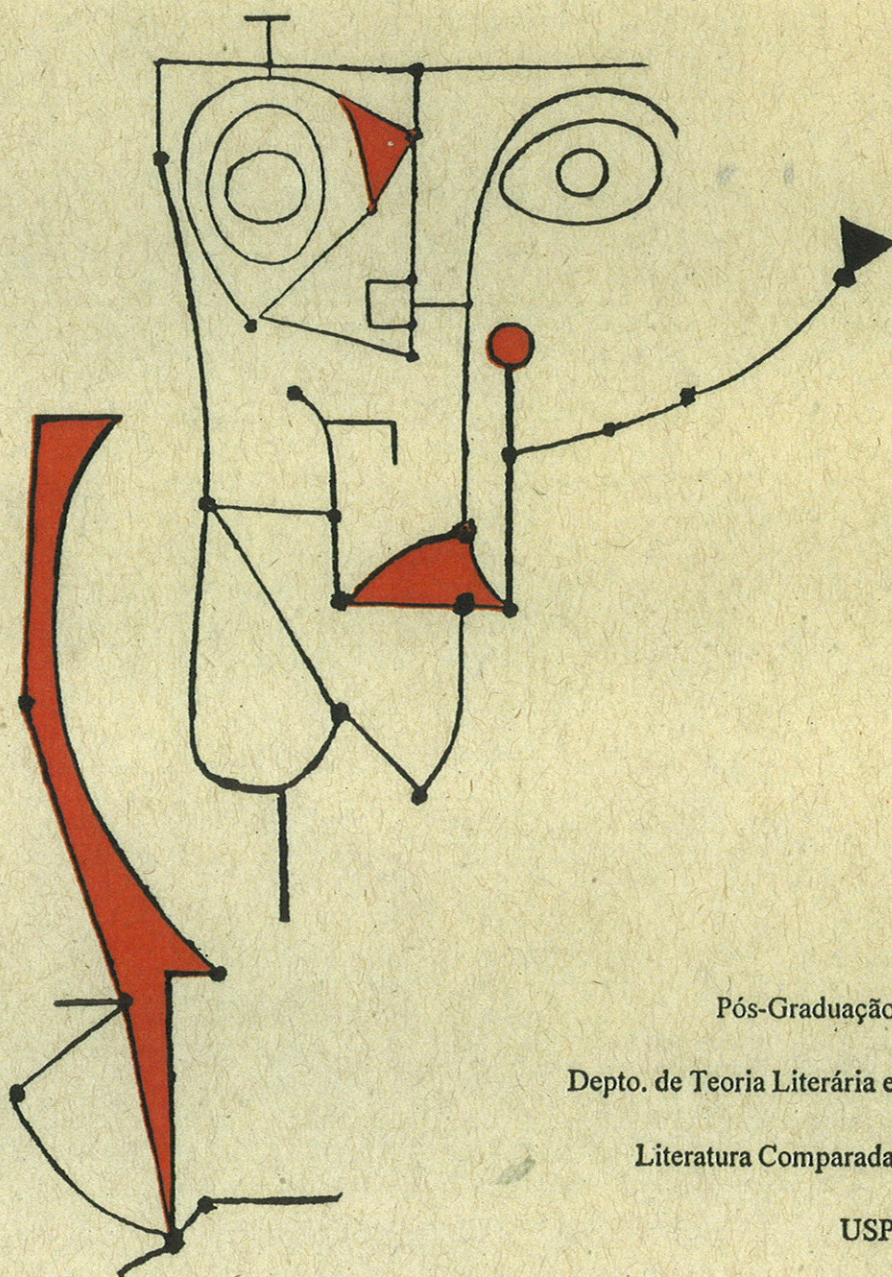


MAGMA

REVISTA



Pós-Graduação

Depto. de Teoria Literária e

Literatura Comparada

USP

Humanitas
PUBLICAÇÕES
FRLCH/USP

USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Jacques Marcovitch

Vice-Reitor Adolpho José Melfi

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Francis Henrik Aubert

Vice-Diretor Renato da Silva Queiroz

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Chefe do Departamento Sandra Margarida Nitrini

Coordenador de Pós-Graduação Joaquim Alves de Aguiar

MAGMA

REVISTA

Magma Revista / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP. — n. 1
(1994) — São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1994 —

Anual

Descrição baseada em: n. 5 (1998)

ISSN 0104 6330

1. Teoria literária 2. Literatura comparada I. Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

CDD (801)

Ficha catalográfica elaborada por Márcia Elisa Garcia de Grandi — CRB 3608 SBD/FFLCH-USP

Publicação do Programa de Pós-Graduação
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Humanitas
PUBLICAÇÕES
FFLCH/USP

N. 5

São Paulo

1998

ISSN 0104 6330

Conselho Editorial Adélia Toledo Bezerra de Meneses
Aurora Fornoni Bernardini
Cláudia Arruda Campos
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Davi Arrigucci Júnior
Iná Camargo Costa
István Jánco
Iumna Maria Simon
Lígia Chiappini Moraes Leite
Modesto Carone
Olgária Matos
Regina Lúcia Pontieri
Rita de Cássia Natal Chaves
Roberto Ventura
Samir Meserani
Sandra Margarida Nitrini
Vera Lúcia Felício

Comissão Editorial e Executiva Cássio Tavares
Cilaine Alves
Marcela Cristina Evaristo
Neide Luzia de Rezende
Ricardo Iannace

Auxílio Executivo Cátia Luciana Pereira
Flávia Cristina Oliveira dos Santos
Lucineia Almeida
Luiz Mattos
Suely Maria Regazzo

Endereço para correspondência

Comissão Editorial

Compras e/ou assinaturas

FFLCH-USP/DTLLC
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP
Tel: (011) 818-4312 / Fax: (011) 818-4865
e-mail: flt@org.usp.br

Humanitas Livraria – FFLCH/USP
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: (011) 818-4589
e-mail: pubflch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

MAGMA, n. 5, 1998

ISSN 0104 6330



© Copyright 1998 dos autores.
Os direitos de publicação desta edição são da Universidade de São Paulo.
Humanitas Publicações – outubro/1998

Esta publicação conta com auxílio financeiro da CAPES e do CNPq

EDITORIAL

PRODUIR uma revista voltada para a pós-graduação, feita por pós-graduandos, implica, dentre outros, o problema de, a cada número, a equipe sofrer fluxos e refluxos em decorrência dos prazos e dos deveres a que esta fase da vida acadêmica obriga, com uma reciclagem da equipe muito mais rápida do que se gostaria. De algum modo, todavia, seus membros não se desvinculam por completo. Nesta *Magma* 5, Nelson Luís Barbosa, nosso companheiro no último número, fez a revisão, e Miriam Brenner, responsável nos números 3 e 4 pela seção de criação, tem aqui reproduzido um dos poemas que deram a ela a chance de dividir o primeiro lugar no Prêmio Nascente de Poesia de 1997.

A seção Ensaaios, que normalmente é a mais visada para publicação, encontrou neste número dificuldade para preencher em tempo folgado o seu espaço (normalmente, seis ensaios), tendo faltado material com grau suficiente de acabamento para ser enviado aos pareceristas; finalmente obtivemos seleção satisfatória para publicação. Em vista disso, aproveitamos para pedir aos nossos colegas que quiserem publicar na revista que enviem seus textos para apreciação; a leitura crítica é feita pelos professores do departamento afinados com a linha de pesquisa apresentada no ensaio do colaborador.

Os dois maiores prosadores brasileiros – canônicos, para usar expressão problematizadora de Lígia Chiappini na entrevista aqui concedida –, Guimarães Rosa e Machado de Assis, coincidentemente são os autores mais destacados da seção Ensaaios (dois estudos cada um), e sendo que num dos textos, o autor se detém em comparação de aspectos do *Grande Sertão* com a *Montanha Mágica*, de Thomas Mann. O curso sobre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ministrado no primeiro semestre de 1997 no DTLL, forneceu o texto sobre Canudos. Em meio a esse panteão quase exclusivamente brasileiro, figura também um deus francês, Marcel Proust.

A seção Eventos, por sua vez, aproveitou a vinda de Lígia Chiappini Moraes Leite ao Brasil em março deste ano para fisgá-la. Atualmente dando aulas na Universidade Livre de Berlim, Lígia concedeu uma entrevista na qual – reclamando o e do fragmentário (“assumir o fragmentário na verdade é assumir as limitações da gente”) – o leitor pode juntar as partes de seu constante, inten-

so e multifacetado trabalho em prol da literatura e do ensino desta nos diferentes graus escolares.

Em Tradução, dois escritores importantíssimos e distantes, espacial e culturalmente, têm trechos de seus trabalhos apresentados ao leitor de *Magma*: o escritor egípcio Alfred Faraj, com o conto "A história desconhecida de Sinbád, o Marujo", e o pensador indiano Aijaz Ahmad, cujo livro sobre crítica literária, do qual este texto é parte, está para ser lançado aqui pela editora Vozes. Afinal, nem tão distantes assim culturalmente, já que, como se verá nos trechos reproduzidos e nos respectivos textos de apresentação, esses escritores mantêm com a tradição cultural do Ocidente diálogo vitalizador.

SUMÁRIO

EVENTO

Entrevista com Lúgia Chiappini Moraes Leite	13
---	----

ENSAIOS

A descoberta do mundo Ana Paula Pacheco	45
Proximidade e distância: o onde de Guimarães Rosa e Thomas Mann Paulo Astor Soethe	57
Ser e desejar ser: espirais entrelaçadas em "Um Homem Célebre", de Machado de Assis Maria Lucia Homem	73
De luz e de sombras: uma análise de "O Enfermeiro", de Machado de Assis Tércio Redondo	83
Canudos para hoje (Níveis de leitura implícitos em <i>Os Sertões</i>) Patrícia Horta	89
Os campanários de Martinville: construção, tempo e metáfora em <i>Em Busca do Tempo Perdido</i> Raquel de Almeida Prado	99

TRADUÇÃO

"Literatura Indiana": notas para a definição de uma categoria – de Aijaz Ahmad
Tradução de Edu Teruki Otsuka
Comentários de Maria Elisa Cevalco _____ 107

A história desconhecida de Sinbád, O Marujo – de Alfred Faraj
Tradução e apresentação de Safa Alferd Abou Chahla Jubran e Mamede
Mustafa Jarouche _____ 119

CRIAÇÃO

Tudo sobre pés (A teus pés); Verão na Sala
Lúcia Leal Ferreira _____ 131

Guignol
Adalberto Luís de Oliveira _____ 135

Primeiro De-Grau
Fernando dos Santos Andrade _____ 139

Intermezzo
Miriam Brenner _____ 141

INFORMES _____ 145

CONTENTS

EVENT

Interview with Lígia Chiappini Moraes Leite

ESSAYS

Discovery of the world
Ana Paula Pacheco

Proximity and distance: the where of Guimarães Rosa and Thomas Mann
Paulo Astor Soethe

To be and to wish to be: intertwined spirals in "Um Homem Célebre" by
Machado de Assis
Maria Lucia Homem

Of light and of shades: an analysis of "O Enfermeiro" by Machado de Assis
Tércio Redondo

Canudos today (Levels of reading implicit in *Os Sertões*)
Patricia Horta

The campaniles of Martinville: construction, time and metaphor in
À la Recherche du Temps Perdu
Raquel de Almeida Prado

TRANSLATION

"Indian Literature": note for a definition of a category – by Aijaz Ahmad
Edu Teruki Otsuka
Commented by Maria Elisa Cevalco

The unknown story of Sinbád, the Sailor – by Alfred Faraj
Safa Alferd Abou Chahla Jubran and Mamede Mustafa Jarouche

CREATION

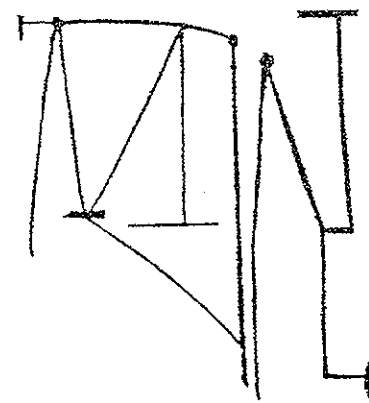
Tudo sobre pés (A teus pés); Verão na Sala
Lúcia Leal Ferreira

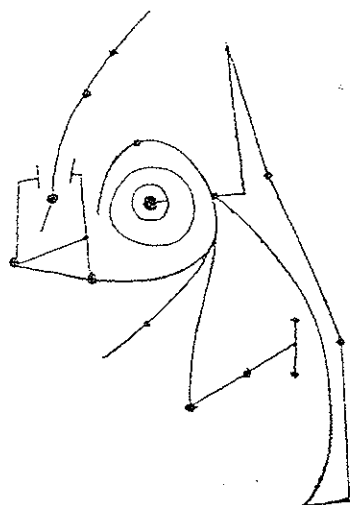
Guignol
Adalberto Luís de Oliveira

Primeiro De-Grau
Fernando dos Santos Andrade

Intermezzo
Miriam Brenner

INFORMATION





ENTREVISTA COM LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE

CONCEDIDA A CÁSSIO TAVARES,*

MARCELA CRISTINA EVARISTO**

E MARIA LÚCIA ZOEGA DE SOUZA***

LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE: o que impressiona nessa intelectual, como certa vez disse Antonio Candido, é sua capacidade de manter o fôlego, o vigor, mesmo através dos anos e enquanto todos desanimam ao longo do caminho. De gaúcha desterrada – como a certa altura ela mesma se define – a brasileira desterrada, Lígia deixou a Universidade de São Paulo e ocupa hoje a primeira cadeira de Literatura Brasileira da Alemanha, na Universidade Livre de Berlim. Uma trajetória assim se justifica não apenas pelo espírito incansável, mas também pela abrangência de sua produção acadêmica: pesquisadora do regionalismo, da gauchesca, da narrativa policial, de Simões Lopes Neto, Antônio Callado, Clarice Lispector, seu trabalho ganha mais amplitude na medida em que ainda incorpora um incessante questionamento sobre o ensino, sobretudo de literatura. Outra mar-

*) Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

**) Mestranda em Língua Portuguesa na USP.

***) Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

ca de Lígia é o alcance de sua produção: ela é reconhecida em países como França, Estados Unidos, Cuba, apesar das diferenças culturais e políticas existentes entre eles.

Estando brevemente no Brasil no início deste ano, Lígia nos concedeu esta entrevista no dia nove de março, num encontro bastante informal na USP, numa sala em que ela antes estivera muitas vezes: a sala em que ocorrem as reuniões do EFES,¹ que coordena até hoje. Havíamos previamente disposto sobre a mesa os seus livros, ensaios e artigos segundo as áreas de interesse, arranjo que evidenciava a diversidade, clara e perturbadora, que marca a produção intelectual de Lígia. Ela própria demonstrou um certo estranhamento diante da concretude do argumento que descansava sobre a mesa; talvez por isso, pelo caráter inquietante dessa diversidade, o dividido e o incompleto tenham se tornado uma espécie de *leitmotiv*. Esse tema de fundo retornava sempre, comparecendo nos contextos os mais diversos, ainda que em sentido negativo, ou seja, não como um ideal almejado, mas na direção oposta: *"eu quero a totalidade!"*.

Na verdade, a entrevista, curta demais para constituir uma totalidade, foi ainda assim como um acerto de contas – um fragmentado acerto de contas com o fragmentário. Nele Lígia revê sua trajetória, avalia o presente e sonda o futuro com o zelo de quem não espera uma resposta simples – não há caça às bruxas. Não obstante, no fim ninguém sai intoxicado: a Universidade, as políticas educacionais, a ordem econômica mundial, as ondas teóricas do meio acadêmico... Sobre esse acerto de contas nada falará melhor que uma amostra dele mesmo:

Sobre sua produção intelectual: *"assumir o fragmentário na verdade é assumir as limitações da gente. Eu gostaria de fazer uma coisa acabada, ter um tratado sobre literatura e educação"*.

Sobre a docência: *"Não posso montar um curso pensando que a aula de hoje só tem sentido se eu der a aula de amanhã... Curso é isso – curso. A idéia de curso, você imagina uma continuidade. Mas (...) com essa vida, com essa cidade, e mais ainda – com esse mundo!"*.

Sobre a liberalidade da Universidade alemã: *"o que aparentemente é libertário, na verdade é escravizador..."*.

Sobre a necessidade de sobrevivência: *"o mundo globalizado é o mundo do fragmento. Mas não é porque seja maravilhoso o fragmento, é porque as pessoas estão cada uma num 'salve-se quem puder', cada uma precisa comer, precisa morar..."*.

Sobre o trabalho de intervenção no ensino de primeiro e segundo graus durante certas gestões da Secretaria de Educação: *"Era uma apropriação do trabalho: não custava nada e ainda tinha a grife USP"*.

Sobre a política, nas Universidades, com relação à carreira do docente: *"O que vem aí é, no mínimo, a introdução do trabalho temporário... E o aluno vai ter cursos não a partir de um planejamento mínimo de uma equipe constante, mas... vai tendo cursos assim, conforme a oferta, e a formação dele vai ficar mais fragmentada"*.

Sobre os efeitos da economia contemporânea: *"a maior biblioteca de Ibero-América que existe na Europa... tem mais de cem anos, foi criada pelo rei da Prússia, resistiu a duas guerras mundiais e não está resistindo ao neoliberalismo"*.

⁽¹⁾ "Estágio de Formação do Educador em Serviço". Projeto criado no início da década de oitenta, e que envolve professores da USP e da UNICAMP, além de professores de 1º e 2º graus e estudantes de Letras em nível de graduação e pós-graduação. Tem como preocupação o contínuo processo de formação do educador e a reflexão crítica sobre o ensino de língua portuguesa e literatura brasileira.

Sobre o ensino de literatura: *"os lingüistas pensaram mais que os teóricos da literatura sobre o que interessa a um professor de primeiro e segundo graus"*.

Sobre as novas tendências na academia: *"está na moda falar contra o cânone sem ter lido os cânones, o que é um contra-senso...; e também... está na moda se interessar pelo diferente, o que é, muitas vezes, uma versão colorida do exotismo. Então isso tudo me deu a impressão de que hoje um papel revolucionário... é ser conservador..."*.

Sobre a situação dos estudos literários: *"As pessoas hoje têm vergonha de dizer que fazem literatura"*.

Sobre a nova historiografia: *"estão jogando a criança com a água do banho"*.

Sobre sua mudança para Berlim: *"Eu relativizo essa coisa de que estou lá – eu tenho a pretensão de estar lá e aqui, o mais possível, intercambiando as coisas"*.

Magma

⁽²⁾ Livro que marca o início da reflexão de Lígia sobre literatura e educação.

⁽³⁾ Curso ministrado no programa de pós-graduação de Teoria Literária da USP (DTLLC-FFLCH), no segundo semestre de 1997.

Lígia Chiappini
Moraes Leite

No comecinho do livro *Invasão da Catedral*² você declara uma opção pelo fragmentário, em princípio válida para aquele trabalho apenas. No entanto, notam-se em sua trajetória acadêmica várias frentes pelo menos aparentemente díspares. E chamou muita atenção no curso “Análise e Interpretação da Obra Literária”,³ primeiro, o fato de que os tópicos poderiam ter sido jogados para cima, embaralhados em qualquer ordem, porque o curso não teria sido afetado de modo algum; segundo, que você procurou aproximar os contrastes, discutindo Luís Costa Lima junto com João Luís Lafetá, Roberto Schwarz junto com Davi Arrigucci Jr... Então como é essa sua relação com o fragmentário? Você vê a sua postura em geral na atividade acadêmica como algo que passe repetidamente por uma opção pelo fragmentário?

Vocês colocam uma pergunta importante, e não sei até que ponto eu tenho resposta para ela... Nessa pilha de livros aí (alguns faz tempo que eu não vejo...) realmente ressaltam o fragmento. A opção pelo fragmentário no caso de *Invasão da Catedral* eu explico: é porque o assunto é vasto, a vida é curta e o objeto, do qual eu era sujeito ao mesmo tempo, se presta a um trabalho coletivo – quer dizer: é impossível fazer esse tipo de trabalho sozinho. De lá pra cá, eu trabalhei muito em coisa coletiva – continuo trabalhando.

Quando o *Invasão da Catedral* nasceu, eu tinha acabado de fazer o meu doutoramento e lecionava em tempo parcial na Universidade de São Paulo (sou de uma geração que batalhou muito pelo tempo integral), então dava aulas para completar o orçamento, seja em faculdades particulares, em cursos para professores do secundário (cursos de especialização), seja no interior (por exemplo, em Ribeirão Preto tinha um curso muito interessante de pós-graduação; a maioria dos professores que participava eram os cassados pela ditadura: Bento Prado Jr., Luís Alfredo Galvão, Maurício Tragtemberg – gente boa). Foi uma experiência bastante interessante. Então eu me defronto com um doutoramento terminado e com essa experiência fragmentária de trabalho porque a Universidade de São Paulo era uma realidade muito diferente, tanto das Universidades que davam pós-graduação conjunturalmente reunindo um corpo docente bom (porque eram pessoas cassadas), quanto dos chamados cursos de especialização.

E também tinha uma experiência constante com o curso “Introdução aos Estudos Literários” no primeiro ano de faculdade,⁴ que era e continua sendo uma experiência muito instigante – é um curso com o qual a gente nunca está satisfeito, sempre está inventando, os alunos sempre são novos, novas dificuldades, muitos alunos, muito heterogêneo. Nós estávamos num tempo ainda de ditadura, finalzinho de ditadura, final da década de setenta, com uma voga muito grande do estruturalismo e uma insistência na especificidade da obra literária; e com aquele monte de alunos... De um grupo de 150 numa sala lá dos barracões da Psicologia, digamos que 50% a gente reprovava – um, dois, notas baixíssimas – e 50% aprovava, mas desses aprovados, só uns dez por cento, quando muito, eram os alunos de elite, aqueles que ganhavam notas altas e que iam para a pós-graduação. O resto caía todo no magistério – secundário. Então, olhando esses cursos desta ponta, da Universidade, e olhando da outra ponta, dos professores (e eu tinha sido professora de secundário, muito brevemente, mas tinha), eu fiquei achando que precisava haver uma intervenção nisso.

⁽⁴⁾ Nos cursos de Letras da USP.

Na mesma época houve uma SBPC em Brasília – terminei o meu doutoramento em 1974 e essa SBPC foi em 1976 –, no auge do estruturalismo, onde havia um grupo grande da Unicamp e da USP, e havia uma professora da Paraíba fazendo uma análise, se não me engano da poesia de Carlos Drummond de Andrade, aplicando um método estatístico, contando quantos substantivos, quantos adjetivos etc. A gente perguntou “pra que que serve tudo isso?” e ela não soube responder; então começou uma briga, e um simpósio que era pequenininho foi se ampliando, começou a chamar atenção, começou a juntar muita gente, e nos levaram para um salão e lá a coisa continuou. A gente contestou toda aquela metodologia, e acabamos fazendo uma quase assembléia, botando os nomes de todo mundo na lousa para contatos posteriores e tudo o mais, e marcando uma mesa-redonda para discutir o assunto na próxima SBPC. Eu me lembro que o programa dessa mesa-redonda foi feito na casa do João Luís Lafetá, era sobre teoria literária; seria coordenado pela Walnice Nogueira Galvão e iam participar o Davi, eu, o João... não me lembro quem mais fazia parte, acho que Vera Chalmers – isso ia ser em Fortaleza. Mas a SBPC de Fortaleza não recebeu o financiamento, o governo tirou-o exatamente porque a SBPC estava se constituindo um único espaço contestador. Aí foi feita uma SBPC na PUC, e na PUC nós fizemos a tal mesa – eu tenho até hoje o quê o Lafetá escreveu para essa mesa: era uma discussão de como a teoria literária, pelo estruturalismo, com a voga do estruturalismo, servia muito à ditadura porque não discutia nem os *porquês*, nem os *para quês*, e ficava só nos *como*: via a obra como uma máquina que tinha um funcionamento. Fazia uma discussão bastante mecânica da obra. Lá pelo meio da discussão, alguém se levanta do público (tinha muito professor de secundário na audiência) e diz: “Vocês ficam aí falando, falando, mas que solução prática vocês têm?”. Então a Walnice, que é boa de dar idéias (mas ela dá idéias e depois deixa os outros trabalharem [risos]), deu a idéia de criar uma associação que envolvesse professores secundários e universitários. Aí nasceu a APLL, que saiu um pouco da teoria literária – o pessoal se envolveu, até a Sandra Nitirini se envolveu muito.

Então esse negócio nasceu oficialmente em 1977; em 1978 houve o primeiro encontro, mas eu estava na França, para um pós-doutorado. Foi no bojo de todo esse movimento que eu fiz esse projeto para um pós-doutorado sobre literatura e ensino; eu estava entusiasmada com o que estava lendo de Freinet, eu tinha conhecido o professor Michel Launay, que tinha vindo aqui dar aulas. Ele é um rousseauista, mas também tinha muita penetração no movimento Freinet; era professor da Universidade de Nice e através dele eu conheci mais gente do movimento Freinet, acabei fazendo esse projeto e indo para lá para ficar um ano e meio. E foi basicamente um... eu fiz junto... aí começou a minha – aí continuou, talvez, a minha esquizofrenia, porque eu pretendia, como projeto de livre-docência, fazer uma tese sobre o Simões Lopes Neto, como continuidade ao doutorado (e também uma edição crítica). Mas fui para lá não para fazer a tese, não para fazer a edição crítica, mas para desenvolver esse trabalho, que achei naquele momento uma coisa interessante, importante: ver como é que era na França o ensino da língua materna, da literatura materna. Porque a França sempre nos influenciou muito e porque, naquela época, com a nossa geração, a formação era mais francesa e a gente queria porque queria ir para a França. E eu não queria ir para lá para ficar num seminário acadêmico e repetir todo o processo acadêmico – eu já estava por aqui do doutorado –, mas chegando lá, não quis ficar só nessa coisa

de pesquisa nas escolas, entrevistas com professores e alunos, leituras sobre o movimento Freinet. Particpei dos estágios do movimento Freinet, tudo isso, mas também queria fazer uma coisa acadêmica, e aí entrei para um seminário na École des Hautes Études, um outro na École Normale Supérieure, fui fazer umas coisas em Nanterre... Mas sempre ou era uma observação que eu estava fazendo na linha do projeto de literatura e educação ou era uma coisa sobre literatura e sociedade, que é o meu grande campo, onde meus trabalhos acadêmicos se mexiam, e que servia também para refletir sobre Simões Lopes. Nunca deixei de pensar em Simões, ao mesmo tempo que ia fazendo esse outro trabalho.

Mas quando voltei (narro isso em *Invasão da Catedral*), já tinha havido esse primeiro encontro da APLL; a Teresa Vara, que era a presidente – houve uma longa correspondência minha com a Teresa –, me contava tudo o que acontecia, e eu mandava todas as coisas que estava lendo, relatórios e relatórios dos estágios que eu fazia – houve uma intensa troca. Quando voltei, eu tinha esse conjunto de ensaios, tinha uma edição crítica quase concluída (mas precisava de uma revisão) e tinha alguns ensaios soltos também sobre o Simões. Disse isso para a comissão de tempo integral – que eu não tinha terminado o projeto original (porque não considerava que ele estava terminado e nem que o outro estava terminado) – e a comissão me negou o tempo integral, e me deu mais um ano de tempo probatório. Então resolvi fazer do fragmentário um livro: *Invasão da Catedral*. E aí me dei conta de que só podia ser fragmentário, porque terminar esse livro era impossível – fazer uma coisa unificada, conclusiva, a respeito desse livro, seria impossível, tanto que o estou fazendo até hoje. Hoje mesmo particpei de uma reunião onde estou fazendo ainda esse livro... Quem leu isso muito bem foi uma colega do Rio Grande do Sul, a Maria da Glória Bordini, que respeito muito, uma estudiosa do Érico Veríssimo: na época que o livro saiu, ela me mandou uma longa carta discutindo o caráter fragmentário do livro e dizendo que concordava, que achava interessante o fragmento (estava começando a entrar na moda o fragmentário – tudo é fragmento), mas que assumir o fragmentário não devia significar perder de vista o desejo de unidade. Posso não ter deixado isso bem claro no livro, mas essa sempre foi a minha posição: assumir o fragmentário na verdade é assumir as limitações da gente. Gostaria de fazer uma coisa acabada, ter um tratado sobre literatura e educação. Não dava porque tenho limitações – na época tinha mais ainda. E também porque achava que esse trabalho de reflexão teórica vinha junto com a prática e essa prática não é feita sozinha, ela é feita com mais gente. Tanto é que acho que o último trabalho que vou escrever sobre esse tema vai ser este, porque ainda está embasado numa observação da realidade, num contato com pessoas que estão na rede. Não tem sentido eu ir para Berlim e continuar escrevendo sobre literatura e educação no Brasil; essa etapa de agora é uma espécie de coroamento do que deu para chegar ainda dentro desse fragmentário que é também coletivo.

Agora, o trabalho de caráter mais acadêmico, que é um trabalho de gabinete, um trabalho individual, pode ser menos fragmentário. A gente também não domina o todo, mas pode, pelo menos, traçando os limites acadêmicos, chegar a uma conclusão. Acho que sei bastante sobre o João Simões Lopes Neto. Isso é possível dizer. Sobre o Callado, sobre a Clarice Lispector, o Rubem Fonseca – autores que andei trabalhando –, embora não tenha a verdade (ninguém tem) sobre esses temas. Sexta-feira tive a satisfação de ver que duas lacunas do meu trabalho sobre o Callado deram uma tese de doutorado de um orientando meu,

de trezentas páginas, e muito boa. É interessante: você não tem a totalidade, você deixa lacunas, o outro vai nas lacunas e faz a tese dele – é assim que se faz o conhecimento, não é? Mas, de qualquer maneira, tem uma diferença: esse é um trabalho de gabinete, é um trabalho em que, eu com os livros, dá para dizer alguma coisa. Sozinha. Sozinha em termos, porque tem as leituras que eu faço dos outros... Mas o momento de produzir o trabalho é solitário, enquanto esse trabalho da linha de literatura e educação é um trabalho necessariamente coletivo, mesmo que tenha momentos de escrita individual. Sem um debate, sem a APLL, sem os projetos de trinta pessoas que vocês conhecem, eu não poderia escrever.

Agora, você colocou a questão do curso fragmentário. Acho que isso está pensado, em parte, em *Invasão da Catedral*. Se forma e conteúdo não se dissociam na obra literária, forma e conteúdo também não se podem dissociar dentro dum curso que trabalha com a obra literária. Então, se a obra literária se presta a diferentes leituras, é aberta, é um diálogo que se estabelece entre leitor e texto, a aula expositiva, que é a minha leitura do texto, tem a sua função (é bastante útil para alunos autônomos, mais amadurecidos...); mas como a maioria faz esse tipo de aula, gosto de fazer um tipo de aula que dê um certo contraponto ao que os alunos normalmente têm, e que é uma aula mais dialogada, mais fragmentária mesmo. Mesmo porque a vida das pessoas... Faz muito tempo que inventei a aula mônada. Inventei a aula mônada por causa das greves: tinha greve toda semana, então tinha aula na quarta e não tinha na quinta, depois tinha... A aula mônada é aquela que você tem que chegar e dizer assim: “hoje eu vou dar tudo”. Depois, se amanhã não tiver aula, alguma coisa saiu daqui, vai ficar na cabeça das pessoas. Não posso montar um curso pensando que a aula de hoje só tem sentido se eu der a aula de amanhã... Curso é isso – curso. A idéia de curso, você imagina uma continuidade. Mas em aula não dá, com essa vida, com essa cidade, e mais ainda – com esse mundo! Hoje em Berlim eu estou vendo: há mais do que nunca a aula mônada. Porque a Alemanha é uma sociedade movida a trabalho de estudante. Já foi escrito em jornal que é muito mais barato o trabalho do estudante – tem o desemprego, por um lado, mas os estudantes são a mão-de-obra barata. As Universidades são verdadeiras empresas de emprego: você vai lá às sete da manhã, tem um monte de estudante esperando numa determinada salinha para disputar qual é o emprego que ele vai poder pegar. E se quero um pintor, tenho duas opções: pego um pintor profissional e vou pagar três vezes mais do que se paga no Brasil, ou pego um estudante e pago quinze “paus” a hora. Então todo mundo contrata estudante, estudante faz tudo. Tem lá um menino – magrinho! Ele chega e diz: “Professora, eu vou faltar quatro semanas na sua aula porque arrumei um emprego e preciso pagar aluguel”. E ele falta. Eu vou ver depois, ele ficou doente porque foi trabalhar de pedreiro e absolutamente não tinha físico pra trabalhar de pedreiro – então, em vez de faltar quatro aulas, ele faltou seis... Quer dizer: mais do que nunca é fragmentário – é tanto, toda a estrutura está feita para isso, ao ponto que o que aparentemente é libertário, na verdade é escravizador. Porque eles não têm frequência obrigatória, então o sujeito pode ir numa aula hoje e noutra seis meses depois; eles também não têm nota obrigatória (uma coisa que é boa, que eu achava até que o curso de Letras devia ter). Eles têm um currículo muito flexível e têm que ter “x” certificados com nota e “x” certificados sem nota. O certificado sem nota é o do aluno que vai a algumas aulas, faz um seminário oral, e eu assino embaixo que ele fez o curso,

mas não dou nota. O certificado com nota implica ele fazer um trabalho que me traz, quase como um trabalho de pós-graduação, seis meses depois – não tem prazo definido: ele vai para a biblioteca, trabalha direitinho e me traz vinte páginas bem escritas e aí então tem um certificado com nota do curso. Esse é o sistema. Então você tem muito turista – o aluno que vai para xeretar, o aluno que vai... E tem alguns que vão fazer o trabalho...

