemplo, nunca me agradou. Não gosto de Hemingway, nem de Steinbeck, muito pouco de Faulkner. De Melville pulo para Allen Ginsberg. O *establishment* americano nunca pôde, obviamente, se conciliar com a minha crença marxista. E então? O cinema, talvez. Durante toda a minha juventude fui fascinado pelos filmes americanos, ou seja, por uma América violenta e cruel. Mas não foi essa a América que encontrei. Esta é uma América jovem, desesperada, idealista. Existe nela um grande pragmatismo e ao mesmo tempo um idealismo enorme. Nunca são cínicos ou céticos, como somos nós. Nunca são indiferentes ou realistas: vivem sempre dentro de um sonho e precisam idealizar tudo. Mesmo os ricos ou aqueles que possuem o poder em suas mãos. O verdadeiro momento revolucionário de todo o mundo não está na China e nem na Rússia, está na América. Me explico. Se você vai a Moscou, a Praga ou a Budapeste percebe que a revolução fracassou. O socialismo colocou no poder uma classe de dirigentes e o operário não é dono do próprio destino. Se você vai à França ou à Itália, percebe que o comunista europeu é um homem vazio. Mas se você vem até a América, descobre a esquerda mais linda que um marxista possa descobrir nos dias de hoje. Conheci os jovens do SNCC,¹⁵ aqueles estudantes que organizam os negros no sul. Me lembram os primeiros cristãos, existe neles a mesma plenitude com a qual Cristo dizia ao jovem rico: *Para vir comigo, debes abandonar*

¹⁵ Student Non-violent Coordinating Committee.

tudo, quem ama o pai e a mãe, me odeia. Não são comunistas nem anticomunistas, são místicos da democracia. A revolução deles consiste em levar a democracia às mais extremas e arriscadas consequências. Após conhecê-los, tive uma ideia. Ambientar na América o meu filme sobre São Paulo. Quero transferir toda a ação de Roma para Nova York, situando-a nos tempos atuais mas sem mudar nada, sendo muito fiel às suas cartas. Nova York possui muitas analogias com a antiga Roma, da qual fala São Paulo. A corrupção, as clientelas, o problema dos negros, dos drogados. E a tudo isto São Paulo dava uma resposta santa, ou seja, escandalosa, exatamente como os jovens do SNCC...”

Às 19h Pasolini tem um encontro com Herbert Blau, diretor teatral do Lincoln Center, que o convidou para jantar. Não se encontram táxis a esta hora e assim vamos a pé. Cai uma chuva fina e irritante. Mas ele caminha sem senti-la, talvez admirando-a, e repete que enxerga as casas de Pafúncio e Marocas, no fundo, é como se voltássemos a ser criança. Aquela tristeza inchada com muitas aflições quase desapareceu dos seus olhos.

“O aspecto mais importante desta cidade é a miséria.”

Miséria?! Em Nova York?!

“Sim, o mesmo tipo de miséria, ou pobreza, que se encontra nas ex-colônias que se tornaram independentes recentemente. O mesmo tipo de pobreza que se encontra em Calcutá, Bombaim, Casablanca. Não é uma miséria econômica, aquela miséria de quem não tem o que comer. Falo sobre uma miséria psicológica. Aquela imundície difusa, aquela precariedade. As ruas mal asfaltadas que se encham de poças quando chove. As paredes pretas ou marrons, construídas com pressa para serem destruídas com pressa. A Park Avenue, os esplêndidos arranha-céus de vidro, são como as pirâmides. Estar aqui hoje é como estar no Egito na época que os escravos construam as pirâmides. Nunca se disse que os escravos no Egito viviam mal. Talvez até fossem alegres, no desespero, e à noite saíam para se divertir e beber... Mas não me refiro a isto. O aspecto mais importante continua sendo esta miséria de ex-colônia, de subproletariado.”

Subproletariado? Em Nova York?