Magma

É quase um trabalho de orientação mesmo...

*Ligia Chiappini
Moraes Leite*

É. E depende muito dos interesses – os interesses são os mais variados, as combinações são as mais variadas. Eu trabalho num instituto de estudos latino-americanos, então tem gente que faz antropologia e vai lá fazer uns cursos de literatura – eles têm “x” créditos em matérias principais e “x” créditos em matérias complementares, então tem aluno que faz matéria complementar comigo, tem outros que fazem a principal ali e fazem, sei lá, Economia, outras coisas, como complementar – as misturas são as mais incríveis. Então é o mundo do fragmento – o mundo globalizado é o mundo do fragmento. Mas não é porque seja maravilhoso o fragmento, é porque as pessoas estão cada uma num “salve-se quem puder”, cada uma precisa comer, precisa morar...

Magma

Em relação ao projeto com literatura e educação, olhando em retrospectiva, como é que você vê esse seu caminho hoje?

*Ligia Chiappini
Moraes Leite*

Esse projeto é um caminho cheio de ilusões e de desilusões também. Ilusões no sentido de que quando a gente começou, também tinha muito um sentido de missão – um pouco. De achar que podia contribuir para a transformação da escola brasileira. Depois, aos poucos, fui me dando conta de que era um trabalho fundamentalmente de remendo – o trabalho de formação de professores era mais um trabalho de remendo – e que às vezes esse trabalho, sobretudo depois da chamada “abertura democrática”, acabava sendo apropriado por instâncias políticas altamente discutíveis em relação a uma política voltada para formação de professores ou para a melhoria da escola. Quando o projeto saiu de uma coisa marginal, só da APLL, a Universidade começou, de uma certa maneira, a abrir espaço – abrir espaço, não muito, mas era possível abrir algum, o que não era antes – para esse tipo de trabalho que chamo de formação-pesquisa: trabalho de intervenção e ao mesmo tempo de reflexão. Então houve a possibilidade de trabalhar com Prefeituras, com o Estado, em gestões ligadas a diversos partidos políticos. E o que a gente percebeu foi que a alguns não interessava a qualidade do trabalho – para alguns líderes, para alguns dirigentes de Secretaria da Educação, de Ministério, de setores da Prefeitura e do Estado, principalmente que gerenciam a questão escolar, não interessava tanto o que se fizesse, mas interessava que tinha gente da USP fazendo. Era uma apropriação do trabalho: não custava nada e ainda tinha a grife USP. Então comecei a me negar um pouco a fazer esse papel; o momento máximo que a gente chegou foi a recusa de participar da Prefeitura do Jânio Quadros – foi na época desse livro [*Reinventando o Diálogo*]. Nele está um debate em que a questão Jânio Quadros aparece – eles quiseram, eles vieram atrás de nós, mas a gente se recusou. Depois um projeto

ENTREVISTA

mais coerente de entrar quando era um educador respeitado que estava à frente da Secretaria, o Paulo Freire. Esse trabalho com Paulo Freire começou com cem professores da USP, Unicamp e PUC, de diversas áreas, e terminou com dez (se é que tinha dez no momento de escrever *Ousadia no Diálogo*). Eu, teimosamente, fiquei durante os quatro anos – houve até ida e volta a Berlim, mas fiquei nisso porque achei que não era remendo e que, com todas as contradições, com todos os defeitos, com todas as falhas, isso avançava (continuo achando que avançou, mesmo que depois tenha vindo o Maluf e [rindo] destruído quase tudo). Então, vejo que houve muita ilusão, muita desilusão...

A Universidade não assume esse tipo de trabalho, nem dá condições para que os professores assumam – não posso criticar nenhum colega meu por não se dedicar a isso: eles já estão pressionados demais por tudo o que fazem e mal conseguem dar conta do que é, digamos, mais tradicionalmente o trabalho acadêmico. Portanto, não posso acusar ninguém de não querer fazer esse trabalho aqui: enfrentar toda a dificuldade de trabalhar sob a pressão dos ventos da política na educação, e trabalhar, trabalhar, e ver quase tudo destruído como a gente viu no caso do trabalho feito com o Paulo Freire... Mas também não foi inútil o que foi feito: os livros estão aí, tem muita gente fazendo coisas interessantes... A gente continua sendo apropriado – as instâncias políticas se apropriam: nós estamos aí; nós assessoramos, mal ou bem, parte do trabalho dos parâmetros curriculares do MEC – as idéias que nós demos foram, em parte, aproveitadas, mas na verdade o que está mais aproveitado é o nome da gente... De qualquer maneira, os parâmetros incorporaram muita coisa interessante, que talvez tenha um certo eco em algum lugar, em alguma escola onde haja professores formados para entender aquilo (porque não é fácil).

Acho que não sou pessimista, muita coisa ficou desse trabalho, só que tenho consciência dos meus limites – não posso ficar trabalhando nisso agora, porque não estou ligada à cotidianidade nem da Universidade nem da escola brasileiras. Eu posso – se as pessoas me procurarem, em nome de uma experiência de vinte anos – ser de alguma utilidade, mas assim como alguém que está falando agora de fora. Quer dizer, ainda não estou de fora: nós ainda estamos trabalhando num projeto que vai acabar em julho, do qual eu ainda estou por dentro; mas depois disso – tudo muda muito rapidamente, mesmo aqui dentro da Universidade. Isso eu aprendi com o Antonio Candido, que me ensinou muito de teoria literária e talvez mais ainda da vida. Ele é uma pessoa que desde que se aposentou da Universidade se colocou como de fora, sem querer dar palpite, sem querer falar do que não entende; teve a humildade de ver que não entende mais daquilo. E você passa a não entender muito rapidamente, principalmente num trabalho desses que implica um cotidiano, a cotidiana vivência das transformações por que passa a escola pública. Então é isso. Não tem amargura nisso; acho que cumpri um papel: fiz, foi um negócio que me deu prazer, trabalhei no que queria, no que gostava, também. Conheci muita gente, muita gente que está aí batalhando – hoje tem uma equipe aqui formada em vários graus, tem muita gente fazendo mestrado e doutorado preocupada com essas questões, orientada por mim e orientada pelo Wanderley Geraldi, pela Guaraciaba Micheletti, pela Helena Brandão, pelo Adilson Citelli...

Magma

No início, esse era um trabalho de invasão mesmo, e a idéia do “trabalhar com” era um princípio. Depois parece que a coisa foi se institucionalizando...

MAGMA n. 5, p. 13-42, 1998

Lígia Chiappini
Moraes Leite

É porque hoje tem mais grupos, na Universidade, que fazem esse trabalho.

Magma

E como você vê esse trabalho que está sendo feito hoje, comparado com todo o percurso?

Lígia Chiappini
Moraes Leite

Bom, a primeira coisa que me salta aos olhos é que hoje o fazem de maneira mais profissional. Menos amadorística – talvez com menos idealismo, mas talvez até com mais eficiência, mais distanciamento... Acho que o que é possível se tem feito na Universidade. A Universidade não pode dar prioridade a esse tipo de trabalho, a prioridade dela tem que ser a pesquisa e a docência – pesquisa nas chamadas áreas básicas; considero esse tipo de pesquisa uma pesquisa aplicada: pesquisa de teoria literária e literatura aplicadas à educação. O que não quer dizer que não reverta dessa aplicação um alimento para a própria teoria – isso deu para perceber e em muitas coisas a gente até avança. Principalmente o que dá é uma capacidade, um certo desconforto, para você ver com mais distância crítica certas ondas teóricas, certas categorias que viram moda. Esse pé no chão do trabalho aplicado te dá elementos... e te dá elementos porque te obriga a pensar a teoria encravada no histórico, no momento histórico, na luta das instituições, na luta de classes – de que está fora de moda falar. Mas até isso, a coragem de continuar falando de luta de classes, por exemplo, num momento em que você vive... você vive dela, você vive *ela* diretamente quando você vai botar a cara no colégio de primeiro e segundo graus, porque também existe luta de classes entre os professores universitários e os de primeiro e segundo graus – dentro de uma mesma categoria, digamos assim, de intelectuais. Até porque, estes não são considerados intelectuais nem pelos universitários, nem por si mesmos, nem pelas instâncias burocráticas. Eles não são tratados como intelectuais. E eles têm poucas condições materiais para continuarem sendo intelectuais – até entrar em livrarias e comprar livros –, tempo... Então, se houve alguma coisa para a qual esse trabalho concorreu – e aí concorreu mesmo, porque foi feito junto com militância –, concorreu não para fazer que as pessoas se dessem conta disso (porque elas se deram conta lá, batalhando), mas para reafirmar que o professor de primeiro e segundo graus é um intelectual. Quando falo “é um intelectual”, ele pode pensar pela sua própria cabeça, ele pode produzir conhecimento – não só repetir, não só ser um manual de repetição.

Agora, eu vejo muita dificuldade no momento atual. Porque, ao mesmo tempo, a Universidade cobra de certa maneira esse trabalho (porque hoje uma Universidade como a Universidade de São Paulo tem Pró-Reitorias, uma das Pró-Reitorias é a de Extensão e Cultura e faz parte dessa Pró-Reitoria cobrar um trabalho com a sociedade), mas não dá condições para isso – pelo contrário: ela tira a maior parte das condições dos docentes até para fazer a própria pesquisa, quanto mais para fazer esse tipo de trabalho ao lado da sua pesquisa. E esse processo, infelizmente, está piorando: quando você incentiva a maior parte dos professores que têm tempo de serviço a se aposentar (você provoca um pânico, você provoca esvaziamento da Universidade) e não repõe!... O que é que vem aí? O que vem aí é, no mínimo, a introdução do trabalho temporário – que nas Federais já existe: o chamado professor substituto, pago só para dar aulas, muito mal pago, mais mal pago que hoje os professores do quadro da USP – e o que é que sobra para quem fica? Sobra um acúmulo do trabalho burocrático, porque eles

ENTREVISTA

são o quadro permanente. Então eles têm menos tempo para pesquisar, têm mais tempo para ficar em reuniões; as aulas, a maior parte das aulas, sobram pra eles também... E o aluno, ele é novamente mergulhado no fragmentário, mas aí com um peso muito negativo do fragmentário. Porque ele vai ter cursos não a partir de um planejamento mínimo de uma equipe constante, mas a partir do que pintar – o professor que vier contratado hoje não vai ser amanhã (não pode ter vínculo empregatício)... Ele vai tendo cursos assim, conforme a oferta, e a formação dele vai ficar mais fragmentada.

Nessa conjuntura, a Universidade está sendo destruída. Aqui no Brasil é incrível – você fica três meses fora e quando volta tem novidades imensas. Agora, por exemplo, tem essa novidade, que está sendo altamente polêmica, que está dividindo os professores nas Universidades Federais, de pagar uma bolsa para quem dá aula na graduação. Isso porque houve um efeito perverso da pós-graduação: na maioria das Federais, na maior parte das Universidades – mesmo aqui dentro da USP –, tinha professores com mais títulos que se especializaram na pós-graduação. A graduação ficou às moscas. Nós aqui em Teoria Literária, e em outras áreas da USP, pelo menos tivemos o princípio do rodízio sempre – não perder contato com a graduação e, na medida do possível, fazer rodízio. Então, querendo corrigir, aparentemente, uma distorção, cria-se outra distorção: se dá um dinheiro especial para aqueles professores que dão aula na graduação – isso para suprir uma falta de aumento dos professores já de três anos nas Federais. Com isso vai-se esvaziar a pós-graduação e vai-se pôr em prática um projeto que já era um projeto de José Goldenberg e Eunice Ribeiro Durham muitos anos atrás, que é o projeto de Universidade Brasil 1 e Brasil 2, 3, 4. Isso, nas Federais, significa que elas não podem mais ter a pretensão de ser Universidades com ensino e pesquisa, vão ser só máquinas de dar aula. A pesquisa vai ficar em algumas Universidades – talvez a USP seja uma das eleitas, mas isso também... Não sei qual é a política exata... Porque eu não vejo. Não vejo como, com esse esvaziamento, essa sangria dos professores mais experientes, que vão se aposentando e a USP não repõe – qual é o projeto que está por trás disso? Tem um projeto, nós é que não sabemos qual é. Mas o que está se delineando é aquele projeto de transformar a maior parte das Universidades brasileiras em Universidades Brasil 2, 3, 4. Com essa coisa das bolsas, fica muito claro: todo mundo vai querer ganhar mais, mesmo porque estão no maior sufoco – faz três anos que não têm aumento –, e vão dar aulas na graduação... Abandona-se a pós-graduação, abandona-se a pesquisa, e então você tem Universidades menores, Universidades que só vão dar aulas. Talvez seja esse o plano que está se concretizando. Nesse contexto, como é que você vai querer que ainda exista um trabalho suplementar, um trabalho a mais (porque sempre foi um trabalho a mais, esse). Eu nunca deixei de pesquisar, nunca deixei de fazer teses sobre assuntos acadêmicos, nunca deixei de dar aulas; além disso fazia esse outro trabalho porque gosto, porque achava que era importante – acho até hoje, mas sei que é um sobretrabalho do qual muitos colegas, legitimamente, se protegem.

Magma

Você poderia falar um pouco sobre os projetos em que você ainda está envolvida, e que implicam trabalho coletivo?

Lígia Chiappini
Moraes Leite

Até hoje, dois projetos me ligam aqui à Universidade de São Paulo, além dos meus doze orientandos, e a minha pesquisa pessoal, inclusive, por tudo isso,

MAGMA n. 5, p. 13-42, 1998

está um pouco parada. Um ainda é dentro do EFES, essa continuidade da pesquisa de circulação dos textos na escola, que tem uma vertente que é publicar os livros para os professores (que foram um pouco encomenda deles, livros de textos diversos analisados, isto é, antologias e um instrumental de trabalho para eles) e um livro da coordenação, onde teorizamos um pouco as coisas (e a minha parte é um pouco a tentativa de atualizar a minha posição em relação à teoria literária hoje e em relação ao que acho que é importante para o professor e vice-versa). E o outro projeto, também coletivo, é dentro do Centro Ángel Rama, que a gente começou há pouco tempo (desde 90), que se chama "Pensadores da América-Latina", de onde saiu uma antologia; é uma linha grande de pesquisa, e o primeiro projeto foi confrontar Ángel Rama com Antonio Candido e, principalmente, fazer os alunos de iniciação científica lerem Antonio Candido, lerem Rama e descobrirem neles uma atualidade. E é surpreendente como eles descobrem sem a gente falar nada. Do trabalho com Rama nasceu uma antologia de seus textos que têm a ver com o Brasil – vai sair pela Edusp; e estamos fechando uma dos textos de Antonio Candido que têm a ver com o Rama... E cabe um trabalho, que não sei quem vai fazer, sobre Mariátegui; cabe trabalho sobre Martí, sobre Octavio Paz... Então é possível que surjam outros trabalhos depois, por enquanto a gente está fazendo essas modestas antologias. Mas é uma coisa que é apaixonante. Primeiro, porque o grupo de alunos discute isso com o Flávio Aguiar, com o José Carlos Sebe, com a Sandra Vasconcelos e outros professores interessados e experientes – é um trabalho que se relaciona com o de um grupo maior, internacional, que trabalha com literatura e história, e isso é estimulante. Segundo, por estar vendo essa meninada lendo Antonio Candido, por exemplo, e descobrindo como ele é atual (num momento em que lá fora e aqui dentro tem muita gente dizendo que é um velhinho simpático, que deu uma contribuição, mas é mais sociólogo ou então ainda faz análise de texto e que isso é meio ultrapassado)...

Magma Onde dizem isso?

*Lígia Chiappini
Moraes Leite*

Por aí afora, aqui no Brasil, nos Estados Unidos, na Alemanha. Gostaria de discutir um pouco disso na Abralic deste ano, cujo tema dá margem a essa discussão.

Então, retomando, esses são os dois – tenho um pouco de nostalgia do trabalho coletivo: sempre trabalhei com mais gente, sempre gostei disso e... Quer dizer, não é nostalgia porque eu continuo achando espaço para fazer isso, pessoas que gostam de fazer isso, mesmo num tempo que não é para isso – um tempo muito individualista. Mas tenho encontrado esse espaço, e é o que me liga ainda, em grande parte, à USP.

Magma

Em Berlim há espaço para um trabalho desse tipo? E você pensa em desenvolver lá alguma coisa nessa linha?

*Lígia Chiappini
Moraes Leite*

Em Berlim eu estou indo com mais calma porque não conheço bem o local. Isso vai muito também de você ter parceiros para discutir com permanência. Em Berlim você tem poucos, porque o que é permanente lá são os titulares, que já é gente

simpática, interessante, mas com muitas atribuições, então, com menos tempo. E também a Alemanha tem uma maneira de ver o trabalho intelectual – pelo menos a impressão que eu tenho do instituto em que trabalho (não posso dizer de todo mundo) é que tem, de um lado, aqueles bem tradicionais que fazem aquele velho trabalho filológico e, de um outro, um grupo meio moderno, modernoso demais para o meu gosto, que segue muito as tendências americanas e tem uma obsessão por aquilo que é atual. Então você trabalha com um conceito, o colega vem e diz: "esse conceito é da década de oitenta"; e eu falo: "não importa se é da década de oitenta, depende como é que está sendo usado". Ou: "esse conceito é da Alemanha Oriental", então "é de antes do muro", "é de pra lá do muro e antes do muro" – não me importa, também! Se posso usar o conceito e ele me serve... Portanto é um pouco difícil conseguir inclusive fazer uma equipe de trabalho. E também outra dificuldade é que tem pouca gente permanente... A Alemanha é assim: tem, digamos, hoje, 25% que são titulares e que são permanentes; 25% é gente que está fazendo doutorado ou livre docência, e que é contratada por cinco anos, depois sai; e 50% é *Lehrauftrager*, que são os horistas (que é mais ou menos como esse professor substituto que está pintando aqui) – esse vem e volta, vem e volta...

Mas mesmo aí é possível fazer coisas, com o pessoal mais jovem, que está menos comprometido... Atualmente estou comprometida com um seminário, um colóquio que se faz quinzenalmente: chama-se "Arger mit dem Erbe", que quer dizer "Bronca com a herança"... É a retomada irônica do conceito de herança – você tem a tradição e, ao mesmo tempo, a briga com a tradição. É uma turma de jovens doutorandos ou recém-doutores⁶⁵ que apresenta seus trabalhos (a maioria estuda Literatura Espanhola, Literatura Hispano-Americana) e tenta trabalhar com a idéia de herança. Houve um professor, meu colega lá do instituto, que me disse: "Mas vocês deram esse nome... vocês ainda trabalham no Brasil com o conceito de herança?". Eu respondi: "Também. Depende como é que você vai trabalhar". Ele falou: "Porque esse é um conceito da Alemanha Oriental...". E eu disse: "Depende como é que você trabalha". No Brasil se trabalha com tudo, até com o conceito de influência, como mostra o livro da Sandra Nitirini agora... Tem muita gente que trabalha com intertextualidade, um conceito mais recente; não tão recente (foi difundido por Julia Kristeva na década de setenta), mas que no fundo está fazendo um velho trabalho com a velha coisa da influência, só dando outro nome. Tem gente que trabalha com o conceito de influência recriando-o, tirando-o daquela coisa mecânica dos primeiros comparatistas. Então tudo depende. Tenho aprendido muito nesses seminários porque os jovens discutem pra valer. Eles fazem verdadeiras arguições de tese para o cara que expõe, e o cara que expõe não fica querendo se defender imediatamente: ele pensa. Às vezes fica longo silêncio, o sujeito pensando – realmente o outro criou um problema para ele. Ele vai pensar e responder, seriamente, na medida do possível. Realmente, a experiência mais interessante desse colóquio é o debate, ao passo que se você vai a um colóquio oficial, só tem debate retórico: os grandes debatem retoricamente. Essa é um pouco a verdade nos Estados Unidos, é a verdade na Alemanha. Então isso é um trabalho coletivo – que por enquanto é até iniciativa mais deles do que minha, eu só estou dando o meu nome e indo lá. Aos poucos acho que vai dar para fazer coisas desse tipo com mais gente.

Mas agora estou num momento em que preciso encontrar tempo para o meu negócio individual. Porque isso também é uma gangorra, é uma balanço: você tem que ter o tempo de discutir com mais gente e tem que ter o tempo de se

⁶⁵ O grupo é coordenado por Helga Dressel (doutoranda), Dr. Friedhelm Schmidt e Dr. Gerhard Poppenberg.

recolher e trabalhar sozinha, e eu – faz tempo que estou trabalhando sozinha só nos retalhos do tempo que me resta. Isso não é bom, mesmo porque, em Berlim, tem uma riquíssima biblioteca e a vontade que me dá é me enfiar lá dentro e não sair mais. Ela está sendo ameaçada de ser extinta, então tenho que aproveitar enquanto existe – é a maior biblioteca de Ibero-América que existe na Europa, e acho que em algumas coisas em relação à América ela é melhor que a biblioteca de Washington. A biblioteca tem mais de cem anos, foi criada pelo rei da Prússia, resistiu a duas guerras mundiais e não está resistindo ao neoliberalismo. Parece que vão ou fechar, ou incluir na biblioteca geral (o que não é bom). Então, tenho que acabar esses projetos coletivos e me encerrar na biblioteca de Berlim por mais um ano e meio, dois, que é para poder fazer alguma coisa mais pessoal, para poder pensar um pouco...

Magma **Que projeto seria esse, mais pessoal?**

**Lígia Chiappini
Moraes Leite**

Até isso eu tenho que reciclar, porque fiz uma longa pesquisa em 1992, quando tive um ano sabático. Foi assim: eu me dediquei longos anos ao regionalismo; depois comeci a trabalhar a cidade – Clarice Lispector, Rubem Fonseca etc. e no dia da minha livre-docência, quando estava me despedindo do regionalismo, Antonio Candido faz uma encomenda – aquele texto sobre o regionalismo que saiu depois no livro do Memorial da América-Latina [*Palavra, Literatura e Cultura*]. E, ao escrever aquele texto (foi até engraçado, porque fui para o sítio, levei todos os livros, fiquei quinze dias lá: fui para um espaço bucólico voltar ao regionalismo), eu me dei conta de que não tinha esgotado esse tema e era preciso voltar a ele. Então, no exame de titularidade, eu disse isso com todas as letras: “Por causa desse texto eu me dei conta e então vou trabalhar ao mesmo tempo: cidade e campo, cidade e campo”. Já dei dois cursos lá em Berlim sobre cidade e campo; mas quanto mais eu dou, menos sei! Então tenho que parar e ler mais – tenho que repensar esse projeto: é muito amplo, não dá... Eu queria escrever um livro – *Cidade e Campo na Literatura Brasileira* (talvez um Raymond Williams abrigado...), mas é muita coisa. Não dá, vou ter que limitar isso. Mas o fato de estar em Berlim, trabalhando mais com literatura brasileira (e trabalhando num instituto que tem características diferentes de um curso de Letras também), vai me obrigar a repensar essas coisas. Então ainda está tudo meio suspenso, estou precisando de pelo menos me encerrar mesmo, para pensar, mas antes disso tenho que liquidar o que comeci no coletivo – ainda estou numa fase de transição.

Magma **E nesse sentido você pensou num fechamento de *Invasão da Catedral*. É uma produção independente ou está ligada a esses projetos do Ángel Rama e do EFES?**

**Lígia Chiappini
Moraes Leite**

É ligado ao EFES. Porque o livro da coordenação é um livro em que tem uma parte de coisa coletiva e muito de individual. É um livro para nós pensarmos as questões teóricas fundamentais que estão na base desse projeto de trabalho com primeiro e segundo graus. Então o Adilson está lá enfrentado com as comunicações de massa, tanto no voluminho que ele está fazendo quanto em seu trabalho na ECA

ENTREVISTA

– ele está às vésperas de uma livre-docência e precisa trabalhar isso mais intensa e sistematicamente. Então, o texto dele no livro vai ser uma espécie de abertura da livre-docência, onde ele reflita basicamente sobre as comunicações de massa e as teorias sobre a mídia que ele está lendo. E a mídia e a escola, a mídia e a literatura. Trabalhei muitos anos em teoria da literatura e acho – sempre achei – que os lingüistas pensaram mais que os teóricos da literatura sobre o que interessa a um professor de primeiro e segundo graus: o “feijão com arroz” da lingüística eles “traduziram” para o professor de primeiro e segundo graus. Então, hoje na rede todo mundo sabe o que é norma, o que é a variação lingüística, o que é coerência textual, o que é o epilingüístico... Mas na rede, o pessoal não sabe o que é verossimilhança, por exemplo – e é um conceito “feijão com arroz” da teoria literária. É um trabalho de divulgação científica, trocar em miúdos esses conceitos, selecionar quais são os conceitos úteis ao professor. Porque se você não faz isso, o professor tem a impressão (e a gente viu isso quando dava assessoria) de que na Universidade estão produzindo um monte de teorias e que ele tem que ler tudo e escolher uma – ou umas – para dar suas aulas atualizadamente. E ele fica tão desesperado e perdido – com toda a razão: nem nós dominamos todas as teorias que circulam por aqui! Então o trabalho de mediação que a gente pode fazer é um trabalho de divulgação científica: você pega, você seleciona – tem que conhecer muito bem a realidade do professor, quais são as necessidades, e tem que conhecer razoavelmente as teorias – e você faz esse trabalho de “tradução”, que é o que o físico vai fazer para dar aulas de Física no primeiro e segundo graus. Isso não está feito com teoria literária, e ao fazer isso você põe em xeque a teoria literária na Universidade.

Magma **Põe de verdade?**

**Lígia Chiappini
Moraes Leite**

Porque você tem que ver quais são os conceitos que ainda permanecem. Aí vem um sujeito e diz assim: “Não, esse negócio de gênero literário está ultrapassado, porque agora é a mistura dos gêneros...”. Está ou não está? Vamos ver! E a especificidade? O valor? Ninguém mais discute o valor – “Porque não, o valor... Os cânones, os contra-cânones, sei lá o quê...”. Vamos ver isso no miúdo – o que é o cânone? o que é canônico? o que é que não é canônico? Vale a pena voltar a ler os canônicos? Tem que ler Machado de Assis na escola? Por que sim? Por que não? Vamos ler Paulo Coelho? Essas são questões essenciais com que sempre os teóricos da literatura se defrontaram, que têm que ser revisitadas e repensadas quando você pensa em trocar a teoria em miúdos para professores do secundário. Por isso eu digo que talvez seja um pouco mais ousado – um passo que eu hoje possa dar, a mais, em relação ao *Invasão da Catedral*. Lá eu levantei um monte de problemas (era mais perplexidade) e hoje talvez possa dar algumas pequenas e modestas respostas. Por exemplo, dizer: “O texto literário tem uma especificidade!”, contra tudo numa certa vertente dos chamados estudos culturais que está dizendo que não tem ou que isso não é relevante. É importante ler Paulo Coelho? Saber o que é, fazer trabalho de mestrado sobre Paulo Coelho? É. Mas Paulo Coelho é *best-seller*. Paulo Coelho faz aquilo que Jauss dizia que é uma literatura culinária! E ele sabe que faz. Será que seus leitores não merecem mais, não merecem ter mais opções? Aí o papel do editor, o papel do professor etc.

MAGMA n. 5, p. 13-42, 1998

Estou percebendo uma coisa interessante: sempre trabalhei com o não-canônico (porque o regionalismo é o mais anticanônico possível) e sempre achei que era importante trabalhar. Novela de televisão, só não trabalhei porque não tive tempo, mas adoraria ter feito um trabalho naquela época sobre novelas de televisão. O único que teve coragem de orientar uma tese sobre isso foi o Rui Coelho: orientou uma colega minha, a Angeluccia Bernardes Habert, que agora trabalha na PUC – era sobre fotonovela.⁶ Mas eu trabalhei duramente com o não-canônico... E na Universidade, o que é que se trabalhava? Trabalhava-se Machado de Assis, Guimarães Rosa, trabalhavam-se os canônicos – aprendeu-se muito bem a trabalhar os canônicos. Quando você vai fazer um trabalho sobre o regionalismo gaúcho e começa a ler um monte de coisas, um monte de contos como os que estão listados aqui nesse primeiro livro [*Regionalismo e Modernismo*], você começa a ficar espantado quando começa a gostar. Então você diz: “Como é que eu estou gostando? Eu, leitora de Guimarães Rosa, estou gostando de ler tal coisa!”. Porque tem níveis aí também, tem hierarquias, e você começa a gostar disso. Mas de repente se está vivendo, hoje, o reino do anticânone, que vai contra os cânones ao ponto de não se querer ler Goethe na Alemanha... Bolei um curso que achei que foi muito bom para literatura comparada, que funcionou super bem aqui: foi um curso sobre o poema “Fausto”, do Estandislau Del Campo (um escritor da gauchescia argentina). Acontece que quis trabalhar o texto do Estandislau, o texto do Goethe e a ópera de Gounod, e trabalhar comparativamente esses textos. Os alunos daqui gostaram muito: ninguém tinha ouvido a ópera, escutou a ópera e leu o libreto; ninguém tinha lido Goethe e foi ler... Então pensei: “Bom, agora vou dar esse curso na Alemanha, porque lá vou aprender com os alunos alemães, que sabem muito mais Goethe do que eu...”. Fui para lá – você acredita que ninguém tinha lido Goethe? Não só não tinham lido, como não queriam ler! Creio que acharam o curso careta. Uma moça leu o Goethe, o *Fausto I* (que é mais conhecido), num livrinho, uma brochurinha que circulava na escola secundária; mas nem todos tiveram isso na escola, os que tiveram fizeram questão de não ler e esquecer porque eles são contra o cânone, sobretudo contra o cânone da Alemanha. Então o que acontece? Penetra muito mais fácil lá qualquer escritor menor brasileiro que arranje um empresário que o traduza e o lance lá (mesmo um escritor de quem a crítica aqui nem fala ou fala mal) do que Goethe... E por quê? Porque está na moda falar contra o cânone sem ter lido os cânones, o que é um contra-senso – para você botar uma coisa em xeque, você tem que ter lido a coisa; e também porque está na moda se interessar pelo diferente, o que é ótimo, mas pode ser apenas uma versão colorida do exotismo. Então, isso tudo me deu a impressão de que, hoje, um papel revolucionário (se não é exagerar) é ser conservador... A especificidade da literatura, aquilo contra o que eu brigava na década de setenta, porque estava muito enfatizado, tem que voltar a ser defendido – a especificidade. Tem que voltar a defender o canônico, dar cânone na escola... Porque não é assim, também, que você contesta as coisas – caindo num indiferenciado e numa pseudodemocracia do conhecimento. Por isso agora sou uma professora de Literatura Brasileira bastante tradicional, que dá história da literatura, dá cursos panorâmicos – os alunos querem e gostam, mas os colegas não gostam muito. Mas eles dão outras coisas, então eu dou isso que acho que é o que está faltando. Coisa interessante: logo eu que estudei o regionalismo, que gosto de trazer o não-canônico à pauta...

Não sei... Vocês sabem que a minha exposição não é linear – [rindo] mas como vocês começaram do fragmento...

Magma

⁽⁶⁾ *O Cacto e as Ruínas: a Poesia entre outras Artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

Ligia Chiappini
Moraes Leite

⁽⁸⁾ “Teorização literária e situação latino-americana” [texto extraído de *Terceira Margem* – Revista de Pós-Graduação de Letras da UFRJ, ano 1, n. 1, p. 33, 1993], utilizado no citado curso “Análise e Interpretação da Obra Literária”. Outro texto de Costa Lima discutido nesse mesmo curso parece mostrar como seria, para ele, o casamento da crítica com a teorização: “A reificação de Paulo Honório” in *Por que literatura*, Petrópolis: Vozes, 1969.

⁽⁹⁾ *In: O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

⁽¹⁰⁾ *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, p. 803-9, set. 1972.

Você demonstra um ceticismo grande em relação a essas tendências atuais, apontando vários problemas relacionados, ao que parece, à radicalização pós-moderna do relativismo... A questão que se coloca é: é possível resistir? Você qualificou o último livro do Arrigucci⁷ como “saudentemente anacrônico”... Então o passado tem chance de sobreviver? Ou é preciso encontrar algum caminho dentro dos problemas dessa mentalidade reinante?

É, sua pergunta é difícil porque é muito geral, não é? Vamos particularizar para os estudos literários. O passado pode subsistir? Eu acho que pode. Subsiste – mesmo *malgré nous* – transformado. Eu digo que o livro do Davi é “saudentemente anacrônico” porque o Davi é muito fiel a si mesmo: aquele livro leva às últimas conseqüências uma arte de ler que ele desenvolveu durante toda a vida – é o que ele faz de melhor e, na minha opinião, alguém deveria continuar fazendo. Mesmo se não está na ordem do dia. Mesmo se as pessoas acham que pode ser exagerado, que ele fica muitas páginas e muito tempo no mesmo texto, ou que fica na análise sem teorizar – como talvez dissesse o Luiz Costa Lima, se eu interpretasse por aí aquele texto dele que a gente utilizou.⁸ Mas acho que mesmo assim o Davi atualiza – o Davi que lê hoje não é o mesmo que lia 20 anos atrás. Atualiza dentro de uma linha dele de coerência. E ele também não desconhece as novas tendências da teoria literária, não desconhece o debate atual – é uma opção caminhar por aí.

Mas também acho o seguinte: aprendi com a onda do estruturalismo – nós nunca fomos, aqui na Universidade de São Paulo, pelo menos aqui na Teoria Literária (graças ao exemplo de Antonio Candido), estruturalistas como foram, por exemplo, algumas pessoas no Rio de Janeiro, ou na PUC, em São Paulo. Havia naquela época revistas que publicavam análises de contos de Guimarães Rosa, ou do próprio *Grande Sertão: Veredas*, e que eram aplicação pura e simples dos esquemas de Propp – para quê? Ninguém sabia. Aplicavam, não é? Sendo que Propp não fez aquilo para ser aplicado a Guimarães Rosa – nem para ser aplicado. Então houve exagero, mas houve também, nesse exagero, muita prática do como fazer aquelas análises. Então Antonio Candido deu um exemplo (que acho que nós hoje talvez não estejamos sabendo seguir com a aplicação que deveríamos) de humildade e de visão do futuro – visão dialética das coisas. Ele era um homem já formado e até famoso na década de sessenta – já tinha escrito *Formação da Literatura Brasileira*, já era conhecido nacional e internacionalmente –, e foi estudar com a maior humildade tudo do estruturalismo. Ele foi ler Jakobson, fez seminário. Ele deu curso sobre isso, botou os alunos para estudar, e começou, ele, a usar alguns desses instrumentos em seus textos. Por exemplo, “O Mundo Provérbio”⁹ é um ensaio em que ele usa bem os esquemas estruturais, as oposições binárias – os esqueminhas! Mas, ele usa como técnica – ele dizia –, não como método, para aperfeiçoar o mecanismo de leitura (porque esse momento da análise interna dos textos foi sempre prioritário para ele), para depois, a partir do interno, fazer as relações contextuais. E ele escreveu em 1970 um texto que acho muito importante (e que infelizmente ele nunca republicou), que é “A Literatura e a Formação do Homem”,¹⁰ onde diz que estávamos enfatizando a forma, e a função estava colocada entre parênteses (e a função tem a ver com a história), mas que ela iria voltar...

De fato, nós estamos vendo que hoje volta a função, mas sem a forma, muitas vezes. As pessoas passam rapidamente demais pela análise do texto própria-

mente dito e já querem fazer as análises... que no fundo são análises ideológicas! Não está na onda, não está na moda falar em análises ideológicas, mas é o que são. Quando você mostra que um texto tem uma visão do negro que é preconceituosa ou mostra que um texto é machista, você está fazendo uma análise ideológica. Só que sem prestar atenção na forma! E muitas vezes você não pode acusar o texto de machista se você lê bem – às vezes não é o texto, é um personagem. Se você fizer uma análise de narrador, já vai ver que está errada a análise... Vi uma historiadora acusar o Graciliano Ramos de ser, numa crônica, racista. Você vai ler a crônica, tem ironia ali, tem um processo ficcional, tem um narrador, e a pessoa não percebeu... Bom, ela era historiadora, não tinha obrigação de perceber – mas nós temos, não é? Nesse sentido, acho que o que falta hoje, para nós, talvez, é fazer um balanço – ir fazendo um balanço – do que essas novas tendências trazem, do que delas pode ficar. Se a história voltou (voltou mal porque voltou sem a forma), a forma pode voltar – e pode voltar mal também: podemos cair num novo formalismo... Então o negócio é sempre tentar amarrar as duas pontas. Talvez o interessante dessas novas tendências seja realmente uma abertura para os estudos culturais. O que é que são os estudos culturais? O Gramsci propunha estudos culturais: dizia que a literatura tinha que ser analisada como um elemento da cultura, que era uma coisa mais geral... Só que ele não faria desse jeito como estão fazendo hoje – a maior parte das pessoas faz estudos culturais na linha dos americanos. A abertura para contextualizar literatura como uma produção cultural *entre outras*, num mundo tão complexo, em que se criaram tantas técnicas de produção de textos vários, em várias linguagens – é preciso pensar a literatura nesse contexto, não posso mais ficar tratando a literatura como no século XIX... E isso tem de bom nos estudos culturais: eles abrem para isso. O que tem de mau é que se perdem especificidades. De quem trabalha, das disciplinas – o que é bom também (a multidisciplinaridade, ou a interdisciplinaridade: trabalhar sociólogo com filósofo, com literato falando de literatura – ótimo!). Só que tem que ver como cada um pode falar, qual a contribuição de cada um. Quando vejo um historiador dizendo que o outro lá é racista porque não leu o foco narrativo, a ironia, a minha obrigação é dizer: “Olha, eu aprendi a ler a ironia...”.

As distinções hoje estão apagadas ao ponto de que você entra numa livraria e não encontra a rubrica Literatura. Não tem. Prestem atenção nas grandes livrarias... Ou então você vai a um Congresso, como aquele de Quito, que era um Congresso de Latino-Americanistas – eu estava num simpósio (eles organizam os participantes em simpósios): cinquenta pessoas (historiadores, literatos, antropólogos) falando de literatura. Mas a rubrica não era Literatura, era “Filosofia e Pensamento”. Eu falei: “não me reconheço nisso... Eu não faço filosofia e pensamento, eu faço leitura de textos literários”; e também é redundante *Filosofia e Pensamento* como rótulo [risos] – um rótulo ruim! No mínimo, tenho que ter sensibilidade para não gostar desse rótulo! Convidaram-me para coordenar o próximo simpósio, em Varsóvia. Só se entrar literatura. Se não entrar literatura, não faço – o que eu faço é literatura. As pessoas hoje têm vergonha de dizer que fazem literatura. Isso se manifesta em concursos, isso se manifesta nas placas das livrarias, isso se manifesta nos rótulos de seminários, de simpósios...

E aí tem um perigo – pode ser delírio, mas acho que é um perigo. Não que eu esteja defendendo a divisão das ciências humanas tal como elas se colocavam no fim do século XIX (é ótimo que o historiador trabalhe com o texto literário,

que o literato trabalhe com a história – eu sempre procurei trabalhar com a história; mas sempre tenho meus limites para trabalhar com a história porque não sou historiadora, e o historiador tem que saber que tem os limites para trabalhar com os textos literários porque ele não teve a formação – afinal a gente não fica aqui estudando, anos, para depois o outro achar que pode fazer o que a gente faz, e vice-versa). Mas não acho que seja casual que num momento em que o plano, por exemplo, na Universidade da Alemanha é cortar, até o ano 2000, metade dos professores de ciências humanas – não é casual que se queira introduzir os *cultural studies*, que misturam tudo. Por exemplo, nós do instituto – lá é um instituto de estudos latino-americanos que dá alguns diplomas: por exemplo, o sujeito se forma em Economia com ponto de concentração em América Latina, então ele é um economista que entende de América Latina; ou ele é um literato que entende de literatura mexicana, brasileira...; ou ele é um antropólogo que entende do Peru e dos índios peruanos. Agora queriam fazer – em nome da interdisciplinaridade e da multicultural – um diploma de estudos latino-americanos. Isso nós interpretamos como um verniz de formação, e ia-se perder essa base. E nos Estados Unidos eles já superaram essa fase. Nós recebemos uma carta de um professor que é especialista em currículo lá nos Estados Unidos – um *expert* na coisa dos estudos latino-americanos –, em que ele disse que hoje em dia não se dá mais esse tipo de diploma lá porque os meninos saídos com esses diplomas não conseguem emprego. Porque quem emprega quer saber o que é que você sabe fazer: você é sociólogo? Você é filósofo? Você é historiador? Então você fez Letras – sabe revisar textos? Sabe escrever? Isso é uma coisa que nós estamos tentando superar lá, mas não acho que seja casual, porque se faço um diploma de estudos latino-americanos, não preciso botar mais professor – pego um sociólogo, ele vai falar de literatura; o literato vai falar de sociologia, e todo mundo fala de tudo. Acho que essas coisas estão muito juntas, e às vezes nós aqui reproduzimos essas tendências teóricas sem nos darmos conta do que está em jogo. Essa brincadeira também de que tudo é multicultural – não tem nação! Não tem nação, mas as nações ricas estão se defendendo – são mais nacionalistas do que nunca –, não me venha com essa de que não tem nação! Então a gente fica fazendo o jogo que na economia é bem claro e pensa que está sendo vanguarda teoricamente, e fica desclassificando coisas do passado. A gente tem que fazer um esforço de crítica para limpar um pouco o que vem por aí – a reprodução acrítica do sistema econômico e ideológico – e aproveitar o que tem de bom – realmente tem coisas boas que talvez fiquem...

É difícil fazer essa triagem no presente, assim no calor da hora. Demora para você se dar conta das coisas – às vezes posso estar sendo injusta, posso estar dizendo uma porção de bobagens aqui. Mas pelo menos estou tentando entender criticamente um processo. E aí eu acho que vale muito a intuição e a formação da gente – se trabalhei todo o tempo tentando respeitar a especificidade do texto e a sua articulação com o contexto, não posso ficar esquecendo um ou outro lado porque está na moda. Sinto muito, a minha formação é essa – eu agora tenho cinquenta anos, não vou fazer outra coisa, vou aperfeiçoar esta... E acho que essa é a contribuição que posso dar. É claro que um jovem que tem uma outra formação – pode estar se formando nessa “geléia geral” – pode depois ensinar coisas para a gente, trazer algo de muito bom que eu, com a minha formação, possa não estar vendo. Então o jovem não tem que ficar repetindo

Antonio Candido ou seja lá quem for (nem eu repito, mesmo porque poucos teriam condição de repetir), mas a gente também não pode dar uma de recomeçar do nada e negar todo o passado. Quem está fazendo uma reflexão sobre isso (já ouvi uma palestra dele, espero que esteja publicada em algum lugar, ou que vá publicar) é o Alfredo Bosi, que deu uma palestra, no Instituto de Estudos Avançados, em que refletia sobre a formação dele e sobre essa coisa de que tudo é fragmento. Mas eu – eu quero a totalidade! [risos] Eu quero chegar ao todo! Eu vou fazer esse esforço a vida inteira, mesmo sabendo que é muito difícil, que um galo sozinho não faz a manhã. Mas... não vou desistir da manhã – só porque me dizem que não está mais na moda?

Magma

Esse grupo que está trabalhando com história e literatura tem também essa visão, está tentando aproveitar as novidades de uma maneira melhor?

*Ligia Chiappini
Moraes Leite*

Talvez, intuitivamente, sim. É um grupo complexo. O primeiro debate desse grupo saiu no livro *Literatura e História*; nele a gente vê, por exemplo, o José Carlos Sebe implicando com a história fragmentária, que ele diz que é a história que perde a ambição de ver o todo e a ambição de analisar, entender estruturalmente a sociedade, e fica fazendo a “história das mamadeiras” [risos]. Ele exagera, falando no fundo que se faz história do que não interessa, que se perde em detalhes – é fazer caricatura de toda uma nova historiografia que tem trazido boas contribuições: a história do cotidiano etc. Mas ele não deixa de ter um pouco de razão: nessa caricatura ele está dizendo que estão jogando a criança com a água do banho. Se na historiografia estão jogando o método do historiador (estão jogando a vontade de falar a verdade – o problema da verdade! –, estão jogando fora porque tudo é discurso, e isso irrita, com razão, o José Carlos Sebe), na literatura nós jogamos o belo fora. Ninguém mais pensa sobre o belo. Você pode não pensar com esse nome – o nome talvez seja antiquado – mas você pode falar do específico, do valor estético... Ninguém mais se preocupa com isso; eu quero o belo! Eu quero a verdade! E quero pensar sobre essas coisas; e o historiador que não abre mão da verdade, o literato, o artista que não abrem mão do belo – é importante, não é? Isso o grupo tem mais ou menos intuitivamente... Saíram muitas brigas, havia muita projeção, um pouco fantasmagórica, do que era um, do que era o outro. Mas no último encontro da gente, que foi em Campos do Jordão, nós fizemos um Seminário fechado e deu para aprofundar mais as coisas. Esse encontro foi organizado em cima de quatro subgrupos, num grupo de vinte pessoas, em que trabalhamos com quatro livros (cada grupo trabalhou um livro e na mesa havia dois historiadores, dois literatos e dois debatedores de fora) – agora vai sair um livro com os debates (agora, não sei, porque demora tanto a publicar...). Vocês vão ver que os debates avançaram em relação, por exemplo, a esse deste primeiro livro [*Literatura e História*].

O que eu acho que a gente no fundo está fazendo é mais do que literatura e história – é um grupo de literatura e de ciências humanas que no fundo está discutindo as fronteiras, através de estratégias que são, por exemplo, leituras dos mesmos textos, leituras cruzadas. Esse grupo avança por aí, procurando não ficar anacrônico em relação às tendências contemporâneas, mas também não avançar com muita sede ao pote, não jogar fora aquilo que é tradicional nas disciplinas, não sair das disciplinas, não querer abarcar o outro campo, porque

ENTREVISTA

isso seria também subestimar o outro campo. Para mim, tem sido muito interessante; tenho aprendido muito nesse grupo, porque o historiador vem com aquele rigor de historicizar os conceitos, historicizar as obras, fazer aquele negócio que muito literato achava que era careta (por exemplo: a história das obras, a história do autor, onde é, quando é que nasceu, quando publicou, depois essa, e depois essa – seguir um pouco a cronologia). O que é que estava se passando, com rigor, sobre os acontecimentos? O historiador parte daí. Ele não faz nada sem fazer isso – é do *métier* dele! E nós trabalhamos muito analogicamente, então, volta e meia, também, a gente corrige o historiador, porque ele faz tanto isso que ele também não trabalha analogicamente, e com a literatura é preciso. Houve uma grande discussão minha com o José Carlos Sebe nesse encontro de Ribeirão, porque ele fez um texto exemplar sobre o Darcy [Ribeiro], em que foi historicizando a produção do Darcy na antropologia e na literatura... E ele se pergunta – “Por que é que ele tem que escrever romance e não se contenta em escrever livro de antropologia?”. E, no fundo, a resposta que ele dá é que o romance é uma tentativa de tornar viva e mais interessante a informação antropológica, é apenas um atalho para a grande obra final: *O Povo Brasileiro*. Mas eu acho que é mais que isso: o romance busca, de uma outra maneira, uma outra verdade, um outro lado da verdade. É uma forma de conhecimento. Então não é só uma maneira de apresentar diferentemente um tema, ou uma realidade, ou uma pesquisa – Darcy sentiu necessidade de investigar também de um outro jeito a realidade; no caso de *Maíra*, a dos índios. Houve uma longa discussão em torno disso e acho isso muito produtivo. E o exercício de ler os mesmos textos, várias pessoas de formação diferente, é muito interessante.

Magma

Agora que você está saindo do Brasil, que conselho você daria a quem está começando por aqui?

*Ligia Chiappini
Moraes Leite*

Primeiro, eu acho que o fato de estar indo para Berlim não significa necessariamente sair daqui. Estou indo para Berlim, mas com a perspectiva de alguém que quer enxergar literatura brasileira sem perder – não posso perder – a dimensão de que ela é produzida aqui; e tenho que entender o que se passa por aqui e a relação do Brasil com os países lá de fora. Não posso tratar literatura brasileira – mesmo morando lá – como um alemão trata. O alemão vai ter uma outra perspectiva e elas são complementares. Não posso enxergar como um alemão! Tenho que continuar enxergando como alguém que viveu, produziu e pensou aqui, e acho que vou ter uma sensibilidade especial para fazer isso. É claro que posso ampliar um pouco o meu ponto de vista: o fato de estar lá me deixa entender melhor, por exemplo, como é que eles vêem, por que vêem assim etc. Isso talvez seja interessante. Até para relativizar os juízos da nossa crítica aqui, que às vezes podem ser até meio fora da realidade – perspectiva muito fechada e um pouco idealista... Tenho incentivado os alunos de lá, às vezes, a fazerem – por exemplo, um deles vem lá querendo trabalhar João Antônio e eu falo: “Por que você não trabalha o que se diz do João Antônio na Alemanha, comparado com o que se diz dele no Brasil?”. Tenho curiosidade para confrontar, porque acho que se dizem coisas diferentes. Então dois João Antônio vão nos ensinar muito sobre o mundo: como é que o alemão enxerga, por que ele enxerga assim... Eu relativizo essa coisa de que estou lá – eu tenho a pretensão de estar lá e aqui, o

MAGMA n. 5, p. 13-42, 1998

mais possível, intercambiando as coisas. E representando lá fora... até uma forma uspiana de pensar literatura – que me formou. E talvez trazendo alguns elementos para problematizar essa forma uspiana, às vezes.

Agora, acho que o trabalho da gente se faz, se enriquece, com essa alternância entre o individual e o coletivo. No coletivo, não se precisa obrigatoriamente trabalhar num projeto desses de longo prazo, pode-se discutir os trabalhos em colóquios, em congressos. Mas tem gente que só faz congressos e não pára para estudar! E também escreve tanto texto para congresso que, no fim..., são textos superficiais! Então é preciso, às vezes, fugir de congressos, ter a quota necessária de congressos para ir lá trocar, ver o que os outros estão pensando, mas também ter o tempo – e é difícil fabricar esse tempo, cada vez mais, sobretudo quando você começa a ser muito solicitado e tem muitas obrigações (agora, por exemplo, tenho que estudar alemão e isso ocupa horas da minha vida – é por isso, também, que minha pesquisa está meio parada), mas é preciso fabricar esse tempo porque uma coisa alimenta a outra. Se trabalho muito individualmente, perco um pouco a dimensão da minha relação com os outros, com a realidade... E se trabalho muito voltada para fora, me perco! Vou repetir (ou me repetir ou repetir os outros), não vou pensar nada mais – não digo nem original –, mais... sei lá, algo que tenha mais a ver comigo.

Magma

Você poderia falar um pouco sobre o seu trabalho com o Callado?

Lígia Chiappini
Moraes Leite

Callado também é um capítulo inacabado, digamos assim. Fiz um trabalho sobre Callado a partir de uma coisa que foi coletiva, que foi um projeto na FUNARTE, inventado pelo Adauto Novaes, sobre o nacional e o popular na cultura brasileira. Ele juntou – foi muito interessante – gente de televisão, de rádio, de artes plásticas, de música: durante um ano fomos mensalmente para o Rio de Janeiro discutir. Aprendi muito. Teve gente lá que estava trabalhando com televisão – me lembro que passaram *Malu Mulher* sem os comerciais: nada mais insuportável do que *Malu Mulher* sem os comerciais (aí dá para entender a importância da comercial na novela de televisão [rindo], sobretudo quando ela é muito discursiva). O Enio Squeff fazia a parte de música com o José Miguel Wisnik, o Jean-Claude Bernardet fazia cinema, e eu e o Lafetá resolvemos nos distribuir para a coisa de literatura e ele ficou com Ferreira Gullar – que é poesia – e eu, com o Callado. Então esse encontro com o Callado nasceu por esse projeto coletivo (apesar de que a gente ia lá no fim do mês mas depois ficava trabalhando sozinho). Isso durou um ano (depois outro tanto para entregar os relatórios). Então teve essa feliz combinação de um espaço para trocar – relatórios, conversas – e outro espaço para refletir. E naquele tempo eu tinha mais tempo...

Então resolvi fazer um trabalho sobre Callado, sobre a recepção do Callado pela crítica: como é que a crítica o via – seria o romance da revolução, o *Quarup*. Depois foi como é que em *Quarup* se problematiza, no calor da hora, essa visão dos leitores de que era o romance da revolução brasileira – e ele é muito mais que tudo isso –, e como é que ele é um embrião, é um divisor de águas na obra do Callado. Eu o vejo como um embrião de coisas que depois vão se desdobrar. É um grande romance – essa tese do Arturo Gouveia de Araújo¹¹ e as arguições que ele sofreu me convenceram mais uma vez de que é um grande romance. No entanto, Callado (é até um lado interessante dele como escritor maduro, reco-

⁽¹²⁾ Depois publicado em livro: "Pedagogia de conversa (resposta a Antonio Callado)" in: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

nhecido) tinha uma certa frustração de não ter sido reconhecido tanto quanto queria pela grande crítica. Um grande crítico que ele queria que tivesse falado mais da sua obra era o Roberto Schwarz. E o Roberto falou – fez umas conferências sobre *Quarup*, escreveu algumas coisas, mas nunca se *debruçou* mais sobre a obra dele. Uma outra frustração do Callado é que *Concerto Carioca* não teve quase comentário da crítica. Teve um do Davi Arrigucci Jr., *en passant*, num debate que houve em Encontro da Associação de Manuscritos,¹² mas não houve, assim, maiores análises. Embora eu tenha, por exemplo, cartas do Callado falando orgulhosamente de *Quarup*. Uma experiência arrasadora, uma das experiências mais fortes que eu tive voltando ao Brasil no ano passado (tinha acabado de morrer o Callado) foi com uma entrevista que o Callado dá quando faz oitenta anos, que é – assim – *down*! Ele fala que fazer oitenta anos não tem graça nenhuma, que é a morte, que o Brasil não tem jeito mesmo, que tudo o que eles pensaram (ele, o Darcy etc...) – aquelas utopias da década de sessenta – estava tudo errado, que não serviu para nada, que da obra dele nada ia ficar, que a única coisa que ia ficar – talvez – seria *Reflexo do Baile* (que foi o livro sobre o qual o Davi Arrigucci escreveu um ensaio exemplar). Então ele teve um grande crítico que falou de um livro seu e ele elegeu esse livro como o melhor – foi a única coisa que ele salvou naquela entrevista pavorosa! Lembro até que, na época, eu fiquei muito deprimida, então liguei para um colega e amigo, Adilson Citelli, e falei: "Pô! Você viu a entrevista do Callado?"; ele falou: "Pois é. Mas leia a do Darcy, que aí você vai fazer uma média e vai ficar mais alegre". De fato, o Darcy diz assim: "Fazer oitenta anos? oitenta anos é bobagem! Idade não existe, velhice também não! E morte – não importa!...". Tudo assim [rindo]: "O Brasil é maravilhoso!". Então é botar uma ao lado da outra – por isso é que me deu vontade de dar um curso sobre os dois lá, agora...

Mas a minha relação com Callado vem um pouco de achar que dá mais pano para manga a análise das obras dele. Uma análise que fiz mais detida foi a de *Sempre Viva* – continuo achando que é um grande romance. Outro romance sobre o qual também fiz um pequeno texto (apresentei num congresso), mas que está pouco estudado (é um romance difícil), é *Memórias de Aldenham House*. Esse romance merece um estudo maior. Mas o que dá para dizer do Callado (eu digo como uma hipótese – precisava ser trabalhado, dá uma tese isso) passa pela questão do gênero e é o seguinte: o Arturo não desenvolveu, mas ele no fundo está dizendo que o romance *Quarup* é um romance de deseducação – e de educação. É como se fosse – e é isso que ele não desenvolveu (cobraram dele com razão) – um romance de formação às avessas. Porque no Brasil aquele tipo de projeto só podia dar pela culatra, o projeto do padre Nando [rindo] – ele tinha mais é que desaprender e não aprender. Porque ele tinha que desaprender a ser padre, desaprender todas aquelas bobagens que ele pensava de Brasil, encarar o Brasil real, botar a cara lá, ver o que é o índio de verdade. E é isso que ele faz ao longo do romance. Mas quando digo que é preciso estudar a questão do gênero, estou pensando uma coisa que é um pouco o que aproxima Callado de Gullar – digo isso no livro sobre Callado, mas não desenvolvo. Gullar foi numa experiência com vanguarda até o momento em que ele rompeu e partiu para uma certa linha da sua poesia bastante, até diria, popular (no sentido de que é uma poesia que todo mundo entende). Se ele tivesse ficado naquele negócio mais de vanguarda, talvez meia dúzia entendesse – e talvez a crítica o achasse poeta melhor. Callado fez a mesma coisa: ele partiu de um

⁽¹¹⁾ *Literatura e Violência Pós-64*. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado) – FFLCH, USP. Orientadora: Lígia Chiappini Moraes Leite.

¹³³ Em comentário posterior à entrevista, Lígia observava: "No simpósio intitulado 'Brasil, país do passado?': Atualidade ou Anacronismo no Pensamento de Antonio Callado, Darcy Ribeiro, João Antônio, Paulo Freire, Paulo Francis e Herbert de Souza ('Betinho')", realizado entre 23 e 25.6.1998 pelo LAI-FU e ICBRA e coordenado por mim e o Dr. Berthold Zilly, houve uma mesa-redonda excelente sobre a obra de Callado e, entre outras coisas, aprendi que se

livro que todo mundo dizia que era jornalístico – o *Quarup* –, quis se libertar desse negócio, experimentou, chegou ao máximo da experimentação em *Reflexo do Baile*. Coisa toda fragmentária... Alusiva!... Depois ele retrocedeu e fez *Sempre Viva*. E depois *Concerto Carioca*, que é um livro problemático,¹³ e depois fez *Aldenhams House*, que na minha opinião é um grande livro. Quando digo que ele retrocedeu, é que ele voltou à narrativa linear – aparentemente linear (se você vê bem, não é bem linear). É um romance que conta uma história – com começo, meio e fim –, mas ao mesmo tempo não é o velho romance realista: ele está inventando uma coisa nova ali e inventando uma coisa nova para falar para mais gente – sem ser Paulo Coelho. E é isso que não está bem estudado. Só isso dava uma nova tese sobre o Callado. Ele é um cara que se presta a isso – há vários estudos ainda em aberto. Deu ensejo a grandes teses: a da Lúcia Regina de Sá, que foi orientada de Flávio Aguiar, é um mestrado com nível de doutorado, uma comparação entre *Quarup* e *Maira*; a do Edson José da Costa, que estava na banca do Arturo, que fez uma tese de doutorado que se chama *Quarup: Tronco e Narrativa*,¹⁴ também foi uma grande tese; e agora a do Arturo vem comprovar mais uma vez que realmente *Quarup* é um grande romance. Apesar de Callado tê-lo renegado no final – porque a toda hora estão descobrindo coisas nesse romance. O que não quer dizer que *Reflexo do Baile* não possa ser considerado um bom romance também... Mas talvez *Quarup* seja melhor. Agora estou curiosa para ver como ele é lido lá pelos alemães, vamos ver...

Magma Você vai dar um curso sobre Callado e Darcy juntos?

Lígia Chiappini Moraes Leite

Vou dar um curso sobre Callado, chama-se "Morte das Utopias"; e outro sobre Darcy, que se chama "Literatura e Antropologia", um pouco pegando esse fio da discussão com o Sebe. Afora esses, vou dar um curso que certamente os alunos vão gostar, que é: "O Índio na Literatura Brasileira"...

Magma Exótico! [risos]

Lígia Chiappini Moraes Leite

É. E vou dar um outro – são quatro – sobre Guimarães Rosa: "Introdução a Guimarães Rosa". Mas essa coisa do exótico lá pega muito ainda – o exótico e o da moda. Então nesse semestre eu testei: eu dei o curso "A Mulher na Literatura e na Música Popular". Encheu! Mulher está na moda. Agora talvez o homem esteja mais na moda que mulher – a masculinidade. Encheram de falar da feminilidade e agora estão falando da masculinidade. Também dei um sobre Cecília Meireles – pouca gente... Poeta desconhecida, mas, enfim, era mulher e ainda tinha alguns interessados. Dei um outro sobre a crítica, um pouco levando parte do curso do ano passado ["Análise e Interpretação da Obra Literária"] para lá – foi interessante –, incluindo mais autores do Rio de Janeiro também... E dei um outro "Campo e Cidade na Literatura Brasileira". Esse vou manter por alguns anos: tem 1, 2, 3, 4 [rindo], que é para manter a minha pesquisa ali, pelo menos um pouco, nos cursos... Callado – certamente o curso sobre Callado vai ter menos gente que o curso sobre o índio [risos], embora tenha muita relação um com o outro, e o Darcy também.

pode ler com outros olhos e revalorizar enormemente *Concerto Carioca*, como fez Ettore Finazzi. Agrô em sua comunicação ["No limiar do tempo: a imagem do Brasil em *Concerto Carioca*"].

¹⁴⁴ Orientado por Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopes, FFLCH/USP, São Paulo, 1985.

E nós vamos fazer um colóquio, porque a Universidade Livre está fazendo cinquenta anos e aquele que seria o Pró-Reitor de Extensão e Cultura lá pediu para fazermos. São faculdades e faculdades pensando atividades para comemorar os cinquenta anos – só que não têm dinheiro! Então, era para expor um pouco o que se faz no cotidiano e, como a gente vai estar dando curso sobre esses autores, acabei bolando um colóquio que se chama "Brasil, País do Passado?", dialogando um pouco com o livro do Stefan Zweig, *Brasil, País do Futuro*. A primeira mesa-redonda vai ser sobre o Stefan Zweig – a idéia de *Brasil, País do futuro* (que ainda é idéia de muito europeu e até do nosso presidente da República). Nós vamos passar um filme sobre o Stefan Zweig e vamos discutir... Depois vamos conversar, em mesas-redondas, sobre alguns intelectuais brasileiros que morreram entre 1996-1997: Darcy Ribeiro, Paulo Freire, Callado, Betinho, João Antônio e Paulo Francis (este, apesar de não ter aparentemente nada a ver com os outros, tem algo a ver, inclusive era militante de esquerda na década de sessenta, mas tem que entrar pois formou uma escola de jornalistas). A discussão vai durar três dias. Talvez dê livro. Boa parte do grupo de literatura e história vai participar, com muita gente de lá, para perguntar se as idéias desses caras morreram com eles, ou se alguma coisa serve pra esse Brasil em tempo de globalização. Estou achando interessante discutir, porque são autores bastante conhecidos dos alemães, muito traduzidos, mas sempre foram discutidos nas suas especialidades. Discuti-los juntos é mexer com áreas diversas, e gente dessas várias áreas vai participar: filósofo, sociólogo, antropólogo, literato, historiador, escritor, jornalista e tradutor. Essas brincadeiras de juntar assim eu gosto – sempre gostei dessas confusões, mas no meio da confusão também gosto de fazer as distinções [rindo]. Então vou batalhar lá pela especificidade da literatura também. Vamos ver – vai dar para trabalhar com Paulo Freire, talvez vá o Antonio Faundez falar sobre o trabalho com o chamado método Paulo Freire em alguns países da África e da América Latina. E, para a mesa sobre Betinho, que vai ser a mesa que vai encerrar, a gente convidou um politólogo e um economista de lá, bastante conhecidos, e perguntou para eles se o projeto do Betinho de gerar empregos e de matar a fome é viável economicamente... Vamos ver se eles nos respondem – isso é pergunta de literato para economista! [risos]

Magma

Seria importante você falar um pouquinho sobre a sua graduação e o início da sua pós-graduação, numa época de ditadura, sobre a escolha do caminho em termos de pesquisa e um pouco da atuação política...

Lígia Chiappini Moraes Leite

Bom, eu vim para a Universidade de São Paulo no segundo ano – fui transferida da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que era uma boa Universidade. Transferida porque me apaixonei por um paulista, casei com ele e vim. Mas uma coisa eu sabia: não queria largar Letras. Queria continuar estudando, então me transferi. Queria até agradecer publicamente – quero que vocês coloquem na entrevista – a um colega, que hoje é colega aqui na Universidade de São Paulo... Nunca tivemos mais a mesma afinidade intelectual (talvez até trilhemos caminhos bastante diferentes), mas eu o respeito e tenho essa gratidão: é o professor Álvaro Cardoso Gomes, de Literatura Portuguesa, que, na época em que eu quis me transferir da Universidade do Rio Grande do Sul para a USP, era do centro

acadêmico. Então escrevi para o centro acadêmico, perguntando o que precisava fazer; tenho até hoje a carta do Álvaro, que era do departamento cultural, me dando minuciosamente todos os caminhos – o que eu tinha que fazer, quais os documentos, com quem eu tinha que falar – para me transferir para a Universidade de São Paulo. Segui os conselhos dele e entrei. Depois fui sua colega em nova gestão do CAELL. Eram tempos de juventude, de lá pra cá as coisas mudaram bastante... Mas fui da banca de doutorado dele, um bom doutorado; enfim, é um colega que prezo e está ligado a essa juventude minha aqui na USP.