“Certamente. Os estigmas da mesma origem subproletária estão em todos. À primeira vista, não se percebe nem mesmo a diferença de classe. Como em Moscou, quando você caminha pensando que todos são iguais. Naturalmente a diferença existe, mas eles não se dão conta e nós também não. E sabe por quê? Porque não existe neles a consciência de classe. A confusão para alguém que vem da Itália é muito pior do que na África ou na Índia. Quero dizer que quando você entra em Calcutá e Cartum, você entra no coração de uma raça, de um contexto social: a classe operária, burguesa, pequeno burguesa, cada uma com a sua consciência de existir. E quando você entra em Nova York, encontra o quê? Um fogo de artifício de raças assemelhadas e que se tornaram parecidas devido ao mesmo sistema, a mesma base: o subproletariado. Olhe para o operário norte-americano, para esta

mistura monstruosa e fascinante de subproletário e pequena burguesia. Não existe o operário enquanto tal porque não existe nele a consciência da classe operária. Um buraco sem fundo. Mas para qualquer lugar dos Estados Unidos que você olhar, para uma alma, uma rua ou um ambiente, estará diante de um buraco negro. Como se você espiasse de cima de um arranha-céu. Isto é bom ou ruim? Não sei, estou confuso. Na Europa, me pareceria negativo, aqui não. Admiro o momento revolucionário americano, mas certamente o meu coração está com o pobre negro ou o pobre calabrês, e, ao mesmo tempo, respeito o *establishment*, o sistema americano... Devo voltar aqui e aprofundar.”

O restaurante onde encontramos Herbet Blau é famoso pelas lagostas grelhadas. Jantar? Lagostas? Pasolini acorda como um sonâmbulo do labirinto das suas confusões e pede um copo de leite e uma salada de frutas sem laranja. Sofre devido a uma úlcera, deve passar por uma operação em breve, se alimenta como um bebê. Ao falar de teatro, projetos, Blau olha para ele um pouco assombrado: este revolucionário que se alimenta como um bebê. Despedir-se-ão em breve, reciprocamente entediados. Após o jantar, Blau o levou ao Lincoln Center para assistir os ensaios de uma comédia de época. Mas Pasolini não se importa com as comédias de época, com o mecanismo eletrônico que troca o cenário em poucos segundos, gira o palco, ergue a plateia. No seu mundo não tem lugar para este tipo de maravilhas. Assim como não tem lugar para os arranha-céus de vidro, Park Avenue, o lançamento de um foguete, o transplante cirúrgico de um coração vivo. A América bela, limpa e confortável que agrada a quem espera no Paraíso. Como Rimbaud (ou alguns mártires), ele quer sempre voltar ao inferno, aos bairros onde corre o risco de levar um tiro no peito, encontros trágicos e talvez perversos, a punição, o Greenwich Village como descreveu Elsa Morante, o Harlem como viu na noite passada, que foi uma noite maravilhosa. Apresentaram-lhe um sindicalista negro, de extrema esquerda, daqueles que não aceitam o sistema da não violência defendido por Martin Luther King, e estão prontos para matar. O sindicalista o levou até a casa de um operário que caiu do 46º ao 42º andar, onde permaneceu milagrosamente pendurado por um fio. O operário era um negro idoso, deitado em uma cama e que ria feliz, feliz, e isto foi tão comovente. Rapidamente se despede de mim, impaciente, um rápido aperto de mão, e se vai, sozinho no escuro.

Hoje ele vai embora e tem muitas coisas para fazer. Em primeiro lugar, posar para um tipo que insistiu muito e parece que se chama Avalon. “Dick Avedon?”. “Sim, alguma coisa assim”. “Não sabe quem é Dick Avedon?”. “Não, quem é?”. “Talvez o maior fotógrafo dos Estados Unidos, sem dúvida um dos maiores do mundo.” “Ah sim?” Avedon insistiu para que Pasolini fosse até seu estúdio perto das 11h, mas atrasou-se porque um mendigo bêbado dormia nas escadas, e um mendigo bêbado dormindo vale cem fotografias de Avedon.