Tive uma sorte: fui aluna de Antonio Candido – só no quarto ano, pois Antonio Candido havia estado na França. Tive um bom curso de espanhol e hispano-americana (na época estava começando); fui aluna do Davi Arrigucci – não de teoria literária, ele era professor de espanhol, com grandes análises de Quevedo e do barroco. Fiz um curso de Letras que tinha algumas coisas boas e algumas coisas chatas – como hoje... Eu ia trabalhar com hispano-americana – cheguei a fazer um projeto para isso –, mas aí veio a ditadura... A FAPESP, na época, não dava bolsa para pesquisa sobre qualquer tema – na verdade, a FAPESP não dava bolsa para Literatura: ela dava bolsa para a pesquisa empírica. E Antonio Candido convenceu a FAPESP (ele era do Conselho) que era possível fazer pesquisa empírica em literatura. Na época ele tinha uns orientandos – inclusive a Telê Porto Ancona Lopes estava trabalhando com a Biblioteca do Mário de Andrade, vendo a Marginália, fazendo levantamentos etc. Depois tudo isso foi incorporado ao IEB – era coisa palpável e, com esses projetos ligados ao Mário de Andrade e ao IEB, Antonio Candido convenceu a FAPESP a dar bolsas. Mas fiz um projeto que era “Literatura e Ditadura” e que não foi aceito porque não tinha pesquisa empírica [risos], por isso tive que mudar o projeto. Então Antonio Candido me deu a idéia de pesquisar o modernismo no Rio Grande do Sul, porque ele estava com um projetão de modernismo – muita gente pesquisando o modernismo – e eu era uma gaúcha meio inconsciente e desterrada... Vim para São Paulo muito jovem – inclusive perdi o sotaque (uma coisa que o Flávio Aguiar nunca perdeu porque já veio mais formado). Então para mim foi uma redescoberta do RS, foi mergulhar na história do RS: fiquei conhecendo muito mais o meu próprio Estado e a cultura dele através desse trabalho.

Na vida tem muitas coisas que são casuais: às vezes uma pessoa te dá uma sugestão, às vezes você vai por acaso, e aí encontra um fio e você não se vê livre dele nunca [rindo]. O Zé Miguel Wisnik, por exemplo, tenho o orgulho de dizer que quem o botou nesse negócio de música fui eu. Porque – na época ele estava fazendo mestrado com Antonio Candido – ele me disse um dia na sala dos professores do Equipe (nós dávamos aula lá): “Ai... o Antonio Candido quer que eu faça uma tese sobre a ala direita do modernismo – Prudente de Moraes, Plínio Salgado –, disse aí nada estudado, mas não tenho vontade de trabalhar isso!”. Eu tinha andado no IEB pesquisando as coisas de modernismo e tinha visto – a Telê tinha me mostrado – todo material de música que o Mário de Andrade tinha; ela falou: “Olha, esse material não está trabalhado porque não tem gente que entenda de música”. E o Zé Miguel era formado em música, era um pianista de primeira, e estava meio interrompendo a carreira para se dedicar às letras. Então falei para ele: “Por que você não faz algo sobre a música no modernismo?”. Ele se entusiasmou, propôs para Antonio Candido, que disse: “Eu não entendo de música, mas posso ler e te mandar para quem entenda...”. Ele acabou fazendo o mestrado, daí saiu *O Coro dos Contrários*,¹⁵ seu primeiro livro, e

⁽¹⁵⁾ *O Coro dos Contrários: a Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

⁽¹⁶⁾ *Almanaque*. Cadernos de Literatura e Ensaio. São Paulo: Brasiliense, 1976.

⁽¹⁷⁾ *Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ele nunca mais deixou de cruzar essas duas coisas com grande produtividade – o Zé Miguel abriu um filão importante.

Tenho uma grata lembrança dos anos de Maria Antônia, naturalmente, porque lá se trocava muito – acho que a mania da troca interdisciplinar vem de lá, porque a gente convivia ainda bastante (por causa do centro acadêmico, também) com colegas de outras áreas. Era um espaço pequeno, a gente se encontrava... Eu tinha uma vida intelectual e pessoal intensa lá...

Depois, a pós-graduação. Ela começou já na mudança para a cidade universitária, com a incorporação de um mineiro ao grupo – o João Lafetá –, e de um gaúcho – o Flávio Aguiar. A gente fez grupos de trabalho – isso foi uma experiência interessantíssima. Porque todo mundo quando começava a fazer tese começava a se sentir muito burro, já que tinha uma formação, mas uma formação cheia de buracos (com mil leituras para fazer), e tinha que enfrentar o seu objeto. Sobretudo, quando o objeto eram esses continhos regionalistas, que ninguém tinha me preparado para enfrentar... Era muito difícil... Então o trabalho coletivo era muito importante. A gente lia junto, lia teses uns dos outros... Havia uma troca tão intensa, que não sabíamos mais o que era a idéia de um, o que era a idéia do outro... Não existia muito propriedade de idéias (essa coisa que tem hoje: ninguém mostra os trabalhos, senão copiam etc.). Nesses grupos que se reuniram na década de setenta, fazendo tese estava o Zé Miguel, eu, o Zenir Campos Reis, a Vera Chalmers; às vezes transitava o Davi – mas já era mais velho, não tanto em idade, mas em maturidade intelectual –, de vez em quando entrava no grupo a Walnice, para dar idéias como a de uma revista. Daí nasceu *Almanaque*,¹⁶ com parte desse grupo... O grupo dos mais jovens era um grupo tão interessante porque, além das teses, discutíamos as aulas e a prática didática. A gente queria discutir tudo. Queríamos saber o que nos diferenciava dos nossos mestres. Aí saíam as coisas mais engraçadas – uma vez o Zé Miguel disse que o que nos diferenciava do Bosi é que ele tinha a estante do século XIX inteira na cabeça e mais Deus! Então era imbatível! [risos]. E assim a gente fazia as avaliações dos mestres, quais eram as diferenças... E procurava ver qual era a nossa, tanto na pesquisa quanto na docência. Tem relatórios, tem coisas que escrevíamos... Porque, a certa altura, citando Gramsci do livro *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*¹⁷ (tem uma passagem em que o Gramsci diz que tudo deve ser escrito, para depois a gente ter a memória da coisa e poder discutir), o Lafetá vinha com essa: “Tudo tem que ser escrito!”. E todo mundo escrevia, eu me lembro, eu fazia no mimeógrafo, dava cópia para todo mundo, mas o Lafetá, que dava a idéia, não escrevia! [risos] Aí ficava todo mundo bravo com ele... Então houve essa preocupação de pensar as aulas e a pesquisa muito juntas; acho que isso foi muito importante – é claro que esse grupo também se segurou porque era um tempo de ditadura, em que conversar era uma válvula de escape: tomava-se vinho de garrafão, comia-se o tempo inteiro, alguns namoravam... Então se formou um grupo que ao mesmo tempo era de amigos... Quando fui para a França no pós-doutorado, em 1978, Antonio Dimas, que era um frequentador eventual das reuniões (que em geral aconteciam na minha casa, porque geralmente eu não saía, já que tinha filhas pequenas, saía pouco à noite...), encontrava as pessoas nos corredores da faculdade e dizia: “Qual é a reunião que nós não vamos porque a Lígia não está?” [rindo]. Então fiquei um pouco com a fama daquela que gosta de reunião. Mas não é qualquer reunião – gosto de reuniões produtivas, produtivas do ponto de vista intelectual.

Muito do que fiz na vida devo aos colegas e às discussões ricas que tive aí. É noto que a pós-graduação perde muito com o isolamento dos alunos, e que muito da piração dos alunos – hoje tem muita gente que pira muito cedo! (Eu sempre achava que a depressão vinha depois dos quarenta: na mulher, na menopausa; no homem, na crise de achar que precisa de mulher mais nova para conseguir voltar a ter a potência de jovem...) Jovens de 25 anos estão tomando Anafranil e outras drogas – por quê? Em grande parte porque tudo é muito competitivo; o trabalho, muito isolado. O que parece perda de tempo, jogar conversa fora – teve muito de conversa fora naquelas reuniões –, também dá uma segurança, ajuda a pensar, ajuda a pensar de uma maneira incrível! Eu me lembro da Vera Chalmers fazendo sua tese sobre Oswald de Andrade. A Vera só falava, não escrevia. Ela vinha me visitar e começava a falar – a tese estava pronta na cabeça dela. Então eu interrompia e dava um palpite mínimo, e ela dizia: “É isso! Você descobriu!” [rindo]. Achava que era eu quem tinha descoberto e era a idéia dela. Até um dia em que ela quebrou o pé e teve que ficar em casa sentada – aí ela acabou a tese. Mas é uma tese que nasceu muito, para ela mesma, da interlocução. Nem que seja da oportunidade de falar o que está pensando com confiança para um colega. E tinha troca de livros, de tudo... Se eu tiver algum conselho para dar, da minha experiência, é essa troca, o trabalho de diálogo – deixar os colegas lerem os seus textos, não ter medo de roubo. Porque, se roubar, azar o dele! Porque quem rouba texto do outro não vai fazer igual – as idéias são muito coladas na gente. Pode até pegar uma idéia e desenvolver, mas não vai ser a mesma coisa. Você pode até escrever o seu texto com a mesma idéia, que você vai escrever de outro jeito – a nossa área tem essa grande vantagem. E acho um empobrecimento o trabalho muito isolado... E também faz mal para a saúde (se se puder tomar vinho melhor que de garrafão, melhor [rindo], mas nessa época a gente só podia tomar de garrafão)...

* * *

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

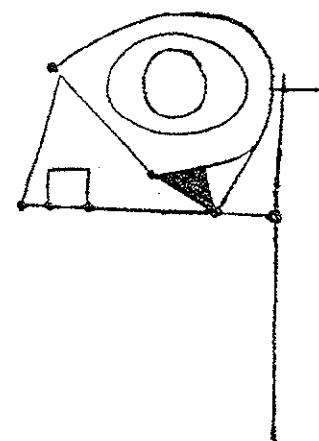
- LEITE, L. C. M. (Coord.) *Aprender e Ensinar com Textos*. São Paulo: Cortez, 1997. 3v.
 _____. (Org.) *Literatura e História em Latinoamérica*. Editado em São Paulo por esforço do Centro Ángel Rama, foi publicado no México, rebatizado e apropriado indevidamente por Leopoldo Zea (Comp.) *Historia y Cultura en la Conciencia Brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
 _____. *Invasão da Catedral: Literatura e Ensino em Debate*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
 _____. *No Entretanto dos Tempos: Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
 _____. *O Foco Narrativo (ou A polêmica em Torno da Ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.
 _____. *Quando a Pátria Viaja: uma Leitura dos Romances de Antônio Callado*. Havana: Casa de las Américas, 1983.
 _____. *Regionalismo e Modernismo: o “Caso” Gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

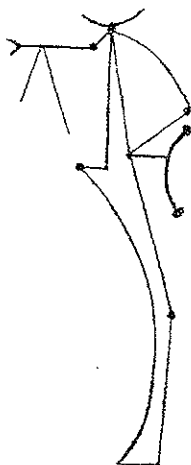
- LEITE, L. C. M., AGUIAR, F. W. de (Org.) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Centro Angel Rama, 1993.
 LEITE, L. C. M., MARTINS, M. H., SOUZA, M. L. Z. *Reinventando o Dialogo: Ciências e Humanidades na Formação do Professor*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
 LEITE, L. C. M. Mulheres e Galinhas sem Mendigos: Leitura de *Imitação da Rosa, Brasil/Brasil*: *Revista de Literatura Brasileira*, n. 16, p.57-63, 1996.
 _____. Mulheres, Galinhas e Mendigos: Clarice Lispector: Contos em Contraponto. *Lusorama*, p.34-41, 1996.
 _____. Pelas Ruas da Cidade uma Mulher Precisa Andar. *Literatura e Sociedade*, n.1, p.60-80, 1996.
 _____. Velha Praga? Regionalismo Literário Brasileiro. In: PIZARRO, A. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.



arquivo pessoal

ENTREVISTA





A DESCOBERTA DO MUNDO

ANA PAULA PACHECO*

RESUMO: Fundamentalmente, uma questão atravessa nossa leitura: como o universo infantil se entremeia ao universo do narrador adulto, onisciente, que acompanha seu olhar até certo ponto. Para tentar responder, o ensaio investiga de que maneira esse universo infantil se relaciona com o tempo e o espaço que o Menino percorre, o que leva a uma questão maior: a articulação entre História e mito – tanto no sentido de enredo, “mythos”, como, e sobretudo, no sentido de narrativa mítica, de significação simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: *Primeiras Estórias*; Mito e História; João Guimarães Rosa.

“...o ar fino de cheiros desconhecidos”

Na primeira narrativa de *Primeiras Estórias*, “As Margens da Alegria”, um narrador onisciente conta a viagem de um menino com os Tios a um lugar onde se constrói uma grande cidade. A viagem de avião é extremamente prazerosa; diz o narrador que vinham “as satisfações antes da consciência das necessidades”.¹ Da janela, o “móvel mundo” mostra-se belo em cores e espaços; do lado de dentro, tudo é confortável e divertido. Extasiado, o Menino sobrevoa o mundo que parece então pequeno, habitado por seres minúsculos.

Chegam à cidade em construção, numa chapada. Ficam hospedados numa casa de madeira, erguida sobre estações num clarão da mata. No centro do

(¹) Todas as citações de “As Margens da Alegria” e de “Os Cimos” são retiradas de João Guimarães ROSA, *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

(*) Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Bolsista da FAPESP.

terreiro que há ali, o Menino vê pela primeira vez um peru – imperial, colorido, vultoso. Depois sai com os Tios a passeio, num jipe, descobrindo diversos animais e tipos de vegetação que nunca vira. Entretanto, a lembrança do peru ocupa lugar especial, e o Menino, chegando de volta a casa, almoça rapidamente e corre para revê-lo. Encontrando somente penas e restos no chão, é informado de que o peru fora morto para o aniversário do “doutor” no dia seguinte.

Levam-no a outro passeio, mas, desta vez, ele não consegue interessar-se por nada, pois sente muito a morte do peru. Vê máquinas derrubando árvores, um ribeirão de água cinzenta e nota que ali não há pássaros. Após o jantar, avista no terreiro um peru, que pensa, por um instante, ser o mesmo. Percebendo que este não é tão belo como o outro, o Menino vai pouco a pouco se consolando. Mas o peru traz da mata a cabeça decepada do outro e começa a bicá-la repetidamente. Depois desse novo choque, a treva da noite suscitará o contraponto: um vaga-lume traz de volta a Alegria.

Na última *estória* do livro, “Os Cimos”, conta-se nova viagem do Menino para o mesmo lugar. Desta vez, vai só com o Tio e sabe que o mandaram porque a Mãe está doente. Apreensivo e com medo do que possa acontecer a ela, o Menino desconfia das pessoas que tentam distraí-lo com agrados, adivinhando nelas uma alegria forjada.

O brinquedo predileto faz as vezes de companheiro nesta viagem difícil – um macaquinho de calças pardas e chapéu com pluma. Antes de chegar, com remorso de ter consigo o brinquedo enquanto a Mãe está doente, ele pensa se deveria jogá-lo fora e acaba decidindo jogar só o chapéu do boneco.

Ficam hospedados na mesma casa e ele percebe que, também ali, tratam-no de modo diferente, com mais cuidado por causa do estado da Mãe. O dia passa a custo; à noite, o Menino demora a dormir pensando nela. Pouco antes do alvorecer, ele se levanta e vê, admirado, um tucano na copa de uma árvore, anunciando o nascer do sol com suas cores. Logo vem a aurora, mas, a princípio, é difícil combinar a beleza da cena com a lembrança da Mãe sofrendo. A partir de então, Menino e Tio esperam pelo tucano, que retorna para comer frutos, sempre só e no mesmo horário. O aparecimento diário do pássaro torna-se consolo, meio de apaziguar a dor.

O Tio recebe um telegrama, mas o Menino, percebendo que a Mãe piorara, não lhe pergunta nada. Apenas repete, persistentemente, que a Mãe está “sã e boa”, que ficará “sã e boa”. Outro telegrama chega, ao quarto dia, dizendo que a Mãe estava curada; no próximo alvorecer, após a visita do tucano, voltariam para casa.

No avião, o Menino sente saudade do que conheceu naqueles dias: do tucano, do amanhecer, das pessoas, da casa, do jipe, da poeira, até das “noites ofegantes”. De repente, percebe que perdera o macaquinho. Vendo-o chorar, o ajudante do piloto lhe traz o chapeuzinho de “alta pluma” que, na ida, ele havia jogado fora. O Menino cria então uma idéia de que as coisas nunca se perdem, vão a uma “outra parte” e depois voltam. Une, na imaginação, a Mãe sarada, o macaquinho em trajes de festa, as mais belas imagens do tucano e da aurora, lugares vistos a pé e de jipe, tudo num mesmo tempo e largo espaço. Absorto, ele reclama quando o Tio avisa que chegaram: “Ah, não. Ainda não...”.

Os dois contos que, por assim dizer, emolduram o livro *Primeiras Estórias* são claramente complementares. Tratam de um mesmo universo infantil, com as mesmas personagens, percorrendo o mesmo trajeto de um lugar de origem a uma cidade grande em construção, distante duas horas aéreas. No final do último conto, temos também a viagem de volta do Menino no avião, fechando suas “aventuras” e o livro de uma maneira curiosa.

Ao contrário da grande maioria das *estórias* do livro, que se passam em zonas sertanejas, pequenos arraiais ou grandes propriedades de fazendeiros, “As Margens da Alegria” e “Os Cimos” focalizam uma cidade grande em construção. O avião, que para lá os transporta, já é indício de modernidade. A cidade não é nomeada, mas traços da geografia remetem a Brasília; além disso, num país de colonização portuguesa, em que a regra foi a constituição espontânea das cidades,² essa foi a única planejada e construída – certamente num contexto bastante diverso daquele de ocupação colonial. Quanto aos traços geográficos, diz o narrador que a cidade começava a ser construída “num semi-ermo, no chapadão”, o que pode ser alusão ao Planalto Central, região de chapadas, onde, à época da construção de Brasília, não havia quase habitantes, sendo praticamente um descampado.

Ali se vêem buritis, freqüentes na região, e uma paisagem de “muita largura”. Algumas descrições, no entanto, afastam-se do que é a vegetação típica do cerrado, constituída por árvores baixas e retorcidas: o Menino vê uma mata fechada, com árvores “altas, cipós e orquideazinhas amarelas [que] delas se suspendiam”; de modo que a caracterização de uma região que pode ser a de Brasília fica apenas esboçada.³ No entanto, a incerteza diminui conforme avançamos a leitura do texto. Logo se nota que as descrições seguem de perto o olhar do Menino, e que o que é maior e mais exuberante do que o esperado pode corresponder à proporção do tamanho e do espanto da personagem. A fabulação se coloca em cena diante da novidade, e o Menino, vivendo imaginariamente uma aventura à maneira de Crusoé, se pergunta: “Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores?”.

Se, num primeiro momento, entusiasmados, os olhos do Menino gravam a exuberância não realística da paisagem, posteriormente, quando ele está triste com a morte do peru, ela sofre um desencantamento e passa a ser vista de outra forma – as árvores são então poucas, “vagas”, o ribeirão tem águas cinzentas. Isto é, o Menino passa a vê-la duplamente diminuída: numa dimensão mais real, mas ainda mais rebaixada, na medida em que a construção da cidade destrói a natureza e ele a vê pela lente hiperbólica da sua própria tristeza: “Mal podia agora com o que lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o cheiro de poeira”. É de reparar que a poeira, “alvissareira”, vista como manta que esconde boas surpresas, surge agora como incômodo e, em “Os Cimos”, quando a Mãe está doente e o Menino sai para ver a cidade cuja construção está adiantada, ela será uma capa que tampa literalmente a visão (“Saíam – sobre o se-fazer das coisas. Tudo a poeira tapava”). Outro índice externo que reflete mudanças internas é o velame: este, que ora surge sem graça, é o substituto inferior em exuberância e beleza de outro, visto pela manhã, antes que o Menino ficasse sabendo da morte do peru – o velame-branco, que dava impressão de ser “de pelúcia”.

⁽²⁾ Cf. Sérgio Buarque de HOLANDA, “O Semeador e o Ladrilhador” in *Raízes do Brasil* (1936), São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 93-138. Leitura sugerida em aula por José Miguel Wisnik.

⁽³⁾ Diga-se, entretanto, em prol da visão do Menino, que Basbaum, comentando os feitos de Juscelino, diz: “Brasília, cidade fundada no coração geográfico do país, em plena selva...” (grifos nossos) Cf. Leônicio BASBAUM, *História Sincera da República*, 4. ed., São Paulo: Alfa-Omega, 1976, v. III, p. 226.

Não só as mudanças internas se projetam externamente na cidade que se forma, como também elementos do mundo exterior parecem refletir a situação do Menino. A cidade avança, destruindo a natureza para abrir espaço para si; o peru morre, e, na segunda *estória*, a Mãe adoentada pode morrer enquanto ele está ali. O espaço natural sofre devastação, enquanto, no âmbito da vida do Menino, a natureza também está sendo violada. A ameaça de perder a Mãe, no último conto, parece espelhar-se no quadro da paisagem: também a natureza, primeira Mãe do mundo, está sendo destruída. E nem a Tia está presente dessa vez, não havendo, então, sequer uma figura feminina para, de longe, substituí-la. Os sentimentos do Menino diante da construção da cidade, já no primeiro conto, confirmam uma projeção e mostram, de outro modo, como a situação em torno dele reflete sua impotência: “O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento (...) A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara...e foi só o chofre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda (...) Sem nem se apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas (...) Ele tremia. A árvore, que morrera tanto...”. A máquina, feita “coisa”, tem a dimensão de monstro invencível diante do Menino impotente, que apenas “tremia”.

A analogia entre o Menino, cuja identidade começa a formar-se, e a cidade de que se constrói é forte. Parece haver dois movimentos: o primeiro, projetivo, do Menino; o segundo, mais sutil, talvez sugira um paralelo entre a História do Brasil naquele momento e a história de um Menino emblemático.

O primeiro movimento é, por excelência, uma maneira de a criança conhecer o mundo, a partir de si mesma, projetando sentimentos, como acontecerá também com o bonequinho-macaquinho (vale lembrar que o Menino é ainda muito novo, diz o narrador que “seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica”). O segundo, dado pela estrutura do conto (e não pela visão de uma personagem), estabelece um paralelo entre o que está acontecendo na vida do Menino, que viaja e descobre coisas pela primeira vez, e o espaço em que se dá essa “aventura” tecida de desventuras.

Fora e dentro do Menino, vejamos o que acontece.

O espaço, que parece ser representação de Brasília, é de modernização; uma cidade está sendo erguida; a ordem da natureza é subjugada pelo processo civilizatório. Fora, portanto, há um projeto que corta raízes e impõe novos padrões às relações. O que se vê, nos contos, são *flashes* disso, da perspectiva do Menino. Isto é, a dimensão do processo histórico está dada ali, mas, aos olhos do Menino, o que acontece fora são fatos recortados, impressionantes em si mesmos, e que ganham conotações particulares, em sintonia com o que acontece em sua vida a cada momento.

O Menino visita esse espaço em que mudanças vêm a trator. Ele, que na primeira viagem de avião não tinha sequer consciência das necessidades básicas – antes de “notar” que estava com “vontade de comer”, a Tia lhe traz sanduíches –, começa a descobrir uma nova realidade, que inclui morte, destruição, impotência. A ressonância histórica do conto parece corresponder a passagem, na vida do Menino, da experiência de conforto e proteção familiares para uma experiência mais ampla e dolorosa da realidade. De uma ordem particular quase idílica para uma realidade onde há beleza, mas também privação (a morte do peru, a doença da Mãe, separações).

Dentro e fora há processos de transformação, mudanças a contrapelo da vontade, que implicam destruição e rompimento com uma ordem primeira. Assim, o contexto histórico não é apenas pano-de-fundo.

A História do país, que aparece à maneira de um “cenário vivo”, reflete-se na história de um Menino maiúsculo, talvez representando a face original do homem, que está sendo ferida para que se cresça (como prometia o projeto kubitschekiano). Sobre o fundo histórico, há o olhar insuspeitado da criança, alargando os horizontes do real. Cabe observar que este olhar também compõe a História, ainda que seja frequentemente considerado refugio dela. História e mito então se cruzam na convergência entre o mundo exterior e o olhar do Menino.

O descobrimento do mundo, enquanto rito de passagem, é tema privilegiado do mito. A narrativa terá conotações míticas na medida em que o universo se cria para o Menino (o conhecimento de animais e vegetais, da morte, da doença, do horror, da alegria, da beleza) pela curiosidade e pela resposta que o mundo oferece ao seu olhar atento. Também na medida em que o rito de passagem é narrado como *estória* exemplar em que figura o desejo.

As personagens, sem nomes próprios, são identificadas por designações familiares, com iniciais maiúsculas – o Menino, o Tio, a Tia, a Mãe, o Pai. No primeiro parágrafo de “As Margens da Alegria”, diz o narrador que “lá um menino...”, a partir daí, identificado como “o Menino”. Ao que tudo indica, um menino torna-se emblematicamente o Menino, havendo em torno dele uma alegoria familiar. Curiosamente, Tio e Tia levam-no para viajar: o Menino se despreza da célula parental para conhecer o mundo. Adquirir uma experiência *sua* da vida e começar a formar uma identidade implicam romper o cordão da proteção nuclear, sobretudo materna; tarefa difícil, principalmente na segunda viagem, quando a Mãe está doente.

A incursão no mito virá mesclada a vestígios do grotesco nessa travessia. Em momentos únicos, a simbolização do belo – a visão esplêndida do peru, o vôo em que o tucano alça a alma do pequeno em frangalhos –; noutros, a sombra de um mundo grotesco – o outro peru que bica com furor a cabeça decepada do companheiro morto para ser comido. A representação que segue a analogia da experiência, mostrando um mundo não solidário, mistura-se ao registro do mito, em que a beleza suspende a desventura, revelando outro lado da mesma realidade.

A surpresa do novo e a resposta do belo como promessa de felicidade parecem resguardadas nas duas *estórias* graças à posição do narrador, que progressivamente se aproxima do Menino, numa narrativa que desliza do discurso indireto ao indireto livre, e mantém, em relação ao mundo, o *espanto do que é visto pela primeira vez*.

Em “As Margens da Alegria”, desde o início se nota a delicadeza do narrador tentando acompanhar o olhar da criança (dando cena a esse olhar e deixando-se guiar por ele, na tentativa de reproduzi-lo);⁴ em “Os Cimos”, a aproximação se completa, chegando, no discurso indireto livre, à identificação expressa pela fórmula “a gente”. Junto ao Menino no sofrimento pela doença e afastamento da Mãe, o narrador adere ao pensamento como se compartilhasse as mesmas impressões e sentimentos: “Alguma coisa da noite a gente estivesse furtando?”. Adiante, depois de ver o tucano, o Menino se aflige pensando o resto do dia na Mãe, sem conseguir atinar com ela doente; ocorre, então, nova identificação e o esforço de organizar as idéias e aceitar o inaceitável: “...tudo

⁴ “Senhor! Quando avisou o peru, no centro do terreiro (...) – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os

na cabeça da gente dava um borrão. A Mãe da gente era a Mãe da gente, só; mais nada” (grifos nossos).

Seguindo o olhar do Menino, há inicialmente um fascínio pela promessa de grandeza e modernização que envolve o projeto da cidade; à mesa de jantar, fala-se que “ia ser a mais levantada do mundo”, e o Menino “se enfunava”... Mas, como se viu, a paisagem muda à medida que a cidade é erguida, tornando-se triste e sem graça, correspondendo também à mudança do entendimento que o Menino tem da vida.

Se num primeiro momento o Menino dá ouvidos aos prognósticos dos adultos sobre a cidade em construção (as fantasias, vontade de *poder* dos adultos, são traduzidas por ele como promessa de grandeza e felicidade anunciadas no *belo*), posteriormente, vê a morte da natureza e o assentamento dos blocos de concreto refletindo a morte do peru que ocupa seu peito. A ordem da cidade revela-se destruidora e corresponde aos sentimentos de morte, de perda, abandono, medo, no trajeto das duas narrativas. O olhar da criança sobre um espaço de “modernização” do país parece adquirir conotação crítica, na medida em que há um narrador adulto que o escolhe para seguir. Nesse sentido, é importante notar que o fascínio pelo novo, que inclui inicialmente o encanto pela cidade em construção, subsiste somente em relação à natureza. Não porque ela seja somente idílica, já vimos que também ensina a morte e a devoração. Mas, na natureza, ele encontra de volta sempre a resposta do belo: o vaga-lume traz novamente a Alegria depois da morte do peru; o tucano suspende a ameaça de morte da Mãe.

O MENINO, O BONECO E AS LIÇÕES DE VOAR

Se em “As Margens da Alegria” o universo psíquico do Menino está posto através da sua visão das coisas, de seus sentimentos e pensamentos, de suas descobertas –, em “Os Cimos”, há o bonequinho-macaquinho, atuando como companheiro no pequeno mundo imaginário do Menino, bem como no conhecimento do mundo gigantesco que se abre “para eles” em múltiplas dimensões. O “bonequinho-macaquinho”, que, no começo do conto, figura como brinquedo preferido (“o de dar sorte”, que a Tia lhe entrega), ascenderá à condição de companheiro inestimável.

De início, transtornado com a doença da Mãe e a imposição de ficar longe dela, o Menino sente culpa por ter trazido brinquedos e, tendo o macaquinho nas mãos, pensa se deveria jogá-lo fora. Mas conclui que o boneco “se dava de também miúdo companheiro” e resolve desfazer-se só do chapuzinho vermelho dele, que tinha “alta pluma”, sendo aparentemente muito festivo para a ocasião. O bonequinho é preservado como companheiro; quanto aos brinquedos que os adultos quiseram que trouxesse, o Menino não brinca com eles e pensa que se ali houvesse outros meninos os daria a eles, pois “não queria brincar, mais nunca”.

O boneco é logo personificado. Já na primeira noite, o Menino sente que ele “não era mais o para a mesa de cabeceira: era o *camarada*, no travesseiro, de barriguinha para cima, pernas estendidas”. Ouve então o Tio risonhar e “o macaquinho, *quase também, feito um muito velho menino*”. O macaquinho fica o tempo todo com ele, durante o dia, no bolso, à noite, na cama. O bonequinho torna-se também objeto de projeções do Menino, encarnando os sentimentos

olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachado, andando, gruziou outro gluglo.” O trecho é um dentre muitos exemplos do trançado entre o que se aproxima do pensamento do Menino (trazendo inclusive neologismos onomatopáicos) e o que é franca tradução do narrador adulto (palavras de uso mais culto como “tanger”, “ríspida”, “tonitruante”).

⁶⁹ Cf. Walter BENJAMIN, *Reflexões: a Criança, o Brinquedo, a Educação*, trad. Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Summus Editorial, 1984. A citação refere-se ao ensaio “Brinquedos e Jogos”, p. 71-5.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 75.

mais difíceis e as preocupações do Menino diante de uma situação nova e intensamente dolorida: “O pobre do macaquinho, *tão pequeno, sozinho, tão sem mãe*; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, *lá dentro, no escuro, chorava*” (grifos nossos).

O Menino não brinca com o boneco, no sentido mais usual do verbo, não há na relação com ele um caráter de recreação, distração. Pelo contrário, o macaquinho vivifica no outro preocupações e sentimentos que os acontecimentos provocaram no Menino. Nesse sentido, o jogo que se estabelece não distrai da realidade inescapável dos fatos, mas se concentra neles, talvez como uma forma de aceitá-los ou pelo menos de não sucumbir completamente a eles. Relacionando-se com o macaquinho como se fosse um ser especial que *partilha* da sua confusão diante da doença da Mãe e que *sente* o mesmo que ele, o Menino parece agir no sentido de elaborar para si o que está acontecendo.

Diz Walter Benjamin que não é o brinquedo que determina a brincadeira, mas o conteúdo imaginário da criança. A brincadeira aqui é trabalho de conhecimento do mundo e de suas leis difíceis. Através dela, nos tornamos “senhores de nós mesmos”.⁵ A fabulação projetiva é, novamente, instrumento da formação da identidade.

O “trabalho do pássaro” também parece ter algo a ver com isso, importando perguntar pelo significado que tem para o Menino sua aparição diária.

O tucano é chamado a certa altura de “brinquedo de graça” (espécie de dádiva, que traz alegria), brinquedo que, novamente, parece meio de conhecer e, aqui especialmente, de enfrentar as dificuldades. Diz Benjamin que “a essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito”.⁶

O pássaro retorna como se suspendesse a morte. Se, no primeiro conto, o peru não volta mais, neste o tucano vem, diariamente, trazer a vida “sempre de novo”. Vem comer, solitário (de um bando de trinta, foi o único que ficou) e com seu aparecimento se ergue o dia, ensinando a beleza gratuita, que o Menino colhe, e também a sobrevivência como lei, a despeito da morte que rodeia e paira sobre tudo que é vivo.

Em meio às dificuldades por que passa, o tucano faz uma espécie de contraponto ao terror, ao medo, à aflição. O voo em que se oferece em espetáculo, por dez minutos, traz para o Menino consolo, e a “imagem quente” do tucano é evocada durante o dia, mesclando à tristeza e à feiúra da vida a possibilidade do belo: “A tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração. O Menino o guardava, no fugidir, de memória, em feliz voo, no ar sonoro, até à tarde. O de que podia se servir para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto de rigor – daqueles dias quadriculados”. Após tanta tristeza e medo, vem o “desmedido momento”, de imensurável a alegria: a Mãe está curada e o Menino volta para casa.

Parece curioso notar que, no final da *estória*, o boneco passa à mesma categoria simbólica que têm o Pai, a Mãe, o Tio e a Tia. No avião, depois de perceber que o bonequinho não estava mais no seu bolso, ele é redimensionado, como se adquirisse a real importância de companheiro que passara por todas as dificuldades e descobertas junto do Menino – o macaquinho é então chamado de Macaquinho: “Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo...” (p. 175). Nem o Menino, que agora volta à casa materna.

Compõe também o universo psíquico do Menino, juntamente com o animismo em relação ao boneco, um outro tipo de pensamento mágico. Ele concentra seu pensamento na Mãe, em crescente bom augúrio, se assim podemos dizer, repetindo que ela “tinha de ficar boa, tinha de ficar salva!”, “estava sã e boa, a Mãe estava salva!”, “nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva!”. A ordem das idéias governa, na mágica, a ordem da natureza, imaginando-se daí que o aparente controle sobre os pensamentos se estenderia sobre o rumo das coisas, das pessoas, dos acontecimentos de modo geral.⁷

Assim como as brincadeiras das crianças, o pensamento mágico encena um desejo que nele se torna satisfeito. Não se trata de resignação à impotência real diante do mundo, mas antes da crença no desejo como poder mobilizador; crença que vem justamente do confronto com leis imperativas da necessidade.

A onipotência dos pensamentos e a supremacia do desejo aparecem entrecidas no conto, juntamente com o mundo do prazer, de que o Menino não abdica – ele cresce diante das determinações do real, mas não deixa de buscar também na realidade a beleza que reverta, no coração, as desventuras, criando a possibilidade dentro do impossível.

O pensamento do Menino nesses momentos é dirigido por um desejo que cria ou recria a realidade. Diante da impotência sobre o mundo chão, de leis implacáveis, fabular, inventar saídas (aqui, através dos “umbrais” do belo) é reviver às duras leis da realidade e, portanto, agir historicamente sobre ela. O Menino mostra-se já, então, um pequeno artista, fabulador do mundo à sua volta.

Está no capítulo IV da *Arte Poética* de Aristóteles a tendência natural no homem para imitar e representar o real como uma das duas causas que deram origem à poesia. Diz o filósofo, em passagem bastante conhecida: “A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância (...) Pela imitação (*mimesis*) adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer”. A outra causa seria o comprazimento com o belo, também atribuído à natureza dos homens.

Pelo que se viu até agora, o Menino faz o trabalho da *poiesis* à medida que conhece o mundo e o representa à sua maneira (animismo e pensamento mágico são formas da fantasia). Representar o mundo é, aristotelicamente, aprender: pelo reconhecimento da representação e pelo prazer do belo, que o Menino encontra como se criasse, pela primeira vez, “de novo”, a cada nova vez.

MARAVILHA NO MUNDO MAQUINAL

A articulação entre mito e História, visível no tratamento da História pela *estória*, na força do desejo como âncora que tenta resistir ao fluxo indesejável dos fatos, no próprio enredamento de uma narrativa mítica em que o mundo se revela sob a óptica da criança, que, entretanto, cresce como ser histórico, parece ainda ligada à questão do gênero tal qual se apresenta nestes dois contos.

⁷ Cf. Sigmund FREUD, *Totem e Tabu* [1913], trad. Órizon C. Muniz, Rio de Janeiro: Imago, s. d.

⁽⁸⁾ Cf. A. JOLLES, “O Conto” in *Formas Simples* [1930], trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Cultrix, 1976, p. 181-204.

⁽⁹⁾ Cf. JOLLES, *op. cit.*, *loc. cit.*

Ao lermos “As Margens da Alegria” e “Os Cimos” entramos numa atmosfera familiar, próxima do conto (*Märchen*) como forma simples. Surpreendentemente, porém, percebemos que não há aqui a recusa da realidade, tampouco a criação de um outro universo que satisfaça às exigências da moral ingênua, não havendo, portanto, a disposição mental própria dos chamados contos de fadas.⁸ A equação rosiana é outra e parece importar profundamente para a leitura das *estórias*.

Primeiramente, convém lembrar que o conto (*Märchen*) se passa sempre “num país distante, longe, muito longe daqui...” e “há muito, muito tempo...”, justamente visando ao afastamento de um tempo e lugar históricos. Pelo mesmo motivo, as personagens não terão um nome próprio com sobrenome (em geral têm uma espécie de epíteto), sob pena de serem transportadas da ética do acontecimento, que preside essa forma, para a ética da ação, histórica.⁹ O conto como forma simples trabalha constantemente no plano do maravilhoso, sem forjar qualquer impressão realística.

Não é exatamente isso o que acontece em “As Margens da Alegria” e em “Os Cimos”. Subsiste o caráter emblemático das personagens e o protagonista, uma vez lançado à desventura, persiste na busca por um mundo venturoso. Mas a combinação de tais elementos a uma delimitação espaço-temporal que fixa um chão realista onde tudo se passa faz o sentido ser outro: não mais de suspensão da realidade áspere, mas de busca de conhecimento do real, apreendido por um olhar poético que imanta o belo. Fica claro que não estamos nem diante da forma simples nem da atualização na forma artística da novela, mas de uma forma análoga, relativa (sem dúvida, artística), que busca aproximações com a primeira para, de certo modo, subvertê-la.

O universo maravilhoso já é evocado logo na abertura de “As Margens da Alegria” quando se diz: “Esta é a *estória*”, bem como no final, “Era, outra vez em quando...” e no início de “Os Cimos”, “Outra era a vez”. Mas logo se notam as diferenças – se poderíamos pensar, no início de “As Margens...”, que “Esta é a *estória*” era apenas um modo particular de se dizer a velha forma liminar “Era uma vez”, vemos no final que o “E foram felizes *para sempre*” é astuciosamente substituído por “Era, outra vez *em quando*, a Alegria” (grifos nossos). E, como se nota nas duas *estórias*, a Alegria ressurgiu como estado provisório da vida: a Alegria nas margens da vida que corre. A Alegria revela-se, pois, cintilação intrinsecamente momentânea, tanto em “As Margens...”, como em “Os Cimos”. Especialmente, agora em sentido vertical, ela corresponde às alturas da vida, que ensinam a defrontar abismos.

Dizer que se vai contar uma *estória* é dar asas ao maravilhoso, preparar para a aventura que se faz num outro universo. Entretanto, “As Margens da Alegria” dizem do aprendizado de um menino ante a realidade, passando por desventuras que não têm a dimensão de obstáculos intransponíveis a serem vencidos por um herói inexpugnável, com auxílio de instrumentos mágicos que forças do bem lhe fornecem. São desventuras em terreno chão, irreduzíveis ao poder do homem comum e, tanto menos, ao poder ínfimo de um menino frente à sorte que lhe reservam a família e a sociedade, e o destino ou acaso.

Assim também, em “Os Cimos”, a forma “Outra era a vez”, à medida que aproxima a *estória* do universo das fadas, rejeita-o – trata-se de uma vez diferente, a Mãe está doente e o Menino tem de enfrentar longe dela essa verdade

incompreensível. E novamente não estamos diante de um universo de moral ingênua, mas os motivos centrais do “anticonto” ou do conto trágico como forma simples – separação e (ameaça de) morte – são invocados. Tudo se passa como se, por um lado, elementos universais dos primeiros ritos de passagem de todo menino, presentes nos contos maravilhosos, fossem chamados daquele universo para dar forma à realidade tal como se apresenta aos olhos de um menino; por outro, tais elementos são postos em chave realística, deixando ver, diante de dificuldades gigantescas, a criança sem nenhuma força mágica, sem poder medir forças com a implacabilidade dos fatos que a ela se apresentam pela primeira vez. Temos, assim, finalmente, um menino dimensionado em sua impotência real, o que implica uma forma de representação do conhecimento do mundo muito diversa daquela dos contos de fadas.

Apesar de não se tratar de um reino do maravilhoso, algo da disposição mental do “*Märchen*” está presente. Após a leitura de “Os Cimos”, completado o percurso de descobertas do Menino, fica um senso de restabelecimento da bondade e da justiça, segundo o que Jolles chama de um “juízo sentimental”: a Mãe fica curada e tudo pode voltar à paz cotidiana.

Sendo o maravilhoso posto em chave realista, poderíamos falar em um modo romanesco¹⁰ como paródia em que a aventura é (inclui) o encontro da desventura e o aprendizado do “mundo maquinal”. Há, pois, o chão histórico do mundo prosaico, apresentado, entretanto, pelo *olhar poético* do Menino, de modo que mesmo o revés do maravilhoso mantém no recôndito do olhar a possibilidade mágica que reverte tristezas.

Se “a estória não quer ser história”, como está dito no primeiro prefácio de *Tutaméia*,¹¹ poderíamos entender que ela não se prende a nenhum laço da História oficial – o livro, aliás, se faz alguma história dentro da estória, faz a dos excluídos –, mas também não está circunscrita a um universo infenso às determinantes históricas. Se “a estória, em rigor, deve ser contra a História”, trabalha por isso dentro de uma realidade histórica, a favor dos enfeitados. Como deixam ver os dois “contos-moldura” de *Primeiras Estórias*, o mundo retratado é o irônico, realidade de pessoas que, na classificação aristotélica, teriam força de ação inferior à do homem comum: dá-se cena ao olhar da criança, um dos bodes expiatórios (*pharmakós*) da nossa sociedade. Esse modo de apresentação do mundo, por sua vez, dá lugar a uma reversão que se repetirá diversas vezes no livro: o chão irônico retorna ao mito,¹² mas não ao demoníaco, extremo do mesmo, e sim ao apocalíptico, revelação do anverso pela poesia.

CARAMINHOLAS

Em “As Margens da Alegria”, quando o Menino sai de jipe a passeio pela primeira vez, o narrador observa que “O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa”. O ato de conhecer não se dá, portanto, só pela percepção sensorial das coisas, mas também pela nomeação delas. A maneira de experimentar o novo pelas palavras, própria das crianças quando deixam de ser “infantes”, não falantes, também aponta, no conto, para o vínculo de parentesco com o escritor, já esboçado em fabulações sobre o Macaquinho e a cura da Mãe.

Frye, pode ser tanto o demoníaco, de imagens infernais, como o apocalíptico, revelador da realidade do desejo. Cabe observar que esses diferentes sentidos para “mito” são desdobramentos do sentido primeiro de “*mythos*”, que já continha duplicidade, abarcando tanto o sentido de enredo, como de mito, história sagrada ou do princípio, na Antiguidade.

O parentesco parece consumir-se definitivamente no final de “Os Cimos”, quando, no avião, a caminho da casa dos pais, o Menino efetivamente cria uma pequena *estória*. Ao receber de volta o chapeuzinho do boneco, que havia jogado fora na viagem de ida, ele começa a imaginar que o macaquinho também não estaria para sempre perdido, apenas passava por uma “outra-par-te, aonde as coisas sempre iam e voltavam”. A história que inventa o faz adquirir alguma íntima certeza sobre o mundo, revelada pela fabulação sobre o ir e vir, eternamente “porventura e porvindouro”. Como se tomasse consciência da descoberta, o Menino “*sorriu do que sorriu*, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa” (grifos nossos).

Então, enlevado pela revelação do que cria e torna real, apossando-se do poder narrativo recém-descoberto, ele continua a imaginar: “...a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jipe aos bons solavancos... e em toda-a-par-te...no mesmo instante só...o primeiro ponto do dia...onde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa...”.

A cena que inventa une, num mesmo tempo e espaço, o que é bom ao que é belo: a Mãe curada, o Macaquinho de volta com a bonita gravata verde (antes imprópria porque a Mãe estava doente) e todo o frescor das novidades recém-descobertas na viagem. Os vários lugares alargam-se para “toda-a-par-te”, o tempo eterniza-se “num só instante”. Tudo que antes destoava agora se harmoniza, pois a Mãe sarou e a beleza pode ser plena.

O compromisso com o prazer, ligado ao belo nas duas viagens do Menino, revela-se, nessa fabulação, próximo ao prazer estético da criação literária. A fabulação infantil será, aliás, recorrente no livro: aparece, em destaque, na “Partida do audaz navegante”, na *estória* contada por Brejeirinha, que prende o interesse das outras crianças ao brincar com a imaginação e a descoberta das palavras, que ela experimenta deliciosamente; em “A menina de lá”, virá fortemente ligada ao poder de transformar o real; e, em chave de representação teatral, em “Pirlimpisquice”. É bom lembrar, novamente, que a fabulação não está desgarrada da realidade, com ela “vem a vida”, como está dito no final de “Os Cimos”.

Como vimos, Aristóteles encontra na infância a tendência natural no homem para a imitação, causa geradora da *poiesis*. Freud, de maneira diferente e para outros fins, também procura na infância os primeiros traços da atividade imaginativa, que, mais tarde, caracterizaria o escritor.¹³ Vê nos jogos e brincadeiras a criação de um mundo próprio que não se aparta do mundo real, mas o reajusta de modo que o torne mais aceitável. Assim, Freud enfatiza os liames entre os objetos e situações imaginados e os tangíveis da realidade, advertindo para o fato de que a criança distingue perfeitamente os dois universos. Também o escritor levaria a sério o mundo que cria, mantendo-o distinto da realidade e, ao mesmo tempo, atado a ela. A diferença entre o brincar infantil e o fantasiar do escritor estaria no despojamento deste último em relação aos objetos reais. Como, segundo ele, o homem nunca abdica de um prazer que já experimentou, ao crescer o ato de brincar será substituído pelo fantasiar – devaneios que fa-

¹⁰ Cf. Northrop FRYE, “O Mythos do Verão: a Estória Romanesca” in *Anatomia da Crítica* [1957], trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973, p. 185-203.

¹¹ J. G. ROSA, “Aletria e Hermenêutica” in *Tutaméia*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 3.

¹² Uso mito aqui num terceiro sentido, conforme à teoria de Northrop Frye: o mito apocalíptico seria momento de *anagnórisis*, de revelação. Segundo o autor, enredos que se passam no modo irônico de ficção – isto é, aqueles que têm em seu centro personagens com poder de ação inferior ao do homem comum, como as crianças, os loucos, os pobres – tendem a sofrer uma reversão para o modo mítico. Este, para

¹³ Sigmund FREUD, “Escritores Criativos e Devaneios” [1908] in *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago, s. d., p. 147-58.

zem a maioria das pessoas construir “castelos no ar” durante suas vidas e que também geram as grandes obras. A partir de tal hipótese, Freud passa a estudar processos psíquicos criativos no “homem comum” e no escritor.

Nosso objetivo neste trabalho não vai tão longe. Interessa apenas apontar o possível vínculo entre o Menino e este narrador para pensá-lo nas duas *estórias*, sem que avancemos, contudo, rumo aos processos psíquicos que regem os móveis do escritor.

A aproximação sugere o olhar de um adulto que persegue o modo de ver da criança. A figura do escritor aparece, então, sombreada nos dois lados: tanto no narrador que procura a visão do novo, reservada à criança; como no Menino que, ao inventar um enredo, torna-se, simbolicamente, gênese de um narrador e, quem sabe, do escritor.

A fabulação do Menino poderia abrir vistas para o *ethos* da narrativa rosiana, que parece conter sempre uma esperança de reversão, gerada na poesia, como nervura da vida muitas vezes encoberta. Isto é, o Menino inventa um *mythos* em que tudo se harmoniza, como se cumprisse seu desejo de felicidade, de cima. O enredo que tece também é mítico, narrativa do desejo, e se revela, explicitamente – já que em forma de uma história que ele cria – como um modo de não sucumbir às desventuras da necessidade. Enquanto gênese de um narrador que busca um mundo venturoso na realidade possível, o Menino seria uma das máscaras narrativas que cobrem e revelam a poética do escritor. Aqui a face bela, próxima à “flor pelágica”, “rostinho-de-menino”...

ABSTRACT: One basic question takes place in our lecture: how the childish' universe is mixed to the universe of the adult narrator, omniscient, that follows the Boy's look. In order to try to answer this, this essay investigates how the childish' universe is related with the time and space that the Boy crosses, a question that will take us to another one: the articulation between History and myth – in the sense of plot, “mythos”, but mainly, in the sense of mythic story, with a symbolic meaning.

KEYWORDS: *Primeiras Estórias*; Myth and History; João Guimarães Rosa.

PROXIMIDADE E DISTÂNCIA: O ONDE DE GUIMARÃES ROSA E THOMAS MANN

PAULO ASTOR SOETHE*

RESUMO: O presente artigo apresenta um estudo comparativo entre os romances *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Investiga a relação que os respectivos protagonistas mantêm com os espaços naturais representados nas duas obras e a relevância de tal relação para a reflexão ética desenvolvida nos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Thomas Mann; *A Montanha Mágica*; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Espaço literário; Ética e literatura.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo abordar aspectos referentes à representação do espaço nos romances *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (1875-1956), e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967).¹

⁽¹⁾ As obras dos autores serão doravante designadas por: MM (*A Montanha Mágica*), SZB

^(*) Professor de Língua e Literatura Alemã (UFPR) e doutorando em Literatura Alemã na USP.

Primeiramente, serão propostos argumentos em favor da relevância de tal análise, com base na apresentação de referências comuns aos dois autores e a partir de declarações de ambos, em que cada um relaciona a produção de seu romance à respectiva origem biográfica. Para tanto, serão utilizados textos dos próprios escritores, nos quais ambos, agora leitores de si mesmos, manifestam-se de um ponto de vista retrospectivo sobre as próprias obras. (Não se deixará, também, com o devido cuidado e anúncio prévio, de estabelecer associações arbitrárias, atribuíveis antes à perspectiva deste leitor – específico e explícito – do que a fatos em si. Por zelo metodológico, convém aclarar desde já a presença mediadora de quem busca paralelas entre os dois textos e, ao explicitar tal mediação, reconhecer seu potencial heurístico face à comunidade argumentativa concreta.²)

Em um segundo momento, o interesse passará a concentrar-se sobre a leitura de trechos específicos dos dois romances, postos lado a lado pela função semelhante que desempenham na estrutura de uma obra e outra: na defrontação com a natureza, os protagonistas revelarão procedimentos relevantes para a compreensão da representação do espaço nas respectivas obras.

O desenvolvimento de tal investigação permitirá que se formulem hipóteses sobre a existência de uma base de sustentação ética comum aos dois romances,³ visível também nas soluções encontradas em ambos para a representação do espaço.

2 POSSÍVEIS ESPELHAMENTOS

Tanto João Guimarães Rosa como Thomas Mann são, no século XX, autores essenciais às literaturas de seus respectivos países.⁴ Ambos estão profundamente inseridos nas tradições nacionais correspondentes e são alimentados pelas matrizes locais, que constituem a base de seu universo ficcional.

A imponência de suas obras, no entanto, levou-os em pouco tempo a ultrapassar as próprias fronteiras. Obtiveram boa repercussão no exterior, através de estudos especializados feitos por estrangeiros e de traduções de suas obras para outras línguas. A ambos coube, em vida, ter a experiência de ver a própria obra frutificar para além do lugar de origem.

Tanto para um como para outro, o trânsito entre diversas culturas foi ainda uma contingência biográfica: ora pelo exílio, no caso de Mann, ora pela atividade diplomática, no caso de Rosa. E para alongar a cadeia de associações, talvez seja mesmo plausível afirmar que a experiência central dos dois escritores constitua-se no abandono da província, mas sem que ela fique de todo para trás; eles a levam consigo na bagagem e têm-na sempre à mão. O burguês de Lübeck e o sertanejo de Cordisburgo avolumam-se em torno de seus espaços de origem e aventuram-se a refletir o mundo imenso que está à volta. Constituem-se superfícies espelhadas desses cerne, mas tornam-se capazes de emitir luz própria e redimensionar as imagens que pousam sobre eles.

Tal jogo de espelhos convida a estabelecer imagens recíprocas. Aos olhos do espectador reflexionante, que trata de relacioná-los no exercício de leitura, os dois mundos refletem um ao outro. Convivem lado a lado – no universo

(Seibstkommentare: "Der Zauberberg" -- citações traduzidas para as finalidades deste artigo), GR1 (*Ficção Completa*, v.1) e GR2 (*Ficção Completa*, v.2).

⁽²⁾ Sobre a complexa presença do leitor na recepção de textos literários, ver COSTA LIMA, 1979.

⁽³⁾ Sobre as relações entre filosofia e literatura, já que se delineará aqui certa reflexão filosófica a partir dos textos literários em análise, ver PETERSEN, 1996.

⁽⁴⁾ Quanto à relevância de Guimarães Rosa nesse sentido, ver, por exemplo, COUTINHO, 1994, p. 16-8; quanto a Thomas Mann, ver KURZKE, 1991, p.13-5.

próprio do leitor externo – a mãe teuto-brasileira de Mann e a cidade do "Cordisburgo germânico, fundado por alemães", "coração do império suevolatino" de Rosa (GR1, p.31, grifo nosso). Surge, de um lado, em meio à biografia do judeu jesuíta Leo Naphta, em *A Montanha Mágica*, a menção a "jovens provenientes de terras longínquas, sul-americanos de raça lusa, cujo aspecto era mais 'judeu' do que o de Leo" (MM, p.537); e, de outro, o viajante alemão Vupes ("clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosálgar – indivíduo mesmo", GR2, p.50), a percorrer as veredas do grande sertão. São figuras peculiares a um mundo e outro, que se apresentam, de repente, em terreno oposto. E servem de isca à atenção, predispondo o leitor à imagem de um diálogo.

Além dessas associações mediadas e arbitrárias, contudo, Mann e Rosa chegam-se por gestos próprios. Há, por exemplo, referência comum a um outro, que vem do passado intermediar a tertúlia: trata-se de Goethe, que exerceu igual fascínio sobre os dois escritores, além de conferir-lhes material comum para a produção literária (dos quais o tema fáustico é o mais evidente).⁵ Pois Thomas Mann não raramente insinua-se sucessor do mestre de Weimar; e em nome dessa sucessão supera até mesmo o agigantado orgulho próprio: à revelia da relação tensa com a geração alemã mais jovem, retorna à Alemanha do pós-guerra para render a devida homenagem a Goethe no bicentenário de seu nascimento.

De igual modo, também Rosa reporta-se reiteradas vezes ao mesmo mestre, sobretudo no mais extenso depoimento sobre si e a literatura (a entrevista de 1965 a Günter Lorenz, GR1, p.27-61). E sobre ele afirma:

Goethe nasceu no sertão (...); ele era, como os outros a quem eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. (GR1, p.49)

Além de tal filiação a Goethe, contudo, o pendor à identidade entre os dois escritores é corroborado ainda por referências diretas que partem de Rosa. (E somente dele, pois de outro modo não seria possível: Rosa permaneceu incógnito para Mann, cuja morte ocorreu antes que o brasileiro nascesse em língua alemã, pelas mãos de Curt Meyer-Clason, em 1964.) O escritor mineiro – que pôde fazê-lo – menciona mais de uma vez o nome de Thomas Mann em sua entrevista a Lorenz e afirma "admirá-lo e respeitá-lo" (GR1, p.52). Vê nele uma prova de que atualmente a linguagem poética "deve ser pessoal, produto do próprio autor" (GR1, p.53).

Por esses e outros argumentos parece plausível proceder à leitura paralela dos dois escritores. Afinal a idéia não é nova: já mereceu a atenção perspicaz de Roberto Schwarz, que centrou sua análise na comparação dos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Doktor Faustus*. Ele teria feito frutificar, segundo suas palavras, "a generosidade intelectual de Jacó Guinsburg" (Schwarz, 1965), que teria sido, portanto, o primeiro a colocar lado a lado Thomas Mann e Guimarães Rosa. A semelhança explorada no artigo, bastante patente, é a presença do motivo fáustico nas duas obras, perscrutada com acuidade por Schwarz.⁶

Para as finalidades deste artigo, interessa manter *Grande Sertão: Veredas* como um dos suportes para leitura concomitante de Mann e Rosa, associando-o,

⁽⁵⁾ Sobre as relações entre a obra de Goethe e Guimarães Rosa, ver o recente trabalho de SCHIFFER DURÃES, 1996.

⁽⁶⁾ Outros exemplos de estudos comparativos são: ANDRADE, 1986, p.582-94; COUTINHO

porém, ao romance *A Montanha Mágica*. Esse novo par, quanto consta, ainda não constituiu objeto de investigação acadêmica, e pode ser, portanto, novo viés para a análise conjunta dos dois escritores.

Entre os dois romances há coincidências evidentes. Os protagonistas – o burguesote Hans Castorp e o sertanejo Riobaldo – vêm-se transportados de seus universos de referência originais (cidade burguesa e fazenda) para paisagens que ainda pertencem ao espaço cultural imediato (centro-europeu alemão e mineiro interiorano, respectivamente), mas que nem por isso são menos inusitadas para ambos. Riobaldo abandona o espaço da fazenda para lançar-se à jagunçagem pelos sertões, e Castorp, a planície burguesa do Norte alemão para aventurar-se no desregramento sensorial do sanatório alpino. Ambos são levados, com isso, a tematizar a própria existência e os fatos essenciais da vida humana: amor, morte, guerra, doença, o bem e o mal.

Nesse processo, deparam com personagens específicas, representativas de posturas definidas, com as quais se vêem obrigados a confrontar-se: Zé Bebelo e Settembrini são bons exemplos disso. Um e outro assumem tons magistrais em relação a Riobaldo e Hans Castorp. Apresentam-lhes projetos políticos civilizadores e sugerem-lhes a funcionalização de suas aptidões individuais em prol desses projetos. O amadurecimento dos “aprendizes” e sua autonomização em relação aos tutores constituem paralelo interessante e essencial para as duas narrativas.

Outro paralelo pode ser encontrado ainda na tematização da androginia e do homoerotismo pelo par Hippe-Clawdia, em *A Montanha Mágica*, e em Reinaldo-Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*. Nos dois romances, os protagonistas resgatam cada qual um encantamento homoerótico havido na adolescência, que se revigora e feminiza na vida adulta, para assumir importância central na narrativa, na figuração das personagens e no universo cultural, mítico e simbólico que evocam.

Finalmente, outro ponto de correspondência entre os dois textos – e que será, este sim, o tema central do presente artigo – é o das semelhanças na figuração do espaço em cada um dos romances. As narrativas ocorrem em ambientes muito bem delineados – o sertão, a montanha – e remetem a paisagens típicas em cada um dos espaços geográfico-culturais, como já se disse. Muito mais que o acréscimo de “cor local”, no entanto, elas assumem significados fundamentais no texto, estabelecidos a partir das relações entre os protagonistas e os mundos que os cercam. As associações desencadeadas por uma e outra paisagem na tradição cultural e artística precedente – suas conotações metafóricas, míticas e simbólicas – mantêm-se presentes; mas são redimensionadas a partir de tensões intrínsecas ao desenvolvimento da narrativa.

Desse modo, o argumento delineado no início – de que o deslocamento de um espaço original e provinciano para um espaço plural e universalizante represente experiência fundamental na constituição dos imaginários de Mann e Guimarães Rosa – pode tornar-se relevante para a compreensão da figuração do espaço nos romances em questão. O ambiente físico específico e suas implicações culturais passam a ter significado na obra pela tensão que estabelecem ao relacionar-se com o espaço interno que guarda em si cada personagem. O sertão, que “é dentro da gente”, e a montanha, que seduz e cativa por sete anos, ocasionam o devido estranhamento nos personagens centrais, de modo a pro-

E CASTRO, 1982; HOFMANN-ORTEGA LLERAS, 1995.

blematizar a vida de cada um e despertá-los para a inquietação existencial e filosófica. Eles podem, com isso, revelar-se como indivíduos despertados diante de si mesmos, a perguntar-se por si, por seu *Dasein* – por seu Onde.

3 ESPAÇOS DE ORIGEM

Para os dois autores, as localidades de origem – Lübeck e Cordisburgo – assumem papel constitutivo em seus universos literários e culturais. Ambos o declaram de modo explícito ao manifestarem suas poéticas. Para a análise a seguir, estarão em questão a já mencionada entrevista de Rosa a Günter Lorenz, concedida em 1965, nove anos após a primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, e um discurso proferido por Thomas Mann em sua cidade natal, em 1926, dois anos após o surgimento do romance *A Montanha Mágica*, versando sobre o que haveria de propriamente “lübeckiano” na obra.

Guimarães Rosa considera Cordisburgo “uma cidadezinha não muito interessante”, mas “de muita importância” para ele. “Sou mineiro”, ele afirma. “E isto sim é o importante, pois *quando escrevo*, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo” (grifo nosso). A origem familiar, sueva, integra intimamente tal constelação. O destino errante do povo suevo, no passado português, é visto como responsável pelo fato de os antepassados “se apegarem com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama o sertão. E eu também estou apegado a ele...” (GR1, p.30) – a identificação do escritor com tal sentimento é imediata.

Nesse contexto surge a afirmação de que é “impossível separar minha biografia de minha obra” (GR1, p.31). E Rosa a explica pelo fato de o pequeno mundo do sertão, “este mundo original e cheio de contrastes”, ser para ele “o símbolo”, “o modelo de [seu] universo”. Riobaldo é “[seu] irmão” (GR1, p.37), e o sertão, em uma das definições que recebe no romance, é “do tamanho do mundo” (GR2, p.59).

Ora, algumas declarações de Mann quanto à importância de sua origem biográfica para a própria obra – mais especificamente para a construção da personagem Hans Castorp – revelam paralelo relevante quando comparadas às de Rosa. O discurso “Lübeck como forma de vida espiritual” (“Lübeck als geistige Lebensform”, cf. SZB, p.88-91) é fonte indispensável para o entendimento dessa questão.

Nele, com o habitual tom irônico, Mann apresenta Castorp como o jovem impregnado de “Hanseatentum”, de “herança hanseática”. Castorp, a propósito, é originário de outra cidade hanseática – Hamburgo, e não Lübeck, como Mann – mas isso não passaria de um recurso de “variação” ficcional (SZB, p.88). O que ocorre em Mann, de forma semelhante a Rosa, é a situação da própria origem em um passado distante, que é então reinterpretada no presente da escrita literária, de modo a assumir um potencial de transcendência:

É a herança hanseática que confere a Hans Castorp sua esperteza. (...) Essa origem, ele já não a conserva como faziam seus antepassados, sob a forma de uma pirataria mais elevada, mas sim de um modo mais discreto e espiritual: ele a conserva em um

prazer pela aventura no espaço anímico e intelectual; e é isso que transporta o rapaz ao que é cósmico e metafísico, transformando-o efetivamente no herói de uma história que se põe, de maneira maravilhosa, irônica e quase paródica, a renovar o “Wilhelm Meister”, esse antigo romance de formação alemão, produto de nossa grande era burguesa (SZB, p.88)⁷

A origem hanseática como característica comum a Castorp e si mesmo, Mann a explicita em seguida no ensaio, através da relação de autor e personagem com a natureza:

Certa vez, o jovem e ingênuo aventureiro põe-se a medir forças até mesmo com os elementos, com a natureza; e menciono tal fato porque aqui se evidencia de modo muito claro que tipo de espírito ele tem – ele e o autor. Nada é mais característico para nossa forma de vida que nossa relação com a natureza. (SZB, 89)

A identificação é evidente e torna-se plena pela utilização reiterada do possessivo “nossa”. Como Rosa em relação à sua terra natal, Thomas Mann traz na bagagem as imagens e a atmosfera de Lübeck. Riobaldo e Hans Castorp são seus respectivos depositários.

O manuseio manniano dos apetrechos domésticos, porém, difere do uso que o escritor mineiro faz dos seus. A relação com a natureza, em ambos – e a consequente representação do espaço natural nas obras de um e de outro – constitui ponto-chave para o avanço da análise.

4 ESPAÇOS DE EXPANSÃO – A MONTANHA E O SERTÃO

Fundamentalmente, a atitude dos personagens rosianos face à natureza é integrativa. Em geral, estão desde o início imersos no meio natural e o compõem de maneira menos ou mais imediata.

Um caso extremo, em que tal imersão chega a assumir contornos negativos, é o dos “catrumanos”, um povo tosco com que Riobaldo e seu bando depa-ram em meio às andanças. Miseráveis, eles andam meio nus: “quase que nem possuíam o respeito das roupas de vestir” (GR2, p.245). Não se entende bem sua fala, pois têm “uma voz diversa, costumada daquela terra de lugar”, e um “vozeio soturno”; o narrador pensa que “nos tempos antigos, devia de ter sido assim”. É acrescenta que o que acontecia “era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontan de mundo, grotinhos dum sertão” (GR2, p.246). No romance, homem e entorno chegam a confundir-se, constituindo espaço próprio.⁸

Outro exemplo, menos extremo e de características mais recorrentes, é o momento em que Riobaldo relembra o primeiro encontro com Diadorim quando eram ambos ainda crianças (viriam a reencontrar-se apenas dali a anos, como companheiros de jagunçagem). Estavam os dois à beira de um rio, o “de-Janeiro”. Riobaldo vê o menino “encostado numa árvore” e impressiona-se por sua beleza, “um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes,

⁷ Cabe destacar, nesta citação, dois aspectos: primeiro, o novo exemplo de filiação de Mann a Goethe e à tradição do *Bildungsroman* – válida, a nosso ver, também para Riobaldo, “Wilhelm Meister” do interior mineiro, tal como se refere a ele Gün-ter Lorenz (GR1, p.35), sem ser contestado em sua afirmação. E, segundo, a auto-inserção explícita de Mann na tradição literária precedente – igualmente perceptível em Rosa, que se entende como “regionalista”, ao mirar em retrospecto a literatura brasileira (GR1, p.31).