Escutava ele com paciência materna e doçura. Antes de deixá-lo, lhe deu alguns dólares e certamente agora olha com menos interesse para a enorme fotografia que cobre uma parede inteira do estúdio Avedon: Charlie Chaplin retratado

como um demônio, os dedos indicadores e mindinhos retos sobre a testa em forma de chifre ou garfo. “Fiz esta foto no último dia que passou nos Estados Unidos”, explica Avedon, “poucas horas antes da partida do navio para a Europa. Veio aqui e...” Mas Pasolini se importa mais com a história de outras fotografias, como aquela do garoto negro que morreu devido aos ferimentos após ter sido agredido pela Ku Klux Klan. Ou deste mulato que foi eleito duas vezes para o Parlamento, mas nunca conseguiu entrar porque é contra a guerra no Vietnã. Ou este Allen Ginsberg que posa nu, coberto apenas pela sua barba e seus pelos, e o induz a mais uma declaração de amor: “Os intelectuais americanos, sabe, talvez sejam cheios de contradições. Encontra-se um aluno de Morris que escreveu sua tese sobre a poesia de Petrarca e discute sobre semiótica e depois se encontra duas estudantes que ignoram até mesmo Apollinaire ou Rimbaud. Elas perguntam quais são os seus poetas preferidos. Você responde Rimbaud, Apollinaire, Machado, Kavafis. Olham transtornadas. Que não conheçam Kavafis, tudo bem. Machado, já é grave, Apollinaire é um absurdo e Rimbaud chega a ser escandaloso. Mas, no entanto, possuem tanto respeito pela cultura! Um respeito cheio de receio, humildade, um grande dom. Agora veja os italianos: sempre donos do saber, mesmo quando ignorantes. Nos italianos nunca ocorre um momento de timidez em relação ao saber. Um tipo como Umberto Eco, por exemplo, conhece todo o saber e o vomita na cara dos outros com um ar indiferente. É como se você escutasse um robô. Um americano erudito como Umberto Eco é um homem humilde, nunca se considera dono da sua sabedoria, é quase assustado pela sua cultura. Gosto disso, acho isto justo...”. No entanto, suponho que estas fotos feitas por Avedon são destinadas às fúteis leitoras da “Vogue”. Que cena esta do Village.

Logo depois, Pasolini segue para o Village para comprar as calças e as jaquetas que acha tão elegantes e que em Roma não usará jamais, obcecado como é pelo complexo de ser reconhecido, criticado, observado. É atraído especialmente por uma camisa que é a cópia exata daquelas utilizadas nas prisões. Sobre o bolso esquerdo está escrito: “Presídio de Estado, detento Número 3678”. Está experimentando, sentado, quando avista na esquina da 10th Avenue uma manifestação a favor da guerra no Vietnã. Homens e mulheres passam melancólicos com grandes cartazes onde está rabiscado: “Bombardeiem Hanói!”. Alguns possuem um distintivo que diz: “Matem todos aqueles vermelhos”. Até que chega um automóvel, descem dois jovens e uma garota loira usando pantalonas. A garota carrega uma guitarra. Apoiase no capô do carro, enquanto os dois jovens se colocam ao lado dela, e começa a tocar alguma coisa triste. Depois, juntos, os três atacam com uma música de protesto. Continuarão tocando enquanto os outros continuarão a desfilar com os seus cartazes, sem que ocorra uma briga, um insulto, um gesto de hostilidade. Pasolini permanece parado olhando-os, com a sua camisa de presidiário, seus olhos cheios d’água, afetuosos, quando sussurra:

“Esta foi a coisa mais linda que já vi na minha vida. É algo que não vou esquecer enquanto estiver vivo. Devo voltar, devo estar aqui mesmo se não tenho mais

dezoito anos. Como me desagrada ter que partir, me sinto roubado. Me sinto como uma criança diante de um bolo, um bolo de várias camadas, e a criança não sabe qual camada vai gostar mais, sabe apenas que quer e deve comer todas. Uma por uma. E, no mesmo instante em que vai morder o bolo, o tiram dela”.

É a fotografia de um marxista em Nova York.