⁸ Há muitos outros exemplos nesse sentido. Poderíamos mencionar, ainda, a descrição das travessias de rios e desertos empreendidas no romance; a representação da relação dos jagunços com seus cava-

los; o significado que rios, árvores e pássaros assumem na constituição do imaginário e da sensibilidade das personagens. Ocorre aí um imbricamento entre personagens e meio natural: ambos se delineiam mutuamente, *uno acto*, e permanecem indissociados no universo de referências do romance. Tal imbricamento deve-se frequentemente a referências provenientes de um universo sapiencial de origem esotérica e mística ou filosófica e existencial assumidas explicitamente por Guimarães Rosa, mas que não constituem objeto específico deste trabalho. Quanto a essas fontes místicas e esotéricas, ver os trabalhos de SPERBER, 1976; UTÉZA, 1994; ARAÚJO, 1996.

verdes”; sua voz é “muito natural” (GR2, p.70). Após uma aproximação e rápida conversa, decidem passear de canoa. Riobaldo tem medo, mas vê em Diadorim – naquele tempo ainda conhecido apenas como Reinaldo – um apoio. “O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (GR2, p.71). Os atributos de Reinaldo-Diadorim, grifados acima por conta das finalidades deste trabalho, associam-no reiteradamente à natureza. É ele quem a revela ao temeroso Riobaldo, cravando-a de maneira perene em sua memória:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo (...). Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder me deslembra. (GR2, p.71)

A lembrança da natureza e a de Diadorim identificam-se. Riobaldo nada esquece (animais, minerais, plantas, flores, pássaros), porque não é possível “deslembra” o menino. O encontro com o outro, sua presença inovadora e reveladora, possibilita a Riobaldo a experiência de um olhar diverso. Diadorim e a paisagem natural são, nesse momento, inseparáveis.

Na vida adulta, o deslocamento de Riobaldo do espaço da fazenda, que lhe é familiar, para o espaço tosco e fascinante do sertão retoma essa experiência inicial. Não ocorre ruptura radical, já que as duas paisagens integram um espaço geográfico contínuo; há, sim, uma reeducação do olhar pela perspectiva do outro.

Em Thomas Mann, de outro modo, o distanciamento em relação à natureza é explicitado de maneira quase permanente. A viagem de Hans Castorp da planície para a montanha, que inaugura *A Montanha Mágica*, é sinal claro disso. Não se trata de algo semelhante à passagem horizontal e progressiva que faz Riobaldo, mas de um salto que ocasiona a mobilidade do personagem à revelia de sua vontade e expectativas. A iniciativa do empreendimento parte de uma recomendação médica de descanso e da motivação (pouco acentuada) de se visitar um primo, Joachim, internado em um sanatório alpino, para curar-se de tuberculose: “Não tivera a intenção de levar essa viagem muito a sério e de entregar-se totalmente a ela. Propusera-se liquidá-la depressa, porque tinha que ser feita, depois regressar para casa tal como partira, e retomar sua vida anterior exatamente no ponto em que a abandonara por um instante” (MM, p.8).

Uma descrição prática e objetiva do percurso evidencia as diferenças geográficas e a distância que separa os dois mundos:

Mas de Hamburgo até essas alturas a viagem é longa (...). É preciso atravessar diversos Estados, subindo e descendo, do planalto da Alemanha meridional até a beira do lago de Constança, cujas ondas salientes são transpostas de navio, por sobre abismos outrora considerados insondáveis. (MM, p.7)

porém, ao romance *A Montanha Mágica*. Esse novo par, quanto consta, ainda não constituiu objeto de investigação acadêmica, e pode ser, portanto, novo viés para a análise conjunta dos dois escritores.

Entre os dois romances há coincidências evidentes. Os protagonistas – o burguesote Hans Castorp e o sertanejo Riobaldo – vêm-se transportados de seus universos de referência originais (cidade burguesa e fazenda) para paisagens que ainda pertencem ao espaço cultural imediato (centro-europeu alemão e mineiro interiorano, respectivamente), mas que nem por isso são menos inusitadas para ambos. Riobaldo abandona o espaço da fazenda para lançar-se à jagunçagem pelos sertões, e Castorp, a planície burguesa do Norte alemão para aventurar-se no desregramento sensorial do sanatório alpino. Ambos são levados, com isso, a tematizar a própria existência e os fatos essenciais da vida humana: amor, morte, guerra, doença, o bem e o mal.

Nesse processo, deparam com personagens específicas, representativas de posturas definidas, com as quais se vêem obrigados a confrontar-se: Zé Bebelo e Settembrini são bons exemplos disso. Um e outro assumem tons magistras em relação a Riobaldo e Hans Castorp. Apresentam-lhes projetos políticos civilizadores e sugerem-lhes a funcionalização de suas aptidões individuais em prol desses projetos. O amadurecimento dos “aprendizes” e sua autonomização em relação aos tutores constituem paralelo interessante e essencial para as duas narrativas.

Outro paralelo pode ser encontrado ainda na tematização da androginia e do homoeroticismo pelo par Hippe-Clawdia, em *A Montanha Mágica*, e em Reinaldo-Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*. Nos dois romances, os protagonistas resgatam cada qual um encantamento homoerótico havido na adolescência, que se reaviva e feminiza na vida adulta, para assumir importância central na narrativa, na figuração das personagens e no universo cultural, mítico e simbólico que evocam.

Finalmente, outro ponto de correspondência entre os dois textos – e que será, este sim, o tema central do presente artigo – é o das semelhanças na figuração do espaço em cada um dos romances. As narrativas ocorrem em ambientes muito bem delineados – o sertão, a montanha – e remetem a paisagens típicas em cada um dos espaços geográfico-culturais, como já se disse. Muito mais que o acréscimo de “cor local”, no entanto, elas assumem significados fundamentais no texto, estabelecidos a partir das relações entre os protagonistas e os mundos que os cercam. As associações desencadeadas por uma e outra paisagem na tradição cultural e artística precedente – suas conotações metafóricas, míticas e simbólicas – mantêm-se presentes; mas são redimensionadas a partir de tensões intrínsecas ao desenvolvimento da narrativa.

Desse modo, o argumento delineado no início – de que o deslocamento de um espaço original e provinciano para um espaço plural e universalizante represente experiência fundamental na constituição dos imaginários de Mann e Guimarães Rosa – pode tornar-se relevante para a compreensão da figuração do espaço nos romances em questão. O ambiente físico específico e suas implicações culturais passam a ter significado na obra pela tensão que estabelecem ao relacionar-se com o espaço interno que guarda em si cada personagem. O sertão, que “é dentro da gente”, e a montanha, que seduz e cativa por sete anos, ocasionam o devido estranhamento nos personagens centrais, de modo a pro-

ECASTRO, 1982; HOFMANN-ORTEGA LLERAS, 1995.

blematizar a vida de cada um e despertá-los para a inquietação existencial e filosófica. Eles podem, com isso, revelar-se como indivíduos despertos diante de si mesmos, a perguntar-se por si, por seu *Dasein* – por seu Onde.

3 ESPAÇOS DE ORIGEM

Para os dois autores, as localidades de origem – Lübeck e Cordisburgo – assumem papel constitutivo em seus universos literários e culturais. Ambos o declaram de modo explícito ao manifestarem suas poéticas. Para a análise a seguir, estarão em questão a já mencionada entrevista de Rosa a Günter Lorenz, concedida em 1965, nove anos após a primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, e um discurso proferido por Thomas Mann em sua cidade natal, em 1926, dois anos após o surgimento do romance *A Montanha Mágica*, versando sobre o que haveria de propriamente “lübeckiano” na obra.

Guimarães Rosa considera Cordisburgo “uma cidadezinha não muito interessante”, mas “de muita importância” para ele. “Sou mineiro”, ele afirma. “E isto sim é o importante, pois *quando escrevo*, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo” (grifo nosso). A origem familiar, sueva, integra intimamente tal constelação. O destino errante do povo suevo, no passado português, é visto como responsável pelo fato de os antepassados “se apegarem com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama o sertão. E eu também estou apegado a ele...” (GR1, p.30) – a identificação do escritor com tal sentimento é imediata.

Nesse contexto surge a afirmação de que é “impossível separar minha biografia de minha obra” (GR1, p.31). E Rosa a explica pelo fato de o pequeno mundo do sertão, “este mundo original e cheio de contrastes”, ser para ele “o símbolo”, “o modelo de [seu] universo”. Riobaldo é “[seu] irmão” (GR1, p.37), e o sertão, em uma das definições que recebe no romance, é “do tamanho do mundo” (GR2, p.59).

Ora, algumas declarações de Mann quanto à importância de sua origem biográfica para a própria obra – mais especificamente para a construção da personagem Hans Castorp – revelam paralelo relevante quando comparadas às de Rosa. O discurso “Lübeck como forma de vida espiritual” (“Lübeck als geistige Lebensform”, cf. SZB, p.88-91) é fonte indispensável para o entendimento dessa questão.

Nele, com o habitual tom irônico, Mann apresenta Castorp como o jovem impregnado de “Hanseatentum”, de “herança hanseática”. Castorp, a propósito, é originário de outra cidade hanseática – Hamburgo, e não Lübeck, como Mann – mas isso não passaria de um recurso de “variação” ficcional (SZB, p.88). O que ocorre em Mann, de forma semelhante a Rosa, é a situação da própria origem em um passado distante, que é então reinterpretada no presente da escrita literária, de modo a assumir um potencial de transcendência:

É a herança hanseática que confere a Hans Castorp sua esperteza. (...) Essa origem, ele já não a conserva como faziam seus antepassados, sob a forma de uma pirataria mais elevada, mas sim de um modo mais discreto e espiritual: ele a conserva em um

Primeiramente, serão propostos argumentos em favor da relevância de tal análise, com base na apresentação de referências comuns aos dois autores e a partir de declarações de ambos, em que cada um relaciona a produção de seu romance à respectiva origem biográfica. Para tanto, serão utilizados textos dos próprios escritores, nos quais ambos, agora leitores de si mesmos, manifestam-se de um ponto de vista retrospectivo sobre as próprias obras. (Não se deixará, também, com o devido cuidado e anúncio prévio, de estabelecer associações arbitrárias, atribuíveis antes à perspectiva deste leitor – específico e explícito – do que a fatos em si. Por zelo metodológico, convém aclarar desde já a presença mediadora de quem busca paralelas entre os dois textos e, ao explicitar tal mediação, reconhecer seu potencial heurístico face à comunidade argumentativa concreta.²)

Em um segundo momento, o interesse passará a concentrar-se sobre a leitura de trechos específicos dos dois romances, postos lado a lado pela função semelhante que desempenham na estrutura de uma obra e outra: na defrontação com a natureza, os protagonistas revelarão procedimentos relevantes para a compreensão da representação do espaço nas respectivas obras.

O desenvolvimento de tal investigação permitirá que se formulem hipóteses sobre a existência de uma base de sustentação ética comum aos dois romances,³ visível também nas soluções encontradas em ambos para a representação do espaço.

2 POSSÍVEIS ESPELHAMENTOS

Tanto João Guimarães Rosa como Thomas Mann são, no século XX, autores essenciais às literaturas de seus respectivos países.⁴ Ambos estão profundamente inseridos nas tradições nacionais correspondentes e são alimentados pelas matrizes locais, que constituem a base de seu universo ficcional.

A imponência de suas obras, no entanto, levou-os em pouco tempo a ultrapassar as próprias fronteiras. Obtiveram boa repercussão no exterior, através de estudos especializados feitos por estrangeiros e de traduções de suas obras para outras línguas. A ambos coube, em vida, ter a experiência de ver a própria obra frutificar para além do lugar de origem.

Tanto para um como para outro, o trânsito entre diversas culturas foi ainda uma contingência biográfica: ora pelo exílio, no caso de Mann, ora pela atividade diplomática, no caso de Rosa. E para alongar a cadeia de associações, talvez seja mesmo plausível afirmar que a experiência central dos dois escritores constitua-se no abandono da província, mas sem que ela fique de todo para trás; eles a levam consigo na bagagem e têm-na sempre à mão. O burguês de Lübeck e o sertanejo de Cordisburgo avolumam-se em torno de seus espaços de origem e aventuram-se a refletir o mundo imenso que está à volta. Constituem-se superfícies espelhadas desses cernes, mas tornam-se capazes de emitir luz própria e redimensionar as imagens que pousam sobre eles.

Tal jogo de espelhos convida a estabelecer imagens recíprocas. Aos olhos do espectador reflexionante, que trata de relacioná-los no exercício de leitura, os dois mundos refletem um ao outro. Convivem lado a lado – no universo

(Selbstkommentare: "Der Zauberberg" – citações traduzidas para as finalidades deste artigo), GR1 (*Ficção Completa*, v.1) e GR2 (*Ficção Completa*, v.2).

⁽²⁾ Sobre a complexa presença do leitor na recepção de textos literários, ver COSTA LIMA, 1979.

⁽³⁾ Sobre as relações entre filosofia e literatura, já que se delineará aqui certa reflexão filosófica a partir dos textos literários em análise, ver PETERSEN, 1996.

⁽⁴⁾ Quanto à relevância de Guimarães Rosa nesse sentido, ver, por exemplo, COUTINHO, 1994, p. 16-8; quanto a Thomas Mann, ver KURZKE, 1991, p.13-5.

⁽⁵⁾ Sobre as relações entre a obra de Goethe e Guimarães Rosa, ver o recente trabalho de SCHIFFER DURÃES, 1996.

⁽⁶⁾ Outros exemplos de estudos comparativos são: ANDRADE, 1986, p.582-94; COUTINHO

próprio do leitor externo – a mãe teuto-brasileira de Mann e a cidade do "Cordisburgo germânico, fundado por alemães", "coração do império suevolatino" de Rosa (GR1, p.31, grifo nosso). Surge, de um lado, em meio à biografia do judeu jesuíta Leo Naphta, em *A Montanha Mágica*, a menção a "jovens provenientes de terras longínquas, sul-americanos de raça lusa, cujo aspecto era mais 'judeu' do que o de Leo" (MM, p.537); e, de outro, o viajante alemão Vupes ("clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosalar – indivíduo mesmo", GR2, p.50), a percorrer as veredas do grande sertão. São figuras peculiares a um mundo e outro, que se apresentam, de repente, em terreno oposto. E servem de isca à atenção, predispondo o leitor à imagem de um diálogo.

Além dessas associações mediadas e arbitrárias, contudo, Mann e Rosa achegam-se por gestos próprios. Há, por exemplo, referência comum a um outro, que vem do passado intermediar a tertúlia: trata-se de Goethe, que exerceu igual fascínio sobre os dois escritores, além de conferir-lhes material comum para a produção literária (dos quais o tema fáustico é o mais evidente).⁵ Pois Thomas Mann não raramente insinua-se sucessor do mestre de Weimar; e em nome dessa sucessão supera até mesmo o agigantado orgulho próprio: à revelia da relação tensa com a geração alemã mais jovem, retorna à Alemanha do pós-guerra para render a devida homenagem a Goethe no bicentenário de seu nascimento.

De igual modo, também Rosa reporta-se reiteradas vezes ao mesmo mestre, sobretudo no mais extenso depoimento sobre si e a literatura (a entrevista de 1965 a Günter Lorenz, GR1, p.27-61). E sobre ele afirma:

Goethe nasceu no sertão (...); ele era, como os outros a quem eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. (GR1, p.49)

Além de tal filiação a Goethe, contudo, o pendor à identidade entre os dois escritores é corroborado ainda por referências diretas que partem de Rosa. (E somente dele, pois de outro modo não seria possível: Rosa permaneceu incógnito para Mann, cuja morte ocorreu antes que o brasileiro nascesse em língua alemã, pelas mãos de Curt Meyer-Clason, em 1964.) O escritor mineiro – que pôde fazê-lo – menciona mais de uma vez o nome de Thomas Mann em sua entrevista a Lorenz e afirma "admirá-lo e respeitá-lo" (GR1, p.52). Vê nele uma prova de que atualmente a linguagem poética "deve ser pessoal, produto do próprio autor" (GR1, p.53).

Por esses e outros argumentos parece plausível proceder à leitura paralela dos dois escritores. Afinal a idéia não é nova: já mereceu a atenção perspicaz de Roberto Schwarz, que centrou sua análise na comparação dos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Doktor Faustus*. Ele teria feito frutificar, segundo suas palavras, "a generosidade intelectual de Jacó Guinsburg" (Schwarz, 1965), que teria sido, portanto, o primeiro a colocar lado a lado Thomas Mann e Guimarães Rosa. A semelhança explorada no artigo, bastante patente, é a presença do motivo fáustico nas duas obras, perscrutada com acuidade por Schwarz.⁶

Para as finalidades deste artigo, interessa manter *Grande Sertão: Veredas* como um dos suportes para leitura concomitante de Mann e Rosa, associando-o,

porém, ao romance *A Montanha Mágica*. Esse novo par, quanto consta, ainda não constituiu objeto de investigação acadêmica, e pode ser, portanto, novo viés para a análise conjunta dos dois escritores.

Entre os dois romances há coincidências evidentes. Os protagonistas – o burguesote Hans Castorp e o sertanejo Riobaldo – vêm-se transportados de seus universos de referência originais (cidade burguesa e fazenda) para paisagens que ainda pertencem ao espaço cultural imediato (centro-europeu alemão e mineiro interiorano, respectivamente), mas que nem por isso são menos inusitadas para ambos. Riobaldo abandona o espaço da fazenda para lançar-se à jagunçagem pelos sertões, e Castorp, a planície burguesa do Norte alemão para aventurar-se no desregramento sensorial do sanatório alpino. Ambos são levados, com isso, a tematizar a própria existência e os fatos essenciais da vida humana: amor, morte, guerra, doença, o bem e o mal.

Nesse processo, deparam com personagens específicas, representativas de posturas definidas, com as quais se vêem obrigados a confrontar-se: Zé Bebelo e Settembrini são bons exemplos disso. Um e outro assumem tons magistrais em relação a Riobaldo e Hans Castorp. Apresentam-lhes projetos políticos civilizadores e sugerem-lhes a funcionalização de suas aptidões individuais em prol desses projetos. O amadurecimento dos “aprendizes” e sua autonomização em relação aos tutores constituem paralelo interessante e essencial para as duas narrativas.

Outro paralelo pode ser encontrado ainda na tematização da androginia e do homoerotismo pelo par Hippe-Clawdia, em *A Montanha Mágica*, e em Reinaldo-Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*. Nos dois romances, os protagonistas resgatam cada qual um encantamento homoerótico havido na adolescência, que se revigora e feminiza na vida adulta, para assumir importância central na narrativa, na figuração das personagens e no universo cultural, mítico e simbólico que evocam.

Finalmente, outro ponto de correspondência entre os dois textos – e que será, este sim, o tema central do presente artigo – é o das semelhanças na figuração do espaço em cada um dos romances. As narrativas ocorrem em ambientes muito bem delineados – o sertão, a montanha – e remetem a paisagens típicas em cada um dos espaços geográfico-culturais, como já se disse. Muito mais que o acréscimo de “cor local”, no entanto, elas assumem significados fundamentais no texto, estabelecidos a partir das relações entre os protagonistas e os mundos que os cercam. As associações desencadeadas por uma e outra paisagem na tradição cultural e artística precedente – suas conotações metafóricas, míticas e simbólicas – mantêm-se presentes; mas são redimensionadas a partir de tensões intrínsecas ao desenvolvimento da narrativa.

Desse modo, o argumento delineado no início – de que o deslocamento de um espaço original e provinciano para um espaço plural e universalizante represente experiência fundamental na constituição dos imaginários de Mann e Guimarães Rosa – pode tornar-se relevante para a compreensão da figuração do espaço nos romances em questão. O ambiente físico específico e suas implicações culturais passam a ter significado na obra pela tensão que estabelecem ao relacionar-se com o espaço interno que guarda em si cada personagem. O sertão, que “é dentro da gente”, e a montanha, que seduz e cativa por sete anos, ocasionam o devido estranhamento nos personagens centrais, de modo a pro-

ECASTRO, 1982; HOFMANN-ORTEGA LLERAS, 1995.

blematizar a vida de cada um e despertá-los para a inquietação existencial e filosófica. Eles podem, com isso, revelar-se como indivíduos despertos diante de si mesmos, a perguntar-se por si, por seu *Dasein* – por seu Onde.

3 ESPAÇOS DE ORIGEM

Para os dois autores, as localidades de origem – Lübeck e Cordisburgo – assumem papel constitutivo em seus universos literários e culturais. Ambos o declaram de modo explícito ao manifestarem suas poéticas. Para a análise a seguir, estarão em questão a já mencionada entrevista de Rosa a Günter Lorenz, concedida em 1965, nove anos após a primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, e um discurso proferido por Thomas Mann em sua cidade natal, em 1926, dois anos após o surgimento do romance *A Montanha Mágica*, versando sobre o que haveria de propriamente “lübeckiano” na obra.

Guimarães Rosa considera Cordisburgo “uma cidadezinha não muito interessante”, mas “de muita importância” para ele. “Sou mineiro”, ele afirma. “E isto sim é o importante, pois *quando escrevo*, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo” (grifo nosso). A origem familiar, sueva, integra intimamente tal constelação. O destino errante do povo suevo, no passado português, é visto como responsável pelo fato de os antepassados “se apegarem com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama o sertão. E eu também estou apegado a ele...” (GR1, p.30) – a identificação do escritor com tal sentimento é imediata.

Nesse contexto surge a afirmação de que é “impossível separar minha biografia de minha obra” (GR1, p.31). E Rosa a explica pelo fato de o pequeno mundo do sertão, “este mundo original e cheio de contrastes”, ser para ele “o símbolo”, “o modelo de [seu] universo”. Riobaldo é “[seu] irmão” (GR1, p.37), e o sertão, em uma das definições que recebe no romance, é “do tamanho do mundo” (GR2, p.59).

Ora, algumas declarações de Mann quanto à importância de sua origem biográfica para a própria obra – mais especificamente para a construção da personagem Hans Castorp – revelam paralelo relevante quando comparadas às de Rosa. O discurso “Lübeck como forma de vida espiritual” (“Lübeck als geistige Lebensform”, cf. SZB, p.88-91) é fonte indispensável para o entendimento dessa questão.

Nele, com o habitual tom irônico, Mann apresenta Castorp como o jovem impregnado de “Hanseatentum”, de “herança hanseática”. Castorp, a propósito, é originário de outra cidade hanseática – Hamburgo, e não Lübeck, como Mann – mas isso não passaria de um recurso de “variação” ficcional (SZB, p.88). O que ocorre em Mann, de forma semelhante a Rosa, é a situação da própria origem em um passado distante, que é então reinterpretada no presente da escrita literária, de modo a assumir um potencial de transcendência:

É a herança hanseática que confere a Hans Castorp sua esperteza. (...) Essa origem, ele já não a conserva como faziam seus antepassados, sob a forma de uma pirataria mais elevada, mas sim de um modo mais discreto e espiritual: ele a conserva em um

prazer pela aventura no espaço anímico e intelectual; e é isso que transporta o rapaz ao que é cósmico e metafísico, transformando-o efetivamente no herói de uma história que se põe, de maneira maravilhosa, irônica e quase paródica, a renovar o “Wilhelm Meister”, esse antigo romance de formação alemão, produto de nossa grande era burguesa (SZB, p.88)⁷

A origem hanseática como característica comum a Castorp e si mesmo, Mann a explicita em seguida no ensaio, através da relação de autor e personagem com a natureza:

Certa vez, o jovem e ingênuo aventureiro põe-se a medir forças até mesmo com os elementos, com a natureza; e menciono tal fato porque aqui se evidencia de modo muito claro que tipo de espírito ele tem – ele e o autor. Nada é mais característico para nossa forma de vida que nossa relação com a natureza. (SZB, 89)

A identificação é evidente e torna-se plena pela utilização reiterada do possessivo “nossa”. Como Rosa em relação à sua terra natal, Thomas Mann traz na bagagem as imagens e a atmosfera de Lübeck. Riobaldo e Hans Castorp são seus respectivos depositários.

O manuseio manniano dos apetrechos domésticos, porém, difere do uso que o escritor mineiro faz dos seus. A relação com a natureza, em ambos – e a conseqüente representação do espaço natural nas obras de um e de outro – constitui ponto-chave para o avanço da análise.

4 ESPAÇOS DE EXPANSÃO – A MONTANHA E O SERTÃO

Fundamentalmente, a atitude dos personagens rosianos face à natureza é integrativa. Em geral, estão desde o início imersos no meio natural e o compõem de maneira menos ou mais imediata.

Um caso extremo, em que tal imersão chega a assumir contornos negativos, é o dos “catrumanos”, um povo tosco com que Riobaldo e seu bando deparam em meio às andanças. Miseráveis, eles andam meio nus: “quase que nem possuíam o respeito das roupas de vestir” (GR2, p.245). Não se entende bem sua fala, pois têm “uma voz diversa, costumada daquela terra de lugar”, e um “vozeio soturno”; o narrador pensa que “nos tempos antigos, devia de ter sido assim”. E acrescenta que o que acontecia “era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lonhão de mundo, grotórios dum sertão” (GR2, p.246). No romance, homem e entorno chegam a confundir-se, constituindo espaço próprio.⁸

Outro exemplo, menos extremo e de características mais recorrentes, é o momento em que Riobaldo relembra o primeiro encontro com Diadorim quando eram ambos ainda crianças (viriam a reencontrar-se apenas dali a anos, como companheiros de jagunçagem). Estavam os dois à beira de um rio, o “de-Janeiro”. Riobaldo vê o menino “encostado numa árvore” e impressiona-se por sua beleza, “um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes,

⁽⁷⁾ Cabe destacar, nesta citação, dois aspectos: primeiro, o novo exemplo de filiação de Mann a Goethe e à tradição do *Bildungsroman* – válida, a nosso ver, também para Riobaldo, “Wilhelm Meister” do interior mineiro, tal como se refere a ele Gün-ter Lorenz (GR1, p.35), sem ser contestado em sua afirmação. E, segundo, a auto-inserção explícita de Mann na tradição literária precedente – igualmente perceptível em Rosa, que se entende como “regionalista”, ao mirar em retrospecto a literatura brasileira (GR1, p.31).

⁽⁸⁾ Há muitos outros exemplos nesse sentido. Poderíamos mencionar, ainda, a descrição das travessias de rios e desertos compreendidas no romance; a representação da relação dos jagunços com seus cava-

los; o significado que rios, árvores e pássaros assumem na constituição do imaginário e da sensibilidade das personagens. Ocorre aí um imbricamento entre personagens e meio natural; ambos se delineiam mutuamente, *uno acto*, e permanecem indissociados no universo de referências do romance. Tal imbricamento deve-se frequentemente a referências provenientes de um universo sapiencial de origem esotérica e mística ou filosófica e existencial assumidas explicitamente por Guimarães Rosa, mas que não constituem objeto específico deste trabalho. Quanto a essas fontes místicas e esotéricas, ver os trabalhos de SPERBER, 1976; UTÉZA, 1994; ARAÚJO, 1996.

verdes”; sua voz é “muito natural” (GR2, p.70). Após uma aproximação e rápida conversa, decidem passear de canoa. Riobaldo tem medo, mas vê em Diadorim – naquele tempo ainda conhecido apenas como Reinaldo – um apoio. “O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (GR2, p.71). Os atributos de Reinaldo-Diadorim, grifados acima por conta das finalidades deste trabalho, associam-no reiteradamente à natureza. É ele quem a revela ao temeroso Riobaldo, cravando-a de maneira perene em sua memória:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo (...). Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder me deslembra. (GR2, p.71)

A lembrança da natureza e a de Diadorim identificam-se. Riobaldo nada esquece (animais, minerais, plantas, flores, pássaros), porque não é possível “deslembra” o menino. O encontro com o outro, sua presença inovadora e reveladora, possibilita a Riobaldo a experiência de um olhar diverso. Diadorim e a paisagem natural são, nesse momento, inseparáveis.

Na vida adulta, o deslocamento de Riobaldo do espaço da fazenda, que lhe é familiar, para o espaço tosco e fascinante do sertão retoma essa experiência inicial. Não ocorre ruptura radical, já que as duas paisagens integram um espaço geográfico contínuo; há, sim, uma reeducação do olhar pela perspectiva do outro.

Em Thomas Mann, de outro modo, o distanciamento em relação à natureza é explicitado de maneira quase permanente. A viagem de Hans Castorp da planície para a montanha, que inaugura *A Montanha Mágica*, é sinal claro disso. Não se trata de algo semelhante à passagem horizontal e progressiva que faz Riobaldo, mas de um salto que ocasiona a mobilidade do personagem à revelia de sua vontade e expectativas. A iniciativa do empreendimento parte de uma recomendação médica de descanso e da motivação (pouco acentuada) de se visitar um primo, Joachim, internado em um sanatório alpino, para curar-se de tuberculose: “Não tivera a intenção de levar essa viagem muito a sério e de entregar-se totalmente a ela. Propusera-se liquidá-la depressa, porque tinha que ser feita, depois regressar para casa tal como partira, e retomar sua vida anterior exatamente no ponto em que a abandonara por um instante” (MM, p.8).

Uma descrição prática e objetiva do percurso evidencia as diferenças geográficas e a distância que separa os dois mundos:

Mas de Hamburgo até essas alturas a viagem é longa (...). É preciso atravessar diversos Estados, subindo e descendo, do planalto da Alemanha meridional até a beira do lago de Constança, cujas ondas salientes são transpostas de navio, por sobre abismos outrora considerados insondáveis. (MM, p.7)

A viagem em meio aos Alpes, descrita na sequência, encerra em um trecho muito íngreme. Era “a parte deveras aventureira da viagem, uma escalada brusca e penosa que parece não ter fim”, e que se percorria em um “trem de bitola estreita”, tracionado por “uma locomotiva de pequeno porte, mas (...) de extraordinária força de tração” (MM, p.7).

Em um dos vagões desse comboio, o leitor pode, pela primeira vez, depa-
rar com Hans Castorp, um “rapaz mimado e franzino”, descrito em meio ao seu
aparato burguês: “maleta de couro de crocodilo”, “sobretudo de verão” e “co-
bertor de viagem”. O livro que traz para ler na viagem, “Ocean steamships”, é
mais um indício do apego do protagonista ao conjunto de referências deixadas
na planície: Castorp é engenheiro.

Nesse primeiro momento, a oposição dos dois espaços revela-se inclusi-
ve pela atenção aos meios de transporte que lhes são peculiares: o narrador, ao
mencionar o livro sobre barcos a vapor, faz evidente alusão às ambições profis-
sionais do protagonista em uma cidade portuária como Hamburgo. E igual-
mente adequada ao olhar do engenheiro é a atenção que se dispensa aos deta-
lhes técnicos do trem que vai montanha acima.

A paisagem natural, por sua vez, praticamente ainda não recebe atenção
nenhuma. Mas isso vai se alterar no decorrer do romance. Afinal,

dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não
criou raízes firmes na vida – do seu modo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar
seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem
imaginava enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, se
roja de permcio entre ele e seu lugar de origem, revela de hora em hora novas metamor-
foses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido
mais intensas ainda. (MM, p.8)

No decorrer da narrativa, a sensibilidade de Castorp para a natureza se
aguçará mais e mais, e sua confrontação com ela constituirá um dos fundamen-
tos para a figuração do espaço no romance. A oposição entre a planície e a
montanha assumirá novos contornos.