UM CONTO SOBRE O MAR

FAZIL ABDULOVITCH ISKANDER*

TRADUÇÃO DE GABRIELA SOARES

Eu não me lembro de quando aprendi a andar, em compensação lembro-me de quando aprendi a nadar. Aprendi a nadar quase há tanto tempo como quando a andar, mas aprendi sozinho, agora, quem me ensinou a andar eu não sei. Os pequenos eram criados de modo coletivo. A nossa casa estava sempre cheia com todos os meus primos e primas. Eles desciam das montanhas, vinham das aldeias dos arredores para se matricularem nas escolas e colégios técnicos e, ao fazê-lo, passavam pela nossa casa opaca como por um túnel. Entre eles havia não poucas pessoas divertidas e interessantes; eu gostava de algumas delas, mas, ainda assim, o mar agradava-me mais, e por isso eu escapulia para lá sempre que podia.

No verão, o mar era uma festa diária. Bastava eu e os outros meninos sairmos do pátio e já uma certa alegria ruidosa punha asas nos nossos pés – rápido, rápido! Atravessávamos a cidade inteira correndo ao encontro do mar.

O final da rua ia de encontro à muralha cinzenta de uma fortaleza. Atrás dela ficava o mar. A fortaleza como que tentava ocultar o mar da cidade, mas não se saía bem nisso. A maresia, sempre forte e fresca, trespassava a barreira de pedra tranqüila e até zombeteiramente...

* Nasceu em 1929, na cidade de Sukhumi, na Abkhazia, região em conflito separatista com a Geórgia. Jornalista, poeta e prosador, Iskander é atualmente uma das figuras mais importantes da literatura russa contemporânea. Ficou conhecido na URSS por representar a cultura abkhaza em sua obra de maneira bastante peculiar, isto é, sem tornar-se um escritor regionalista, buscando afirmar suas raízes em contraposição a uma cultura dominante e, tampouco negando-as; há um amálgama entre as identidades – russa e abkhaza – que convergem para um universo complexo e único.

A fama de Iskander se deu após a publicação da novela satírica *Sozvezdie Kozlotura* (A Constelação do capriuro) em 1966. Nela, encontram-se temas e procedimentos que caracterizam boa parte de sua obra: a ironia, o humor, o grotesco e a nostalgia do passado – essa última característica é a que se apresenta mais marcante na tradução do conto aqui apresentada.

O romance *Sandro iz Tchegeta* (Sandro de Tcheget) (1989) é considerado uma de suas obras mais importantes, rendendo-lhe comparações com o realismo mágico de Gabriel García Márquez. Ganhou os prêmios Púchkin (1993) e Triumph (1999).

Outras obras importantes: *Rasskazy o Tchike* (Contos de Tchik), *Pchada*, *Sofitchika*, *Kroliki i Ydavy* (Coelhos e serpentes).

Parece-me que se uma pessoa que jamais tivesse visto o mar fosse levada até aquela muralha, ela adivinharia, até na mais completa calma, que atrás dela vive algo poderoso e belo, e não sosseitaria enquanto não o tocasse.

Até a revolução, a fortaleza fora uma prisão, e só antes é que ela fora propriamente uma fortaleza. De uma fortaleza é fácil fazer uma prisão, e de uma prisão é possível fazer uma fortaleza. Entre as ruínas conservou-se a cela onde diziam que esteve Sergo Ordjonikidze,¹ então ainda um enfermeiro do distrito de Gudaúta.²

Por uma janelinha achatada como uma fresta, ele olhava para longe, como um tanquista de dentro do seu tanque. A janelinha permitia-lhe olhar apenas numa única direção, a do mar. A pessoa que deve olhar apenas numa direção, ou não vê nada, ou vê mais do que aqueles que a obrigaram a olhar numa mesma direção. Se, nas longas horas de encarceramento e solidão, ele visse apenas um pedaço do mar, riscado pelas barras de ferro, ele se resignaria ou ficaria louco. Mas ele via mais e por isso venceu.

Em tudo isso, então nós não pensávamos. Atravessávamos o pátio da fortaleza que sempre cheirava gostosamente a peixe frito, em frente às casas de pescadores caiadas vivamente. A roupa branca, pendurada nos varais, agitava-se cheia de vento, a proximidade do mar não lhe dava sossego, e as fraldas imitavam velas.

E, finalmente o mar! Imenso e inesperado, ele irrompia pelos olhos e envolvia com o seu persistente frescor salgado. Na maioria das vezes não tínhamos paciência de ir andando até ele, nós descíamos correndo rapidamente por um atalho e, não conseguindo frear, voávamos para a água morna e cariciosa.

Quando chegou a época de procurar tesouros, um colega meu da escola cochichou-me que vira moedas de ouro num lugar no mar. Depois de jurarmos não contar a ninguém o segredo, nós nos separamos até o dia seguinte. À noite dormi mal: remexia-me, levantava aos saltos, na impaciência da chegada do amanhecer. Mal começara a clarear, eu levantei e, na pontinha dos pés, esgueirei-me para fora. Nós nos encontramos junto à velha fortaleza. Por algum motivo falávamos cochichando, embora por meio quilômetro em redor se estendesse a praia deserta. Fazia frio pela manhã e a água marulhava baixinho aos nossos pés. Trepamos nas ruínas da muralha da fortaleza, molhadas do orvalho matinal, e cautelosamente arrastamo-nos para a beirada dela. Deitamos de bruços e pusemo-nos a olhar. Após algum tempo o meu companheiro meteu o dedo na água. Com a cabeça pendida, trêmulo de emoção, eu aprofundava a vista, mas não via nada, exceto os contornos imprecisos do fundo. Mas ele queria muito que eu visse as moedas. E, finalmente, eu as vi. Como que se mexendo, elas cintilavam misteriosamente através da camada de água. Era possível ver claramente as moedas apenas por um breve instante, quando uma onda já passara e a outra ainda não chegara.

¹ Grigori Konstantinovitich Ordjonikidze (1886-1937), mais conhecido como Sergo Ordjonikidze, foi um revolucionário e, posteriormente, membro do Politburô soviético; além disso, era amigo próximo de Stálin.

² Cidade da Abkhazia situada na região do mar Negro.

Ficamos só de calção e começamos a mergulhar. A água ainda estava muito fria, estávamos em abril ou no início de maio. Eu mergulhei várias vezes, mas não atingi o fundo. Faltava-me fôlego e os ouvidos doíam terrivelmente.

Então eu ainda não sabia que era preciso mergulhar com o corpo inclinado e não na vertical, como eu fazia. Quando se mergulha em ângulo inclinado, a distância percorrida até ao fundo é maior, em compensação é mais fácil avançar e, principalmente, os ouvidos acostumam-se com a pressão da água e não doem.

Todas as vezes eu quase atingia o fundo; parecia que era só eu estender a mão para apanhar as moedas, mas eu era enganado pela transparência da água. Até que me ocorreu a ideia de lançar-me do alto de uma rocha para mergulhar mais fundo por conta da inércia do salto. Eu caí na água com fragor e, sem dificuldades, cheguei ao fundo. Depois de agarrar algumas moedas junto com um punhado de areia, tomei impulso com força para cima e emergi. Agarrei-me com uma mão numa pedra saliente e cuidadosamente levantei a outra. A areia escorreu da palma da minha mão com fiozinhos acanhados e nesta brilhavam duas tampas de metal, normalmente usadas em garrafas de água mineral. Evidentemente, algumas pessoas haviam feito um banquete sem bebidas alcoólicas, reunidas naquela massa de pedra. Saiu-nos caro aquele banquete com água *Narzannii*³! Com dificuldade, depois de enfiar as pernas e os braços na roupa, ficamos um bom tempo saltitando e correndo pela praia, até nos aquecermos. O mar nos fizera de bobos.

Eu gosto deste lugar. Aqui podia-se aquecer ao sol por horas, deitado na pedra, observando preguiçosamente as embarcações a motor com seus rolos de fumaça, os veleiros que pareciam pairar sobre as águas. Sobre as pedras havia caranguejos que nós apanhávamos espetando-os com um varão afiado de ferro. O mar, nesses lugares, avança sobre a margem: é possível sair nadando e, a uns vinte metros da margem, tatear com os pés parte das ruínas enferrujadas da muralha, ficar parado sobre ela com a água até o peito e com um movimento leve dos braços manter o equilíbrio.