De início, Castorp construirá uma nova identidade para si, ao sentir-se
integrado à vida da montanha e distante da vida burguesa da planície. Depois,
no entanto, a neve, que determina a paisagem montanhosa, e o mar, elemento
dominante na planície de origem, passarão a ser objeto de inusitadas aproxima-
ções e identificações, como bem se vê no subcapítulo “Passeio pela praia” (MM,
p.653-61).⁹

Alguns argumentos do já mencionado discurso sobre Lübeck são de-
cisivos para a compreensão dessa questão. Ao se referir à paisagem em *A Mon-
tanha Mágica*, Mann aproxima também aí a montanha e o mar. Para ele, é o
distanciamento da personagem que iguala tais paisagens e confere-lhes signifi-
cado específico, “elementar”:

Mar e cordilheira não são rústicos; são elementares no sentido de uma magnifi-
cência última e deserta, extra-humana; e quase chega a parecer que o artista civil, citadi-
no, o artista urbano e burguês tenha a tendência, quando se trata da natureza, de saltar
por sobre o rústico-paisagístico e procurar diretamente o elementar, já que é diante deste
último que sua relação com a natureza pode reconhecer-se e revelar-se, com toda a

⁹ Um trecho ilustrativo:
“Há neste mundo uma
situação, há certos fato-
res paisagísticos – se é
que se pode falar de
‘paisagem’ no caso que
temos em vista – que
fazem com que a confu-
são e a mistura das dis-
tâncias do tempo e do
espaço, que vão a ponto
de criar uma uniformi-
dade vertiginosa, se pro-
duzem de forma natural
e lógica, de maneira que,

pelo menos para um pe-
ríodo de férias, parece
tolerável o abandono ao
seu enleio mágico. Pen-
samos em passeios à beira-
mar – ocupação da
qual Hans Castorp nun-
ca deixava de lembrar-se
com a maior simpatia –
e já sabemos que a vida
na neve lhe recordava de
modo ameno e grato as
dunas de seu torrão na-
tal” (MM, p.660).

razão humana, como o que ela de fato é: como temor, como estranheza, como aventura
inadequada e selvagem. (SZB, p.89)

Ao que parece, são diametralmente opostas as posturas de Thomas Mann
e de Guimarães Rosa quanto à representação e percepção do espaço natural. Há
momentos, contudo, em que seus romances convergem para um mesmo ponto,
no que diz respeito à relação dos protagonistas com a natureza.

Entende-se aqui que os dois romances têm como tema central o processo
de confrontação do indivíduo com um meio social eticamente relativizado. A
descoberta do outro e do próprio entorno e a postura que se vai tomar diante
deles exigem constantes decisões que têm como objeto fundamental, em última
instância, a autocompreensão do indivíduo que age. Castorp e Riobaldo são
sempre questionados no que são, no que fazem ou sentem, no que creêm ou
deixam de crer. Isso pode ser observado em vários níveis. Interessa aqui o que
trata de sua aproximação consciente à natureza.

O que Thomas Mann denominava “elementar” em seu discurso sobre a
natureza compreende-se “no sentido de uma grandiosidade extra-humana”. O
artista “urbano” e “burguês” tende a mergulhar diretamente em tal grandiosida-
de, “saltando” o que há de rústico e paisagístico na natureza. Dessa forma,
torna-se capaz de reconhecer e revelar o que de fato marca sua relação com ela:
a estranheza – ou seja, a experiência radical de *alteridade*. Mas que significa
esse “saltar” a paisagem para procurar o que há de elementar na natureza?

No caso de Castorp, conviria lembrar a noção do sublime e proceder a
um breve excursão sobre isso. O conceito de sublime, segundo Barbara
Eschenburg (1987, p.111), serviu para designar desde o início do século XVIII
“a natureza das montanhas e dos mares, grandiosa, vasta e hostil ao homem,
bem como as forças naturais presentes nas tempestades ou nas erupções vulcâ-
nicas”. O subtítulo do capítulo em que se aborda o tema, a propósito, é “A
representação dos Alpes”. A “natureza sublime”, conforme a pesquisadora, foi
interpretada desde o início como imagem da infinitude de Deus, do ponto de
vista religioso e moral, e representada de modo a provocar no observador “sen-
sações desagradáveis de temor e sobressalto” (*idem, ibidem*). Tal representação
se prestaria de modo privilegiado a aguçar no observador a consciência de sua
insignificância. E nesse ponto parecem evidenciar-se alguns paralelos com as
definições de Mann, embora caiba destacar que o texto de Eschenburg trata do
sublime na *pintura* alemã dos séculos XVIII e XIX, sem dedicar qualquer aten-
ção ao romance *A Montanha Mágica*.

A atitude de Hans Castorp no romance, contudo, não coincidiria de todo
com a reação oitocentista diante do sublime. Pois ele, conforme o discurso de
Thomas Mann sobre Lübeck, teria no coração, além de “temor, veneração (...),
reverência religiosa e um horror físico-metafísico”,

ainda uma outra coisa: *escárnio*, verdadeira ironia diante do que é incontrolavelmente
fatal, um dar de ombros malicioso em face de poderes gigantescos, que em sua cegueira
podem até mesmo destruí-lo fisicamente, mas aos quais, mesmo na morte, ele ainda
assim ofereceria resistência humana. (SZB, p.90)

Ironia, contudo, pode ser percebida igualmente na dicção de Mann ao
tratar desse “filho enfermeiro da vida”. Pois o fato, no romance, é que Castorp

sucumbe no capítulo final ao chamado do “trovão”, ou seja, à sedução da guerra que eclode. E ele o faz com o mesmo misto de distanciamento e temor que cultivaria face à grandiosidade da natureza. A ambigüidade de Castorp constitui o inesgotável atrativo de *A Montanha Mágica* e talvez seja uma chave interpretativa eficiente para o problema de que se ocupa este artigo.

Afinal, o “salto” sobre o que há de paisagístico e rústico na natureza pode resultar em um mergulho insciente em direção a forças inacessíveis, *puramente naturais e de alteridade irreduzível*.¹⁰ E nesse caso estariam inviabilizadas a conquista de qualquer ato eticamente relevante e da individualidade mediada pela razão que se mantém desperta para o outro. Isso, porém, não ocorre com Castorp de maneira unívoca: em várias ocasiões, é correta sua percepção do outro. E tal correção reside justamente em uma postura cautelosa diante desse outro, na oscilação das certezas, fruto de um misto entre temor sublime e ironia fleumática. Ante a impossibilidade de apreendê-lo na totalidade, Hans Castorp reconhece muitas vezes nessa mesma inapreensibilidade do outro o fator de respeito por ele.

Mann, como Rosa, não é um relativista radical, e menos ainda um niilista face ao mundo moderno. A montanha e o sertão tratam de problematizar o espaço do indivíduo e de abrir-lhe possibilidades de formular parâmetros, em confronto com a natureza, com o outro e consigo mesmo.

5 A SEARA ÉTICA

Esse tipo de confronto ocorre de maneira muito específica, por exemplo, nos episódios em que Riobaldo e Hans se debruçam sobre a paisagem natural e lá rememoram experiências da adolescência. A identificações do menino à beira do rio com o companheiro Diadorim, para Riobaldo, e do colega Pribislav Hippe com a paciente do sanatório Mme. Chauchat, para Castorp, funciona para os protagonistas como um aprendizado de contemplação da natureza.

Riobaldo, nesse episódio, recém-ingresso na vida de jagunçagem, é destacado para transportar munição com um pequeno grupo de outros companheiros. Entre eles, reconhece Reinaldo: “o Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida” (GR2, p.92). Descreve-se a si, na ocasião do reencontro, como “chocho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto”; e desse estado insosso também teria advindo, pouco antes, o ingresso no cangaço. O contexto é caracterizado como conflituoso, mas para Riobaldo ainda não havia um partido: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (GR2, p.95).

Em certo momento, surge a necessidade de se montar guarda, e Riobaldo, ao ver que Reinaldo se havia predisposto, oferece-se também. Surge a ocasião para alguns momentos de convívio, novamente à beira de um rio. E renova-se o aprendizado do olhar da natureza para Riobaldo:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo

⁽¹⁰⁾ Utilizamos aqui alguns termos empregados por ROSENFELD, 1993, em sua profícua análise de *Grande Sertão: Veredas*.

chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama omanuelzinho-da-croa.

Até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vãos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – e ele me ensinou. (GR2, p.95-6)

Tem continuidade a descrição *pitoresca* da paisagem – sim, pois o princípio de constituição da paisagem, nos momentos em que Riobaldo e Reinaldo-Diadorim estão juntos é pitoresco, como o define B. Eschenburg: “o pitoresco em todas as suas variantes deve despertar sensações agradáveis no observador” (*op. cit.*, p.111). E a essa descrição associam-se os primeiros sentimentos de carinho e de atração proibida por Diadorim, mulher disfarçada de jagunço, figura andrógina que constitui até morrer uma incógnita para Riobaldo, e uma fonte de dúvida moral quanto a seus desejos.

A questão da atração pretensamente homoerótica e por isso proibida surge sob a ignorância da verdadeira identidade de Diadorim. E o narrador, mesmo a partir do ponto de vista retrospectivo, e portanto sabedor do fato, mantém-no incógnito ao leitor. Há aí um ponto de coincidência com *A Montanha Mágica*, pois também Hans problematiza a paixão por Clawdia a partir de uma experiência de imersão na natureza e da recuperação da lembrança de um menino, Hippe, por quem se sente atraído nos tempos da escola.

No caso de Hans Castorp, entretanto, a experiência é diferente. O confronto com a natureza se dá de maneira adversa, durante o passeio que ele empreende para quebrar a monotonia da vida no sanatório, no tempo livre que antecede a palestra de um dos médicos, Dr. Krokowski, sobre “O amor como fator patogênico”. Durante o passeio, o narrador descreve Hans Castorp como um idílico caminhaio: “Essa subida alegrou Hans Castorp. Difatou-lhe o peito. Com o castão da bengala empurrou o chapéu para trás, e quando, de certa altura, lançou um olhar sobre a paisagem e avistou o espelho do lago, pôs-se a cantar” (MM, p.144). Ele canta “toda espécie de canções sentimentais e populares”, bem ao gosto da situação, mas em breve começa a sentir os efeitos do esforço físico e do ar rarefeito da montanha. Em determinado momento, encontra-se em meio a uma paisagem ideal:

Quando saiu do bosque deteve-se surpreso, diante de um quadro magnífico que se lhe descortinava, uma paisagem íntima e fechada, de plasticidade tranqüila e grandiosa.

Por um leito pedregoso, pouco profundo, precipitava-se um curso d’água pela encosta direita abaixo; saltava, escumando, os rochedos dispostos como que em terraços, e em seguida corria, num fluxo mais calmo, em direção ao vale, passando por baixo de uma pitoresca pontezinha, com um toco paraqueto de madeira. O solo parecia azul pelas flores campanuláceas de um arbusto que crescia em toda parte. Pinheiros sombrios, de troncos gigantescos e bem-proporcionados, viam-se ora isolados, ora em grupos, no fundo do desfiladeiro e nas encostas. Um deles, arraigado obliquamente no alcatil à beira do arroio torrentoso, atravessava o panorama numa diagonal torta e excêntrica. Uma solidão cheia de rumores pairava sobre esse sítio

isolado e formoso. Do outro lado do regato, Hans Castorp viu um banco que convidava ao repouso. (MM, p.146)

É muito significativa a referência direta do texto à descrição plástica do ambiente, com atenção aos detalhes de cor e forma. Tal descrição, aliada a termos como "plasticidade", "pitoresco" e "quadro", torna explícita a inserção da personagem em um tipo de paisagem característico à pintura alemã do século XIX. O conjunto cênico bem poderia suscitar a lembrança de quadros de Joseph Anton Koch (como o "Schamdribachfall", de 1821), ou então – em especial o primeiro parágrafo – "O caçador na floresta" ("Der Chasseur im Walde", 1814), de Caspar David Friedrich.

De fato, é bastante útil centrar essa associação com as artes visuais¹¹ em C. D. Friedrich.¹² A utilização manniana da paisagem remete mesmo a um jogo de distanciamento e proximidade da paisagem, adequado à figuração metafórica desse pintor. Segundo Eschenburg (*op. cit.*), a natureza em Friedrich é espelho da divindade – entendida aqui, para os fins deste artigo, como figura do Outro absoluto. Diferentemente do que ocorria na pintura sublime, a divindade é intuitiva em uma distância infinita e iluminada.

Ora, de fato a percepção efetiva do outro por Castorp se dá para além da paisagem natural; nela inserido, ele retoma a experiência luminosa do passado, para então incorporá-la à própria sensibilidade, dali por diante. Tal retomada, no entanto, dá-se sob condições adversas, como se o burguês retornasse à sua condição mais despojada, ante a insignificância do próprio corpo, e só então pudesse fazer a descoberta de si:

Ele se sentou, a fim de se divertir com o aspecto da cachoeira de águas espumantes e de lhes escutar o ruído idilicamente palrador, uniforme e todavia cheio de variação íntima. O murmúrio das águas – Hans Castorp adorava-o tanto quanto a música, e talvez ainda mais. Mas, apenas se pusera a vontade, começou a sangrar-lhe o nariz, tão de repente que não pôde evitar que se manchasse sua roupa. (MM, p.146-7)

Em decorrência do sangramento no nariz, que perdura por meia hora, Castorp é acometido de um torpor. Deitado sobre o banco, reconstitui em detalhes seu contato com Pribislav Hippe. A caracterização desse verdadeiro transe mostra-se adequada à comparação com o enlevo místico a que pretende remeter a pintura de Friedrich. Referindo-se a um sonho descrito páginas antes, com a sensual Clawdia Chauchat, o narrador indica que Hans estaria em estado onírico semelhante ao daquela ocasião, mas de maneira "tão irrestritamente vigorosa, a ponto de olvidar o espaço e o tempo".

A reaproximação a Hippe passa a constituir a base de referência para que Castorp venha assumir e cultivar sua paixão por Mme. Chauchat. Ao despertar, observa "Como ele se parece com ela, com aquela mulher, ali do sanatório. Quem sabe se não é por isso que me interessa tanto por ela?" (MM, p.151). Seu mergulho na natureza, ainda que desastrado, transporta-o ao passado e faz que redescubra um sentimento singelo e constitutivo de sua experiência pessoal do amor.

O recurso narrativo do devaneio remete, por um lado, a experiências elevadas, mas corrobora, por outro, um distanciamento irônico do narrador, já que o "relacionamento" com Hippe não passa na verdade de um encantamento unila-

¹¹ Sobre o desenvolvimento, papel e importância dos estudos interartes, ver CLÜVER, 1993.

¹² O próprio Thomas Mann manifesta sua apreciação e conhecimento do pintor, por exemplo, em "Meine Goethereise" (1932): "[Em Berlim], no Schloß-Museum, comemoramos todo tipo de belos reencontros com certos quadros, tais como os de Caspar David Friedrich, que amo de modo especial" (MANN, 1974, p.74).

teral e objetivamente fútil por parte de Hans. Note-se ainda que o esforço de integração à natureza, por parte do protagonista, é associado a um universo de referências pictóricas grandiosas, o que só faz contrastar sua inabilidade ao percorrê-lo. O ponto de vista do narrador, em uma comparação tosca, é como o de quem, diante do quadro "Caminheiro sobre o mar enevoados" (1818), de Friedrich, centrasse o olhar sobre o cabelo desalinhado do rapaz ali representado e o ridicularizasse por isso, sem contudo perder a noção da grandeza da paisagem de fundo, ou mesmo do enlevo supostamente vivido por ele. O olhar do narrador, por sua ironia, desnudaria a tal ponto o protagonista, que este se veria reconduzido à experiência mais fundamental de autocentramento. Pela descoberta da solidão, doença, incerteza e insignificância, Castorp passa a reconstruir o próprio *ethos* (= o lugar de estada permanente e habitual) (Cf. Lima Vaz, 1993, p.13) em meio ao espaço estranho da montanha. Da bagagem trazida da planície (espaço de origem) provêm os apetrechos para o ritual de desnudamento.

O caminho feito por Riobaldo, como se viu, é outro. Sua percepção da natureza dá-se pela mão amiga de Diadorim, e o olhar que a registra é próprio do narrador-personagem em primeira pessoa. Caberia, para ele, a analogia com o quadro do viajante estrangeiro que se vê deslumbrado, despojado e envolvido pelo inteiramente outro:

Os dias que passamos ali foram diferentes do resto da minha vida. Em horas andávamos pelos matos, vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel da abelha-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa. Tinha a quantidade de pássaros felizes, pousados nas croas e nas ilhas. E até peixe do rio se pescou. Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo tão sereno, tão alegre. E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: – "Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?" – "Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!" – eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. (GR2, p.99)

Guimarães Rosa representa a natureza a partir do encantamento que ela exerce sobre ele. De seu espaço de origem, traz a percepção de uma solidão dada *a priori*, de modo que não se dá um ritual de desnudamento irônico, mas, ao contrário, a complexificação integrativa do indivíduo face ao outro:

[O] sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Äusseres sind nicht mehr zu trennen*, segundo o *Westöstlicher Divan* [de Goethe]. No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu: por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo – você mesmo, [Lorenz], escreveu isso – "perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original". (GR1, p.50)

Guimarães Rosa e Thomas Mann acabam por confluir a um ponto comum, ao representarem na experiência de defrontação com a natureza o ponto de partida para a tematização ética. É aí que se dá a percepção consciente do domínio da *physis* – pelo desnudamento, no caso de Castorp, e pela observação guiada, no caso de Riobaldo.

Ambos os protagonistas encontram nesse momento o próprio corpo – herança inexorável da origem –, e a percepção da sexualidade passa a ser objeto de problematização existencial e moral: tem início o entendimento do espaço como lugar da existência concreta e habitual (*ethos*), a ser construído e reconstruído a partir da confrontação com o outro, ao longo do restante de cada uma das narrativas – espaços ilimitados de expansão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, H. V. de. *O Roteiro de Deus*. Dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ANDRADE, A. L. The Carnivalization of the "Holly Sinner": An Intertextual Dialogue between Thomas Mann and João Guimarães Rosa. *Latin American Literary Review*, ano 14, n.27, p.582-94, jan.-jun. 1986.
- CLÜVER, C. "Interart studies: an introduction", 1993. 42p.
- COSTA LIMA, L. Introdução. In: JAUSS, H. R. et al. *A Leitura e o Leitor*. Textos de Estética da Recepção. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.9-36.
- COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa: Um Alquimista da Palavra. In: ROSA, J. G. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v., v.1, p.11-24.
- COUTINHO E CASTRO, J. *Thomas Mann*. Ensaios. Lisboa: Livros Horizonte, 1982. 96p.
- ESCHENBURG, B. *Landschaft in der deutschen Malerei*. München: Beck, 1987.
- HOFMANN-ORTEGA LLERAS, G. *Die Produktive Rezeption von Thomas Manns "Doktor Faustus"*. Einzeltextanalysen zu João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Michel Tournier und Daniele Sallenave. Heidelberg: Winter, 1995.
- JENSEN, J. C. *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*. Köln: DuMont, 1977.
- KIMMICH, D. et al. (Org.) *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- KURZKE, H. *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. München: Beck, 1991.
- LIMA VAZ, H. C. *Escritos de Filosofia II. Ética e Cultura*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa (1965). In: ROSA, J. G. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v., v.1, p.27-61.
- MANN, T. *A Montanha Mágica*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. Lübeck als geistige Lebensform (1926). In: _____. *Selbstkommentare: "Der Zauberberg"*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- _____. Meine Goethereise. In: _____. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer, 1974. Bd. XIII, p.63-75.
- PETERSEN, J. *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*. Berlin: Erich Schmidt, 1996.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas* (1956). In: _____. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v., v.2, p.9-385.
- ROSENFELD, K. H. *Os Descaminhos do Demo*. Tradição e Ruptura em *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Imago, Edusp, 1993.

SCHIFFER DURÃES, F. *Riobaldo und Faust. Untersuchung zum Fausti-Mythos bei João Guimarães Rosa*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1996.

SCHWARZ, R. "Grande Sertão" e "Dr. Faustus". In: _____. *A Sereia e o Desconfiado: Ensaios Críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.28-36.

SPERBER, S. F. *Caos e Cosmos*. Leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

UTÉZA, F. *JGR. Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

ABSTRACT: The following article presents a comparative study between the novels *The Magic Mountain* by Thomas Mann and *Grande Sertão: Veredas* by Guimarães Rosa. It investigates the relationship that the respective protagonists keep with the natural spaces through the narrative, which are represented in both novels, and also the relevance of such relationship to the ethics reflexion developed within them.

KEYWORDS: Thomas Mann; *The Magic Mountain*; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Literary spaces; Ethics and literature.

SER E DESEJAR SER: ESPIRAIS ENTRELAÇADAS EM “UM HOMEM CÉLEBRE”, DE MACHADO DE ASSIS

MARIA LUCIA HOMEM*

RESUMO: O artigo apresenta a análise de um conto de Machado de Assis, destacando as questões da criação artística e do ideal auto-imposto pelo sujeito. Serão utilizados alguns referenciais fornecidos pela teoria psicanalítica, tais como a relevância de aspectos inconscientes e a consideração do desejo na estrutura psíquica.

PALAVRAS-CHAVE: Criação estética; Ideal; Psicanálise; Inconsciente; Desejo.

O conto gira em torno de um renomado compositor de polcas que não consegue de forma alguma realizar o que realmente almeja: compor uma obra-prima clássica, como uma sonata ou um noturno, como o fizeram os mestres que admira. Em vez disso, vê-se sempre levado a compor, mesmo quando sente a inspiração arrebatá-lo, mais uma polca. E é o que faz até morrer.

Ou ainda, dito de uma forma um tanto elementar: “a ânsia de alçar-se até Beethoven devora o pobre compositor de polcas de ‘Um homem célebre’”.¹ Trata-se, assim, de um conflito entre o elevado e o comum, o mais e o menos,

⁽¹⁾ Agrippino GRIECO, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959, p. 69.

^(*) Doutoranda pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, USP.

um “pobre” homem que anseia o mais (Beethoven e suas sonatas) e, no entanto, não consegue livrar-se de ser o menos (Pestana e suas polcas). Linha diretriz que se aproxima da enunciada por Antonio Candido em seus *Vários Escritos*: está em pauta a aspiração ao ato completo, à obra completa, que traduz o tema da perfeição, “uma das obsessões fundamentais de Machado de Assis”.² A personagem depara, no decorrer da existência e de infinitas tentativas para alcançar o ideal da perfeição, com uma barreira incontornável, limite que se impõe sem apelação: o ato não se completa como gostaríamos, mas simplesmente “como é possível”: “sob a leveza aparente do humor, a impotência espiritual do homem clama do fundo de um ergástulo”.³

Em nossa análise, seguiremos dois eixos principais. O primeiro será justamente esse que engloba o tema da perfeição, visto, no entanto, sob o prisma de um conflito recorrente. Tentaremos traçar o percurso de sua construção no texto, elucidando através da estrutura do conto como se corporifica esse conflito constante (conflito que é algo mais vívido e ativo que uma mera impotência frente ao que não se pode alcançar) entre o ‘nobre’ *ideal* que se almeja e a ‘crua’ *realidade* que se nos mostra ou que construímos a partir de nossos atos. Ou ainda, conflito entre o *ser*, o que reiteradamente constatamos que somos, nossa identidade efetiva (no conto: Pestana, o compositor de polcas), e o *desejar ser*, o que idealizamos como imagem da perfeição (Pestana, aquele que terá um lugar ao lado dos grandes mestres).

O segundo eixo abordará o tema da criação/composição – o criar, compor uma obra de arte, em seus torneios espiralados que jogam com a inspiração, o trabalho e o talento. Aspecto de certa forma ‘metalingüístico’, em que há uma certa reflexão sobre o fazer dentro do próprio fazer – de forma mais ou menos explícita – em que Machado de Assis escreve sobre o compor dentro da composição mesma de um texto. Para tal, enfocaremos brevemente um conto muito próximo a este que analisamos e que apresenta um espelhamento temático interessante: “Cantiga de Esponsais”.

Vamos à análise propriamente dita. O conto abre-se com uma pergunta: “Ah, o senhor é que é o Pestana?”. Aparentemente muito simples e até mesmo mundana, ela envia no entanto a um questionamento de identidade, que é um dos fios condutores que perpassam toda a narrativa. Poderíamos já complementar a questão, o que nos é permitido *a posteriori*, pela leitura do conto, explicitando seu apostrofo: “o senhor é que é o Pestana, o compositor de polcas?”. Eis aí o que o conto busca responder – ele nos fornece torneios, tentativas e esboços de resposta a essa questão.

Ora, essa resposta será sempre ambígua, ou mesmo efetivamente dupla. Poderíamos esboçá-la: *Sim, é o compositor de polcas, mas não o é verdadeiramente, pois que não o deseja ser e busca reiteradamente ter outra marca identificatória*. É como se estivéssemos na iminência constante do abandono desse estatuto, enfim substituído por outro, tão almejado. *Sim, por ora sou Pestana, o compositor de polcas, mas deixarei de sê-lo, tão logo consiga compor a obra que persigo constantemente, um concerto, uma sonata, um noturno ... um réquiem ao menos*. A personagem não quer ser o que é, luta para deixar de ser o compositor que é – e é mesmo essa a trajetória do conto, a dessa luta para não ser o que se é. Dessa forma, o próprio conceito de identidade se esvazia e se torna conflitante – não se pode dizer que há uma identidade plena e assumida,

⁽²⁾ Antonio CANDIDO, *Vários Escritos*, 3. ed. rev. e ampl., São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 32.

⁽³⁾ *Idem, ibidem*.

é-se o que não se quer ser, logo não se é completamente. Aliás, a forma (“aborrecida”) de responder à questão de Sinhozinha Mota já nos deixa antever que algo dessa identidade não se perfaz completamente – “Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele”.

A cada momento que Pestana senta ao piano e sente a inspiração, que a cada vez parece ser a ‘correta’, a ‘verdadeira’, a questão inicial reaparece mais claramente: “afinal, quem ele é?”. Ele continua a ser um compositor de polcas ou virá a ser o grande compositor clássico que repetidamente se deixa entrever? Estamos sempre no domínio do eterno conflito entre o ser e o desejar ser, aliado com a questão que dialetiza as duas faces desse conflito: o ser e o vir-a-ser.

O narrador machadiano abre o conto com essa questão inicial – seguida de sua resposta ‘vexada’ – depois do quê há uma breve suspensão da ação e descreve-se então a cena – tempo e espaço delimitados (novembro de 1875, sarau da viúva Camargo), personagens situados na estrutura da narrativa. Cumprido notar que neste conto aparece por duas vezes um dos tipos recorrentes de Machado: a viúva. Tanto em sua versão ‘viúva alegre’, como a “boa e patusca” viúva Camargo, que amava “o riso e a folga”; como em seu estilo melancólico e doentio, como a tísica Maria, futura esposa de Pestana, que ao final “ia tossindo e morrendo”.

Depois da breve apresentação da situação e da pergunta quase fortuita mas fundamental que fora feita ao compositor, o conto retoma o fio da ação: apesar dos reiterados elogios à sua música, Pestana sente uma vontade obstinada de ir embora da festa. Como que foge quando é posta em cena sua identidade de compositor de polcas: “Rua afora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem”. Metáfora e literalmente dá-se sua fuga, que no entanto não é bem-sucedida, uma vez que ele é surpreendido por aquilo mesmo que lhe provoca a fuga – sua polca – cada vez que se empenha mais em escapar dela: “Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva”. Qual a estratégia que Pestana utiliza então? Ir “pelo lado oposto”, afastar-se do objeto que lhe causa aborrecimento. Qual não é sua surpresa ao, quase perto de casa, deparar novamente com a mesma polca – dois homens a assobiavam. O mais irônico da situação é que ele estava quase conseguindo esquecê-la e a fuga estava quase completa, isto é, estava quase em casa, espécie de ‘esconderijo inexpugnável’: “desesperado, corria a meter-se em casa”.

Esse mecanismo é análogo ao do ‘retorno do recalado’ – tudo o que é recalado, um dia ou outro, de uma forma ou outra, retornará. E sua lógica é de que quanto mais forte o recalque, mais brutal para o sujeito seu retorno. Tal mecanismo irá se repetir por todo o conto: Pestana tentará esquecer suas polcas e compor outra coisa, e no entanto, das teclas do piano a única coisa que irá brotar será uma outra polca. Há um retorno, isto é certo, quer o sujeito o deseje ou não. Freud já abordara essa questão do mecanismo do recalque e seu inevitável e estrutural retorno em 1915, ao situar o estatuto metapsicológico do recalque.⁴ Nos anos 20, ele amplia essa consideração sob a luz da chamada “segunda tópica” freudiana⁵ – que se enuncia a partir das formulações sobre a pulsão de morte e a inclusão do “mais além do princípio do prazer” no *corpus* psicanalítico – situando a repetição como uma das figuras mestras da pulsão de morte, claramente associada ao que se denomina compulsão à repetição.

Já em casa, a salvo, Pestana vai para seu ‘recanto privado’, a “sala dos fundos” ou sala de música, espaço importante na narrativa, onde têm lugar suas

⁽⁴⁾ Sigmund FREUD, “O Recalque”, in *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

⁽⁵⁾ Cf. S. FREUD, “Além do Princípio do Prazer” (1920) e “O Ego e o Id” (1923), in *Obras Completas*, op. cit.

criações e tentativas de composição. A sala é literalmente o santuário dos “velhos mestres” – de suas paredes pendem uns dez retratos de vários compositores clássicos, os admirados ideais: Cimarosa, Mozart, Beethoven, Bach... “postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven”. Seguindo essa via, poderíamos completar a metáfora dizendo: o padre que o educara seria então o papa dessa Igreja. Entre os vários retratos da sala, somente um era a óleo, isto é, um quadro autêntico, e não uma reprodução: “o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai de Pestana”.

O próprio narrador abre a possibilidade, com essa alusão à paternidade e com a afirmação da herança – o fato do padre lhe ter deixado “aquela casa velha” e alguns outros “velhos trastes” –, de sublinharmos essa conexão padre-pai de Pestana. Não somente o educara e lhe deixara herança, papéis básicos da figura paterna (só faltava transmitir-lhe o nome, o que supostamente não ocorreu, e nem seria o caso do narrador afirmar ou ‘desafirmar’ tal paternidade, como de praxe no estilo machadiano), como lhe transmitira o gosto pela música:

Compusera alguns motetes o padre, era doido por música, sacra ou profana, cujo gosto inculcu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

Há vários pontos a sublinhar nesse parágrafo e nesse período em particular. Em primeiro lugar, a relação pai-padre é estreita, nem que seja pelo fato de serem de certa forma sinônimos (português/italiano) e de a figura do padre ocupar socialmente uma posição tipicamente paterna, representante da lei divina na Terra. Outro ponto a observar é que o retrato do padre está entre o dos mestres, ocupando talvez a posição mais importante, “única tela a óleo”. O próprio padre fora compositor – de “alguns motetes” – e seria lícito buscar transmitir ao filho ou tutelado o mesmo amor à música e o mesmo impulso à composição. Além disso, entre pais e filhos firma-se um acordo implícito de que a geração mais nova – a dos filhos – tende a realizar o que a geração anterior – a dos pais – não foi capaz de efetuar. “Acordo implícito” que, na verdade, é o alicerce da transmissão da cultura entre uma geração e outra, e é o fundamento da amplitude do ideal que toda figura paterna é encarregada de transmitir. E, finalmente, um último ponto a sublinhar nesse período seria, detalhe curioso, o de sua própria denegação: “coisa de que se não ocupa minha história, como ides ver”. No entanto, logo em seguida, o que vemos é justamente uma comparação que estreita as relações entre a música e a igreja.

A negação de algo, e mais especificamente sua denegação,⁶ vem reiterar o objeto dessa operação. O estatuto de lapso, de *Witz*, de algo que escapou, que não deveria ter sido dito, e no entanto o foi, juntamente com o fato de ser denegado – “coisa de que não se ocupa minha história” – é mais uma prova na direção da afirmação da importância central de tal aspecto sugerido pela narrativa.

A paternidade, a autoria da “obra”, seja do ser seja da arte, e a relação com os velhos mestres são pontos centrais do conto, que reiteradamente entram em cena e interagem entre si. A conturbada relação de Pestana com o ideal a ser

⁶ Cf. S. FREUD, “A Denegação” (1925), in *Obras Completas*, op. cit.

seguido e a autoria de uma obra encontraria, já nesses aspectos de seu próprio nascimento “escuso” e da construção conturbada de uma identidade, suas raízes. Pai/tutor e filho vivem idealmente em universos correlatos, unidos pela paixão pela música. Porém, a função de pai, que se mescla com a de ideal a ser seguido, e que sofre um deslocamento e uma conjunção na direção dos “velhos mestres”, é problematizada por Pestana.

Há, assim, um aspecto importante a se considerar na sua relação com o ideal da perfeição – não se trata simplesmente de um ideal que ele busca alcançar e não consegue, a composição de uma obra erudita –, ele opera um movimento a mais, o que torna algo mais complexa sua relação com esse ideal. Pestana busca ardentemente a inspiração para um determinado fim, ela chega e lhe traz algo diferente do esperado, uma nova polca. Sua primeira atitude é de se “apaixonar” por sua composição, de se identificar com ela, como se a assumisse como uma criação efetivamente sua, digna de admiração. É só *a posteriori* que o peso do ideal se ergue contra sua alienação e faz ouvir sua voz severa de reprovação. É segundo esse esquema que se descreve no conto seu primeiro momento fecundo de criação:

Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca (...). Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo.

E, na empolgação do momento criativo, Pestana esquecera de tudo, inclusive “os retratos que pendiam gravemente da parede”, que lhe perseguiram constantemente. Ou seja, liberto finalmente do peso de seus ideais eruditos, sua inspiração bailava solta, assim como seus dedos, que compunham com a maior liberdade e leveza algo que saía plenamente de dentro de si, “sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart” – livre enfim dos velhos mestres que o perseguiram com suas obras ‘eternas’, fixas no tempo, exigindo do pobre mortal a mesma perfeição e eternidade que o ideal nos faz perseguir sem descanso. Não, nada disso, agora não havia nada dessa opressão das angustiadas horas noturnas, face a face com seus mestres; agora era o momento da libertação: “Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”.