Eu gosto deste lugar. Aqui eu uma vez aprendi a nadar e aqui, também, por pouco não morri afogado. Normalmente gostamos daqueles lugares onde passamos grandes perigos, se este não foi obra da infâmia alheia.

Ficou gravado na minha memória o dia em que aprendi a nadar, em que senti com todo o corpo que conseguia flutuar na água e que o mar me mantinha na superfície. Eu devia ter uns sete anos quando fiz essa grandiosa descoberta. Até então, eu me debatia na água e, talvez, até nadasse um pouco, mas isso só se eu soubesse que a qualquer instante eu poderia alcançar o fundo com os pés.

Mas naquele dia a sensação era completamente nova, como se eu e o mar tivéssemos passado a compreender um ao outro. Eu, então, podia não apenas andar, ver e falar, senão também nadar, isto é, não ter medo dos lugares fundos. Eu aprendi sozinho! Enriqueci sem com isso haver roubado de ninguém.

Não longe da margem, sobressaía da água um pedaço esverdeado da muralha da fortaleza, de vez em quando encoberto por uma leve onda. Eu nadava até ele,

³ Marca de água mineral da região do Cáucaso.

deitava de bruços e descansava. Aquilo parecia uma viagem a uma ilha desabitada. A propósito, a ilha não era tão desabitada. Às vezes, da onda que passava ficava um caranguejo que largava desajeitadamente a correr para a extremidade da pedra e, do seu esconderijo, seguia meus movimentos com olhos maus, de dono do lugar. Se eu olhasse para a água, podia ver alguns peixinhos prateados, que passavam em grande velocidade e, de repente, ascendendo-se como fagulhas de um pedaço de tição batido em alguma coisa.

Às vezes, eu me deitava de costas e quando uma onda passava sobre mim, eu via o disco do sol, que balançava suavemente.

Em redor de mim, na água e na margem, havia muita gente. Era fácil reconhecer os hóspedes das casas de repouso pela brancura exagerada de seus corpos ou pelo tom artificial do bronzeado. No topo de um bloco de rochas amontoados na margem, estava sentada uma moça de maiô azul. Ela lia um livro, ou melhor, fazia ares de quem o lia, ou mais precisamente, fingia que tentava lê-lo. Ao seu lado estava sentado de cócoras um rapaz com uma camisa branca como a neve e com sapatos novinhos, pretos e brilhantes como o dorso de um golfinho. Ele lhe dizia algo. De vez em quando, a moça atirava a cabeça para trás, ria e entrefechava os olhos, não por causa do sol e não porque o rapaz estava sentado perto demais e a olhá-la nos olhos de modo excessivamente direto. Parando de rir, ela baixou decididamente a cabeça para ler, mas de novo o rapaz dizia-lhe algo e novamente ela ria; os seus dentes brilhavam como a espuma ao redor de um rochedo e como a camisa do rapaz. O tempo todo ele atrapalhava agradavelmente a sua leitura. Eu os observava da minha ilhota e, apesar de nada entender desses assuntos, compreendia que a situação era prazerosa para ambos. De vez em quando, ele virava a cabeça e olhava de relance na direção do mar, como se o convidasse para testemunhar. Ele olhava alegre e seguro de si, como convém a uma pessoa a quem tudo corre bem e ainda correrá por muito tempo. Era-me agradável vê-los, eu estremeia da vaga e doce certeza de que um dia aquilo também se passaria comigo.

Por causa do longo banho eu tiritava de frio, mas, não tendo conseguido esquentar-me como deveria, de novo meti-me na água. Eu temia que o milagre não se repetisse e eu não conseguisse flutuar.

Até o rochedo e de volta, uma vez. Até o rochedo e de volta, pela segunda vez, até o rochedo... E, de repente, compreendi que eu afundaria. Queria respirar, mas engoli água. Ela era amarga como sal, fria e hostil. Tomei impulso com toda força e emergi. O sol bateu-me no rosto, eu ouvi o barulho de uma onda, risos e vozes, vi o rapaz e a moça.

Não sei porque, ao vir à tona, não gritei. É possível que eu não o tenha conseguido, é possível, porque o medo tinha me deixado sem fala. Mas o pensamento funcionava com clareza. Por eu não poder gritar, aquilo foi aterrorizante, como costuma acontecer nos sonhos, e eu, naquela aflição medonha, esperava que o rapaz se virasse para a direção do mar. Mas, de repente, ocorreu-me a desagradável hipótese de que ele não pularia na água com aquelas calças tão bem passadas, com aquela camisa branca como a neve e, que eu, de modo geral, não valia o estrago daquelas coisas tão belas. Com esse pensamento triste, de novo afundei, a água me pareceu turva e indiferente. Depois de engolir muita água, novamente eu

emergi e de novo o sol golpeou os meus olhos e, em torno de mim, ouviram-se vozes de gente com uma clareza decuplicada. E tanto mais lamentável era morrer afogado tão perto da margem.

Da segunda vez, eu emergi um pouco mais perto da rocha em que eles estavam sentados, e, então, eu vi bem de pertinho o sapato do rapaz, preto, lustroso, com o laço apertado do cadarço. Eu até pude ver que ele tinha ponteiros de metal.

Lembrei-me de que tais ponteiros, nos cordões das minhas botinas, por alguma razão, perdiam-se com frequência, e as pontas dos cordões ficavam felpudas como pincéis e era difícil passá-los pelos furinhos das botinas. Eu andava com os cadarços desatados e por isso ralhavam comigo. Com essa lembrança, eu sentia ainda mais pena de mim.

Quando eu afundava de novo, subitamente notei que o rapaz virara na minha direção e algo perpassara no seu rosto, como se ele tentasse a custo lembrar-se de mim.

“Sou eu, sou eu! – eu queria gritar. – Passei nadando na frente de vocês, vocês têm que se lembrar de mim!” Eu até tentei fazer uma cara zangada; eu temia que a aflição e o medo a tivessem desfigurado, que o rapaz não pudesse me reconhecer. Mas ele me reconheceu, e afogar-me pareceu uma coisa tranquila, e eu já não impus resistência à água, que se fechara sobre mim.

Algo me agarrou e me jogou para fora da água. Quando eu caí no chão, voltei a mim e compreendi que o rapaz, apesar de tudo, me salvara. Da alegria e do calor, que pouco a pouco se espalhava pelo meu corpo, senti vontade de ganir baixinho em agradecimento. Mas eu não apenas não agradeci, como, em silêncio, deitei imóvel com os olhos fechados. Eu estava certo de que o meu salvamento não valia a roupa molhada dele, e tentava justificar-me com a seriedade da minha situação.

– É preciso fazer respiração boca a boca. – ressoou a voz da moça acima de mim.

– Ele está voltando a si. – respondeu o rapaz, e eu ouvi o barulho da água dentro dos seus sapatos.

Eu sabia o que era respiração boca a boca e por isso prendi imediatamente a respiração. Mas aí algo subiu-me a garganta e da boca começou a sair água. A contragosto, eu abri os olhos e vi o rosto da moça inclinado para mim. Ela estava de joelhos e batendo com força os cílios descorados, olhava para mim com pena e carinho. Depois, ela colocou a mão quente e agradável sobre a minha testa. Eu me esforçava para não me mexer e afugentar-lhe a palma da mão.

– Isso é fingimento teu. – disse o rapaz voltando-se para mim e tirando a camisa.

A camisa ficara escura, mas o colarinho estava branco como antes: a água não chegara até ali. Quando ele começou a falar, eu compreendi que não teria de pagar pelo prejuízo sofrido por ele. Eu me concentrei e continuei a fingir: eu estava gostando de ter tanta água na barriga. Pois isto significava que eu, apesar de tudo, estivera a afogar-me de verdade.

– Vais meter-te a nadar de novo? – perguntou-me o rapaz, torcendo com força a camisa.

Ele ficou só de calção. Bem posto e forte, ele continuava elegante até desse jeito.

– Não vou mais – respondi de bom grado. Eu queria agradecer-lhe.

– Pois deverias – disse o rapaz, pondo-se a torcer a camisa com mais força ainda.

Eu decidi que aquele era um adulto incomum e que eu deveria agir também de forma incomum.

Eu me levantei e, cambaleando, fui para o mar, nadei com facilidade até a minha ilhota e, com a mesma facilidade, nadei de volta. O mar devolvia-me a força tirada pelo medo. Nesse meio tempo, o rapaz ficara à margem a sorrir para mim e eu nadara em direção ao seu sorriso como um náufrago em direção a uma boia salva-vidas. A moça também sorria, olhando de vez em quando para ele e era visível que tinha orgulho. Quando eu saí da água, eles caminhavam lentamente ao longo da margem e a moça segurava nas mãos o seu livro inútil, finalmente fechado. Eu me deitei sobre as pedras quentes, tentando apertar-me com força contra elas e sentia como se em mim entrasse aquele calor forte e seco.

Assim o rapaz partiu com a sua namorada para sempre, partiu, havendo-me devolvido de passagem a vida.

NORMAS AOS COLABORADORES

1. A revista *Magma* está aberta à colaboração dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, para a publicação de artigos e/ou ensaios, resenhas, traduções e criações.
2. Os textos da seção Ensaios/Artigos devem ter no máximo 15 páginas, em espaço duplo. No caso de resenhas, o espaço é reduzido para 6 páginas.
3. A forma de apresentação dos ensaios/artigos deve seguir a sequência indicada: título do trabalho; nome do autor seguido de asterisco remetendo à nota de rodapé, na mesma página, dando conta de sua identificação (titulação, função e instituição em que leciona e/ou estude); breve resumo (três a quatro linhas) e palavras-chave (no máximo cinco); texto em conformidade com o item anterior. No final do ensaio deve encontrar-se a versão para o inglês do resumo e das palavras-chave (*Abstract* e *Keywords*): e, logo a seguir, a menção da data de elaboração do texto, bem com das circunstâncias de produção.
4. Os ensaios e as resenhas não devem apresentar referências bibliográficas no final. Toda bibliografia deverá constar em forma de notas de rodapé, devendo ser adotadas para tanto as indicações da ABNT contidas no documento “Referências bibliográficas”.
5. Textos que apresentem ilustrações, gráficos, tabelas, etc. devem estar acompanhados das respectivas legendas, citando a fonte, caso não sejam originais do trabalho, e indicando o lugar de sua inserção no texto.
6. A numeração das páginas do texto deve aparecer na margem direita inferior.
7. Os textos enviados para quaisquer seções da Revista devem ser inéditos.
8. A Revista reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como de solicitar aos autores eventuais alterações.
9. Os textos não publicados serão devolvidos somente mediante solicitação expressa do autor.
10. As propostas de ensaios/artigos, resenhas, traduções e criações devem ser enviadas quando houver chamada para publicação. Acompanhe pelo site: <<http://dtllc.fflch.usp.br/>>.

Magma, n.10, v. 1

Projeto do miolo da revista

MARIA AUGUSTA FONSECA

Imagem da capa

REPRODUÇÃO DA MAGMA N. 8

Revisão

CARLOS MARTIN

SILVIA DAFFERNER

Diagramação e capa

ESTELA MLECHOL

Esta obra foi composta em ITC Berkeley Oldstyle Std e Futura BT, para FFLCH-USP/DTLLC,
em dezembro de 2012.

Acauam Oliveira

Aline Buaes

Augusto de Campos

Bruno Penteado Natividade Moreto

Caio Gagliardi

Danusa da Matta Duarte Fattori

Emmanuel Santiago

Gabriela Soares

Jakeline Fernandes Cunha

José Virgínio

Rafael Vogt Maia Rosa

Renan Nuernberger

Thaís Toshimitsu

Thiago Rhys Bezerra Cass