Esse momento de júbilo na criação da obra, de repouso consigo mesmo, é coroado pela afirmação (e não negação, como das outras vezes) de sua composição: “Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação”. Momento em que Pestana sente-se plenamente autor, pai, compositor, assume a ‘paternidade’ de sua obra, para a qual além disso possuía o dom, que agora não lhe é mais negado. Ele tem o talento para compor, a vocação. Nesse momento particular, o compositor deixa-se levar pelo sentimento de autoria de sua obra, identificando-se com ela, e também gostando dela.

No entanto, essa “lua de mel” não dura para sempre. Reerguem-se de seus túmulos os fantasmas de seus ideais, que passam a persegui-lo e a destruir-lhe a frágil identidade como realizado compositor de polcas: “Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos”. E ele se volta contra sua própria musa inspiradora, contra seu pró-

prio impulso de composição artística, contra o mais fundo de si mesmo no processo de criação:

Vexado e enfastiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço.

Tal é o estilo, o mecanismo com que Pestana reage às suas criações: oscila perpetuamente entre a identificação orgulhosa com suas obras e a renegação mais irada. Como se houvesse uma cisão de seu ser – tema aliás eminentemente machadiano: uma parte de si que assume ser um compositor moderno, que faz face às demandas de sua época, que assume a paternidade de suas polcas, e com satisfação; e uma outra, identificada com os velhos mestres, com o ideal absolutamente rigoroso e exigente, que recusa suas próprias composições, as reduz a nada, mero objeto de divertimento de uma determinada classe ou grupo numa determinada sociedade.

Poderíamos levantar a hipótese de que, neste movimento de oscilação entre o assumir e o renegar a paternidade de suas obras, Pestana identifica-se, de fato, com seu pai/tutor – ele repete a atitude tateante de seu “genitor”, que também oscila entre duas posições: por um lado, assume-o como aquele a quem se educa e se deixa a herança, mas por outro, não o assume completamente como seu filho.

Mas em Pestana tal movimento é bem mais violento, vai de um extremo a outro, e reiteradamente: ama com entusiasmo suas composições, para odiá-las fortemente sete dias depois.

O mesmo se dá com as futuras composições. Após uma desilusão, em que renega absolutamente suas polcas, expulsa-as de sua vida, mandando-as para o inferno. “Mas as polcas não quiseram ir tão fundo”, diz o narrador machadiano, em uma de suas frases tão simples e geniais. Aqui fica explícita a impotência do compositor em lutar contra elas, aliás, contra si mesmo, contra o mais fundo de si, sua inspiração espontânea. Essa parte de seu “eu” era mais forte que sua intenção, ou que seu desejo aparente: elas retornam incansavelmente, e com tal força, que chegam a invadir o jazigo sagrado dos velhos mestres:

Vinham à casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais que o tempo de as compor, imprimi-las depois, gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde lhe não manava nada. Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar.

Eis aí o parágrafo que condensa toda a estrutura da narrativa, essa alternância identificatória na qual viveu Pestana – como nos diz o narrador, viveu “nessa alternativa” que se repete. Até que aos poucos vai se conformando com sua identidade de compositor de polcas, mas não com tranquilidade, e sim com um sentimento de desistência: “Para que lutar? (...) Vou com as polcas”. E assim vai, efetivamente. Nas palavras de Machado de Assis: “E ele ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação”.

Como ele mesmo diz, com o passar do tempo, e após suas criativas estratégias (como o casamento – a fé na aura inspiradora da presença feminina, ou a dedicação empenhada em compor um réquiem em homenagem à esposa falecida) para buscar a “verdadeira” inspiração, nada muda. Somente diminui a intensidade de seus rompantes: “Tinha ainda as alternativas de outro tempo, acerca de suas composições; a diferença é que eram menos violentas. Nem entusiasmo nas primeiras horas, nem o horror depois da primeira semana; algum prazer e certo fastio”. Ou seja, dez anos depois, uma vez que estamos já em 1885, Pestana não altera estruturalmente seu modo de agir e reagir, mas tão-somente a carga de emoção vinculada a cada uma das “alternativas”, das oscilações de seu “eu”. Assim viveu e assim morreu.

Viveu e morreu nessa eterna oscilação, “alternativa”, entre o que ele “era” e o que “desejava ser”. Na realidade, tal *desejar ser* não está muito distante do *dever ser*, pois o ideal sempre esconde atrás de si um imperativo, absolutamente categórico, que nos acena com algo que deverá ser seguido. Nosso ideal nos empurra, nunca sem piedade, em direção a uma imagem da perfeição, à qual constantemente nos comparamos. Comparação cujo resultado nos leva, inevitavelmente, a uma frustração: o humano nunca é mais que seu ideal. Talvez seja estrutural na constituição psíquica do homem a reiterada busca de ideais que ele não possa alcançar, justamente para ter algo em direção ao qual caminhar, jamais rompendo o perpétuo percurso do desejo, sempre insatisfeito. Na verdade, o desejo instaura uma dialética específica, num eterno jogo entre o impossível e o realizável, na medida em que se alimenta de ideais no mais das vezes inalcançáveis e não concretizáveis, que alimentam porém a manutenção da própria busca, aliada à pulsão de vida. Ir e vir sem cessar, oscilando como as pulsões em busca de um objeto perfeito, único e total, idealmente capaz de assegurar o estancamento do movimento espiral e infinito do desejo.

Como considerações finais, vale a pena ressaltar o papel de Sinhazinha Mota na forma de narrar o conto. Ela concentra ao mesmo tempo a função de personagem-guia, que acompanha o desenrolar do conto e vai colocando algumas questões importantes para o andamento da ação; e de certa forma uma função de personagem-leitor, uma vez que tem um papel de espectadora no tocante à narrativa que se desenrola diante de seus olhos. É esse seu papel central: o de concentrar um certo olhar interrogativo sobre o desencadeamento dos fatos. Tal como o nosso, olhar daquele que lê o conto.

E, como último aspecto importante a comentar, temos as sutis colocações machadianas sobre o processo criativo. Para tal, enfocaremos o conto “Cantiga de Esponsais”, que narra os momentos finais da vida de um regente, mestre Romão, que sempre quis ser compositor, sem jamais conseguir – nem o canto esponsalício que começara há muitos anos, no começo de seu casamento, chegara a acabar. Agora, aproximando-se da morte, é essa a missão que se coloca, findar ao menos essa composição. Embora este conto seja bem mais curto e sucinto, vemos um movimento análogo ao do outro, de se efetuar várias tentativas, vãs, para arrancar das teclas a composição tão almejada; e a conseqüente frustração do não ser capaz de realizá-lo. Neste conto, diferentemente de “Um Homem Célebre”, não se trata tanto de um conflito, de uma “alternativa” que se oferece, mas de um profundo sentimento de impotência, de não se ser capaz do ato de criação.

Tanto em “Um Homem Célebre” como em “Cantiga de Esponsais”, que trabalham o processo criativo no domínio da música, explicita-se o movimento

inconsciente da criação artística – ele não é passível de controle racional por parte do compositor, nem do jugo da vontade consciente. Em “Um Homem Célebre”, tal perfil é colocado explicitamente:

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles.

Vistas de um certo ângulo, tais considerações colocam o criador numa posição quase passiva frente a essa “musa inspiradora” da criação da obra de arte. Ele é como o objeto de uma força que o transcende e decide seu próprio destino. Tal como explicitado em “Cantiga de Esponsais”:

– Lá, lá, lá...

Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente.

Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...

Impossível! nenhuma inspiração.

Nada, não há inspiração – mesmo apesar da dedicação ou do saber de que as personagens dão mostra.

A única atitude possível frente a essa problemática parece ser a da espera: aguardar, calma e humildemente, a chegada da bem-vinda inspiração. Que na verdade vem quando menos se espera, abruptamente. Depois de ter passado quase uma madrugada inteira à caça da dita inspiração, Pestana vai dormir às quatro da manhã “cansado, desanimado, morto”; na manhã seguinte, já de saída para dar aulas, eis que ela chega, a musa inspiradora. Ele corre (literalmente, diz o conto, “corre”) à sala dos retratos, abre o piano, senta-se, coloca as mãos sobre o teclado, e é tudo. “Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca”. Em ambos os contos, a inspiração parece ser assim, “real e pronta”.

Mestre Romão havia passado a vida toda tentando encontrar as notas precisas, construir a seqüência que sabia que deveria existir depois daquele bendito “lá”. Impotente para encontrá-la, no auge do desespero, deixa o cravo e rasga o papel em que escrevia sua composição. No mesmo irônico instante, uma moça apaixonada “começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca”.

Neste trecho, novamente o narrador retoma o caráter inconsciente da inspiração, de forma alguma aliado à vontade ou à determinação humana. Em suma, ‘quem procura, não acha’ – talvez seja essa a estrutura da inspiração enunciada nestes dois contos. Ou se procura muito e não se acha nada (como mestre Romão), ou se procura algo e se acha outra coisa, diferente da desejada (como Pestana), ou não se procura e se acha, inconscientemente se cria (como a moça embevecida no olhar de seu amado).

Fechemos este estudo com as palavras de Machado sobre a arte, esse ‘modo de comunicação com os homens’:

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens.

Embora seus contos retratem invariavelmente personagens do segundo tipo, o conto em si é expressão de um autor muito talentoso que se enquadra no primeiro, vocação que tem uma bela língua.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of a Machado de Assis text in which we intend to underline the questions of the artistic creation and the prosecuted ideal. It will be taken into account some psychoanalytical concepts such as the unconscious and desire in the psychic struture.

KEYWORDS: Esthetic creation; Ideal; Psychoanalysis; Unconscious; Desire.

Texto apresentado como trabalho final do curso de pós-graduação “Métodos e Técnicas de Interpretação e Análise da Obra Literária”, ministrado pelo Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., no primeiro semestre de 1996.

DE LUZ E DE SOMBRAS: UMA ANÁLISE DE “O ENFERMEIRO”, DE MACHADO DE ASSIS

TÉRCIO REDONDO*

RESUMO: O autor analisa a fina ironia com que o narrador-personagem revela fatos que a sociedade ignora. Um manto de prestígio ou de empatia, por ela outorgado ao cidadão, assegura o ocultamento do gesto mais impiedoso. Desconsideram-se as evidências do mal e o pacto social sobrepõe-se à consciência que ensaiara arrependimento e penitência.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Sociedade; Indivíduo; Virtude e vício.

O conto “O Enfermeiro” de Machado de Assis se abre e se fecha com disposições testamentárias que enfeixam uma confissão. Procópio, um doente em seu leito de morte, narra em primeira pessoa um episódio de sua vida, antepondo um preâmbulo em que se dirige diretamente a um interlocutor de quem pouco se sabe, interessado na publicação de suas memórias.

Sua história se passa em 1860. Desde o ano anterior, vivia na casa de um padre, antigo companheiro de colégio. Copiava estudos de teologia e recebia, em troca, abrigo e sustento. Chega-lhe então um convite para cuidar de um doente no interior. Enfadado dos textos teológicos e atraído por um bom orde-

(*) Médico e pós-graduando em Literatura Alemã na USP.

nado, aceita de pronto a nova ocupação. O doente, um certo Coronel Felisberto, tem fama de pessoa insuportável e até mesmo violenta. O primeiro contato com o doente confirma essa reputação. Já na apresentação de seu novo enfermeiro, resolve o coronel tratá-lo simplesmente por Procópio, por não gostar de seu sobrenome, Valongo. Iniciam-se as injúrias e, certo dia, ocorre uma agressão. Procópio resolve deixar o emprego, mas, a pedido do coronel, reconsidera sua decisão. Como a situação volta a se agravar, decide mais uma vez ir embora. Numa noite, quando já cumpria “aviso prévio”, na espera de um substituto, é surpreendido pelo coronel que lhe arremessa uma moringa ao rosto. Arroja-se com as mãos ao pescoço do doente. O aneurisma, uma das várias moléstias do coronel, se rompe e ele morre. Depois de uma noite de terror, Procópio resolve ocultar o crime. Encobre e apaga os vestígios da luta. Seguem-se o velório e o enterro. Volta, sem despertar suspeitas, à capital. Após uma semana, recebe a notícia de que o coronel lhe legara todo o seu patrimônio. Isto só faz aumentar o seu remorso. Toma a resolução de doar tudo aos pobres. Os trâmites legais para a apropriação da herança levam alguns meses. Nesse tempo, ouve elogios à sua abnegação e caridade, tanto quanto acusações terríveis ao coronel, homem temido e odiado por sua maldade. Sua disposição inicial já está esmaecida, faz umas poucas esmolas e fica com a maior parte da fortuna.

Voltando ao início do conto, temos um narrador que também trata do patrimônio que legará à posteridade. De início, há um contraste entre a vontade de garantir a divulgação de seu relato e uma atitude aparentemente desinteressada: “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860 pode entrar numa página de livro?”¹ Ele apresenta sua história como se fosse objeto de interesse alheio (um pedido para publicação). Esta impressão será reforçada com a comparação que faz do pequeno texto autobiográfico com a grandiosidade de um império do Grão-Mogol ou com uma espantosa fotografia dos Macabeus, temas, a seu ver, dignos de entrar nas páginas de um livro de memórias.

Neste ponto, uma fina ironia revela um traço de avaria do enfermo. Diz ao futuro editor de sua história: “peça, porém, os meus sapatos de defunto e não os dou a mais ninguém”. Ora, antes de fechar os olhos, o moribundo pode ofertar os astros ou, mais modestamente, todos os seus bens – tudo, menos aquilo que lhe cabe depois de morto. Defuntos não doam sapatos. Quando muito, oferecem seu corpo à terra. Mas o maior interessado na publicação de suas memórias é o próprio doente-narrador. Elas servem a seus interesses, ainda que solicitadas por um outro. O desejo de divulgar sua história é tão grande que não lhe basta o registro escrito dos acontecimentos. Após passar às mãos de seu interlocutor os manuscritos, inicia um relato oral: “Já sabe que foi em 1860...”.

Cauteloso, acrescenta a seu testamento cláusulas que o preservam enquanto estiver entre os vivos. Em primeiro lugar, pede que nada venha a público antes de sua morte. Pede, ainda, que se lhe queira bem e que seja perdoado no que “parecer mau”. Sua tarefa não será fácil: quererá angariar a simpatia revelando o inconfessável e obter o perdão sem reconhecer a culpa.

É curiosa a sua maneira de encarar o tempo que se esvai. Compara-o à chama da lamparina de madrugada, ou seja, além de exíguo, o tempo consiste de penumbra. Seu segredo emergirá em meio a luz e sombras, mostrando uma face e escondendo outra. Contenta-se o homem com este lúmen que se apaga. O clarão do sol é ilusório, pois o mesmo raio que desnuda todos os contornos ofusca e cega, sendo “impenetrável como a vida”. Procópio pede, assim, que

⁽¹⁾ MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 528.

⁽²⁾ “Chegando à vila, tive más notícias do coronel. Era homem insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais enfermeiros que remédios. A dois deles quebrou a cara. Respondi que não tinha medo de gente sã, menos ainda de doentes” (MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, p. 529).

⁽³⁾ Alfredo Bosi aponta no Machado pós-Memórias *Póstumas* o emprego de uma fórmula que esconde “a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior”. Segundo Bosi, neste esquema machadiano, sobreviver exige uma estreita combinação de interesses do sujeito com a “aparência dominante” (Cf. Alfredo BOSI, *A Máscara e a Fenda*, in A. BOSI *et al.*, *Machado de Assis*, São Paulo: Ática, 1982).

⁽⁴⁾ “Vindo a hora, fechei o caixão, com as mãos trêmulas, tão trêmulas que uma pessoa, que reparou nelas, disse a outra com piedade: – Coitado do Procópio! apesar do que padecia, está muito sentido” (MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, p. 533).

seu ouvinte-leitor se disponha a julgar sua história levando em consideração não somente as aparências (a face visível dos acontecimentos que narra), mas a possibilidade de que um outro lado, ainda obscuro, possa engendrar uma nova versão dos fatos ou uma nova compreensão de motivos. *In dubio pro reo*.

Ele não esconde seus interesses pecuniários. Viveu na casa de um amigo padre, não pelo gosto da teologia ou da vida eclesiástica, mas pela oferta de “casa, cama e mesa”. Troca, sem pestanejar, essa situação por um bom ordenado, que guarda para dissipar na Corte. Com o intuito de garantir seus proventos, sujeita-se aos caprichos do coronel, a quem serve como enfermeiro, da mesma forma que copiara diligentemente citações latinas que o entediavam. Trata-se de um desocupado de quarenta e dois anos, sem maiores ambições que um posto minimamente remunerado. Parece pouco, mas o salário faz-lhe ignorar avisos² e conviver com sentimentos que embalam o mal no regaço do prazer.

Mas, para Procópio, não basta sujeitar-se. É importante que sua postura provoque uma determinada impressão. Ao aceitar que seja tratado simplesmente pelo prenome, obtém de pronto a simpatia do coronel. Em que pese o comportamento invariavelmente mau do doente, parece ter sido esta a imagem que guardou para si de seu enfermeiro, a de um abnegado. Não só o doente: do vigário ao médico, passando por todas as relações do coronel, a opinião pública é unânime quanto ao espírito caridoso de Procópio. Indicado por um padre para ocupar as funções de enfermeiro, Procópio detém já de início a aura de homem pio.³ Trata-se de uma investidura que vem de fora, patrocinada por um representante da Igreja. Procópio jamais reivindicará, ostensivamente, este *status*. A equação que forma sua imagem é bastante simples: se mesmo os amigos não toleram um contato com o doente que dure mais que uns poucos minutos, Procópio, que o assiste diuturnamente, é um homem santo. Ficam de fora conjecturas a respeito de outros motivos para a sua abnegação.

Em seu espírito digladiam a necessidade do ordenado que acumula e o desejo de logo dissipá-lo na corte. Procópio opta por uma solução de compromisso: vai ficando, conquanto o coronel se abstenha da agressão física ou, mais adiante, por mais um mês à espera de um substituto. O resultado dessa espera insustentável é a morte do coronel. Esta morte, provocada pela fúria de um rancor longamente acumulado, instaura o caos. Procópio vê-se diante de um desastre, uma revoadada de pensamentos disparatados e de vozes que o acusam deixam-no aterrorizado e inerte. Passam-se as horas e sobrevém o temor que “complica o remorso”. O temor desempenha um papel-chave nos eventos que se seguem, pois exige providências imediatas e traz de volta a serenidade para agir com precisão e cautela. Ele se sobrepõe ao remorso que deve aguardar melhor oportunidade para se manifestar. O temor dá-lhe a frieza necessária para superar o instinto de fuga que o denunciaria e reassegura o pacto social que o investiu com a aura da virtude.⁴

Procópio leva a sua estratégia de superação do medo até as últimas consequências e logra um imenso alívio ao ver enterrados juntos o coronel e a punição por seu ato. Está em paz com os homens, resta agora a sua consciência. Seu esquema de redenção moral repetirá de algum modo o que se dera na terrível noite do crime. Há um imperativo, o de “saldar sua dívida”, seguido por um período em que ponderações diversas passam a temperar seu ímpeto. Surge, então uma nova solução de compromisso. Sigamos seus passos.

Consumados todos os preparativos para o enterro (dar a notícia da morte, vestir o defunto, velá-lo), Procópio experimenta um momento de apreensão: “A passagem da meia-escuridão para a claridade da rua deu-me grande abalo; receei que fosse então impossível ocultar o crime”.⁵ A alusão à lamparina no início do conto já antecipara a preferência de Procópio pelo lusco-fusco. Em plena luz do dia, qualquer marca mal escondida do que se dera durante a noite seria fatal. Este incidente é esclarecedor da teoria de Procópio quanto à excelência da penumbra no que diz respeito a um “documento humano”. O sol ilumina a verdade pública dos homens. Seu brilho extremo relaciona-se com os fatos que são reconhecidos em uníssono por todos: a piedade de Procópio e o espírito perverso do coronel, bem como a perfídia do assassino, caso um pequeno hematoma escapasse ao colarinho da camisa do finado, denunciando o crime.

Tais verdades não interessam a Procópio. São por demais evidentes para merecerem consideração. Não é à toa que a narrativa do que seria o acontecimento capital no conto, a morte do coronel, seja tão sucinta. O narrador ignora quaisquer detalhes da luta: “Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; *atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos e esganei-o*”.⁶ O que importa é a luta intestina que se trava na alma atormentada do assassino.

De volta ao Rio, Procópio recolhe-se em estado de profunda melancolia. Nada devendo aos homens, vive um luto interior. Manda rezar Missa pela alma do coronel, distribui esmolas e vai vivendo o seu tormento. Até que recebe a incrível notícia do testamento. Mais uma vez, o mundo da rua e dos homens de que se afastara aparece diante de seus olhos. O impacto da novidade deixa-o atônito, ressurgem os fantasmas de uma cilada para apanhá-lo e as considerações sobre como agir sem despertar suspeitas. Refeito do susto que, sob melhor juízo, revela-se infundado, Procópio livra-se do medo e depara com seu remorso. Retoma então o seu caminho usual nos momentos de impasse. Primeiro, toma uma firme resolução, a de receber a herança e doá-la toda aos pobres.⁷

Segue então para a vila. No caminho, atormentam-no ainda as lembranças daquela noite terrível. Busca então atenuantes para seu ato, as humilhações sofridas, a vida do coronel que estava mesmo por um fio. Chega a cogitar de uma coincidência do momento da luta com a morte que já estaria, de antemão, determinada para aquela hora.

Ao chegar, é ungido com as bênçãos do vigário. Na vila todos dão-lhe os parabéns. Mais que isso, seu caráter cristão é contrastado com a impiedade do morto. E Procópio reconhece nas anedotas repletas de sadismo da vida do coronel um veio de prazer “íntimo, calado, insidioso”.⁸ Este crescente deleite poderia ser atribuído à economia da dívida. Matara um homem, que afinal das contas merecia morrer. Não era ele, eram os conhecidos do coronel que atestavam a justeza de seu ato. Ocorre que, sentimentos tão indignos quanto os atos do coronel já haviam sido experimentados pelo enfermeiro que perdera sua “escassa dose de piedade” e trazia dentro de si “um fermento de ódio e aversão”.⁹ Ambos, coronel e enfermeiro identificam-se na maldade. É a partir deste ponto que o caminho da redenção moral se desfaz. Procópio fica quite com o morto, associando-se com ele naquilo que ambos têm em comum.¹⁰ A virtude promoveria apenas um apaziguamento com os outros homens, algo que já obteve por meio do logro. É o vício que o reconcilia com o morto. Há, portanto, um acerto de contas perverso que não lhe trará a paz, mas oferecerá alívio.

⁽⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 533.

⁽⁶⁾ *Idem, ibidem*, p. 531.

⁽⁷⁾ Notam-se aqui condensados o impulso inicial arrebatador e a solução de compromisso: aceitar os bens para não se trair e doar para se redimir.

⁽⁸⁾ MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, p. 534.

⁽⁹⁾ *Idem, ibidem*, p. 530.

⁽¹⁰⁾ São muitas as passagens em que se percebe esta identificação. Ela se dá na própria estrutura do conto que se inicia no

leito de morte de Procópio, onde se tem um moribundo a falar de outro. Ambos são velhos e cuidam de seu legado. São zelosos de suas posses – A primeira pergunta do coronel a seu enfermeiro – “Você é gatuino?” – corresponde à determinação de Procópio que parece dizer: Ninguém vai ficar com aquilo que é meu.

⁽¹¹⁾ Danton, a personagem de Büchner, expressa assim este isolamento do homem: “*Was weiss ich? Wir wissen wenig von einander. Wir sind dickhäutiger, wir strecken die Hände nacheinander aus aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab – wir sind sehr einsam!*” [“Que sei eu? Sabemos pouco um do outro. Nós somos paquidermes, apertamo-nos as mãos, mas é inútil, nós tocamos apenas o couro grosso de cada um – Somos muito solitários!”] (Georg BÜCHNER, *Werke und Briefe*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988).

Afastada a hipótese da redenção moral, Procópio contabiliza perdas e ganhos e anuncia o saldo no epitáfio que sugere para seu túmulo: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados”. Convém examinar esta posse consoladora. Na gênese de sua fortuna está um patrimônio que vale mais que o dinheiro, uma vez que o antecede como condição prévia à sua aquisição. A aura de virtude que lhe é imposta de fora garante-lhe o emprego como enfermeiro, a simpatia do coronel e o reconhecimento social. Há um abismo que separa suas inclinações mais íntimas e a sua face pública. Uma se apóia na outra enquanto estratégia de sobrevivência, mas ambas jamais coincidem ou se misturam. O que consola Procópio, mesmo sem redimi-lo, é o pacto social que lhe reservou uma posição que sustentará com coerência até o fim.

No plano social é imperioso ater-se a um determinado papel que até admite alguns improvisos, mas sempre no sentido de reafirmar-se. A personagem não se confunde com o ator. Vale dizer, para o indivíduo a sociedade é totalmente estranha, um território em que se transita com facilidade quando se segue o roteiro predeterminado, mas que permanece alheio a tudo o que lhe é mais caro ou decisivo. A vida social empresta ao homem os meios de subsistir. Os desejos mais fundos, a maior alegria e o maior sofrimento mantêm-se alheios à compreensão dos outros. Vive-se essencialmente só.¹¹ A resolução dos conflitos interiores fica a cargo do indivíduo, de sua vontade e do ponto de equilíbrio que julgar mais conveniente em relação ao mundo externo. Não se trata, para Machado, de hipocrisia. A vida simplesmente não oferece a possibilidade de interagir em dois planos que visceralmente se ignoram.

Procópio faz um testamento em benefício próprio. Seu conteúdo é uma confissão para a qual não há absolvição possível. Resta-lhe comprazer-se ainda uma vez com a impunidade e o lenitivo do dinheiro patrocinado por um juízo social avesso à verdade do indivíduo. Viveu com a admiração e o afeto dos outros aquele que soube ser o mais cruel. O falecido, a despeito de toda a maldade que praticou, teve um gesto de generosidade, deixando todos os seus bens àquele que o amparou em seus últimos dias. Procópio é radical em sua opção pela posse, negando à posteridade até mesmo os seus sapatos.

Assim, a luz do meio-dia que paira sobre o cortejo fúnebre realça a silhueta dos passantes, acentua-lhes a cor e os detalhes do traje. Nada diz do que se tem ou se carrega sob a pele. Somente a tênue chama da lamparina distingue os finos detalhes que compõem a alma humana. Coloque-se também na conta de Procópio este legado de discernimento.

ABSTRACT: The author analyzes the subtle irony employed by the main character, who by means of narrative reveals facts ignored by society. Either to be held in high esteem or to be empathized with by society assures one that even his or her harshest actions will be kept hidden. The evidences of evil are not taken into account, and the social order prevails over the conscience which had once considered repentance and penitence.

KEYWORDS: Machado de Assis; Society; Individual; Virtue And Vice.

Este texto, com ligeiras modificações, foi apresentado como trabalho final do curso de pós-graduação “Métodos e Técnicas de Interpretação e Análise da Obra Literária”, ministrado pelo Prof. Davi Arrigucci Jr. no primeiro semestre de 1996.

CANUDOS PARA HOJE (NÍVEIS DE LEITURA IMPLÍCITOS EM *OS SERTÕES*)

PATRICIA HORTA*

RESUMO: Este estudo procura analisar, em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, algumas características do narrador, bem como suas implicações. São identificados quatro tipos de narradores, dentre os quais o narrador-tradutor. Este faz que uma espécie de tradução faça parte da experiência de leitura da obra, criando no texto um "tradutor implícito", como uma faceta do seu leitor implícito. Derivam desses narradores pelo menos cinco níveis de leitura, que correspondem aos diversos aspectos de *Os Sertões*.

PALAVRAS-CHAVE: Foco narrativo; Leitor implícito; Tradução; Estética da recepção.

As grandes obras literárias possuem certa força que as torna imortais. É o que faz que sejam permanentemente lembradas, estudadas em diversos níveis, citadas, postas como referência. Corresponde à história de cada obra: em menor grau, às histórias de sua elaboração e de seu autor, que podem incitar a curiosidade do público, levando-o ao ato de leitura; em maior grau, à história de sua crítica, que oferece uma corrente de interpretações – que freqüentemen-

* Mestranda em Literatura Brasileira na USP.

te se divide e subdivide – à qual sempre falta o elo seguinte. Na falta ininterrupta desse elo, mais e mais interpretações são elaboradas, mesmo que seja um pouco extensa a distância cronológica que separa uma da outra.

Na base dessa força propulsora, encontra-se o elemento que lhe dá origem e que justifica a imortalidade daquelas obras: uma lacuna interpretativa. Essa lacuna¹ (ou talvez fosse melhor dizer as diversas lacunas estrategicamente dispostas pelo autor) permite tantos preenchimentos quanto o número de leitores de uma obra e, portanto, tantas interpretações. Porém, seguindo as pistas espalhadas pelo texto, tais interpretações devem ser semelhantes no que se refere ao alcance do objetivo literário da obra. O preenchimento faz o leitor atingir um estado de fruição que implica autoconhecimento e uma nova compreensão da sociedade.² Nas grandes obras literárias, o preenchimento dessa lacuna leva o leitor a uma reinterpretação de si mesmo e de sua sociedade dentro de sua época, não importando qual seja ela. Em outras palavras, a proposta das grandes obras literárias nunca perde a atualidade.

Dentro dessa perspectiva, procederemos a uma breve análise d'*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, identificando alguns dos elementos literários que tornam “a Bíblia da brasilidade” sempre atual. Destarte, submeteremos a apreciação algumas estratégias literárias usadas pelo autor, de modo a determinar o leitor implícito³ na obra e, contiguamente, a identificar um elemento que lhe é peculiar: o tradutor implícito⁴.

UMA SÓ LEITURA

Em primeira instância, um leitor d'*Os Sertões* encontra facilmente na obra a tão mencionada dicotomia científico-literário. Porém, em análise mais detida, será capaz de perceber que cada uma dessas premissas desdobra-se em muitas outras. Desse modo, o científico abre-se em âmbitos tão diversos como botânica, desenho topográfico, geologia, mineralogia, astronomia, tática e estratégia, sociologia, história, entre muitos outros, além das tendências científico-filosóficas da época (determinismo, positivismo, evolucionismo). A mesma multiplicidade é verificada no oposto literário, que inclui traços épicos, trágicos, romanescos, irônicos...

A simples justaposição de tantos matizes num só universo já seria suficiente para impressionar o leitor, sobretudo o de hoje, que experiencia a quase total separação das áreas do conhecimento. Mas Euclides da Cunha vai ainda além e não só reúne todas essas correntes, como as entrelaça num só texto, tornando-as interdependentes. Seria empresa vã tentar privilegiar uma única área do conhecimento na leitura d'*Os Sertões*. Elas estão de tal modo ligadas que, no foco de uma, as outras transparecem. Para ilustrar estas afirmações, tomemos um trecho antológico do livro:

[Os xiquexiques] têm como sócios inseparáveis neste *habitat*, que as próprias orquídeas evitam, os *cabeças-de-frade*, desleigantes e monstruosos melocactos de forma elipsoidal, acanalada, de gomos espinhosos, convergindo-lhes no vértice superior formado por uma flor única, intensamente rubra. Aparecem, de modo inexplicável, so-

⁽¹⁾ O conceito de *lacuna* é emprestado de Wolfgang Iser. Cf. Regina ZILBERMANN, *Estética da Recepção e História da Literatura*, São Paulo: Ática, 1989, p. 15.

⁽²⁾ Wolfgang ISER, *The implied reader*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. XII.

⁽³⁾ Conceito de Wolfgang Iser, cf. W. ISER, *op. cit.*, p. XI-XIV.

⁽⁴⁾ O conceito de tradutor implícito foi desenvolvido por Berthold Zilly, em analogia à teoria do “leitor implícito”, de Wolfgang Iser, durante curso de pós-graduação na USP.

⁽⁵⁾ Euclides da CUNHA, *Os Sertões*, São Paulo: Circulo do Livro, 1988, p. 42.

⁽⁶⁾ A interpretação dos cabeças-de-frade como metáforas das cabeças degoladas dos sertanejos é intensamente divulgada entre os críticos d'*Os Sertões*. Como referência, consulte-se: Walnice N. GALVÃO, “Euclides da Cunha”, in A. PIZARRO (Org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, São Paulo, Campinas: Memorial da América Latina, Ed. da Unicamp, 1995, v.2.

⁽⁷⁾ W. N. GALVÃO, *op. cit.*, p. 621.

⁽⁸⁾ E. da CUNHA, *op. cit.*, p. 8.

bre a pedra nua, dando, realmente, no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica.⁴

A apresentação dos cabeças-de-frade efetiva-se concomitantemente pelos pontos de vista da botânica, da meteorologia e da geologia. Além disso, as plantas aludem metaforicamente à história, uma vez que representam a degola praticada pelo Exército, e funcionam como um recurso estilístico propriamente dito, pois antecipam a narrativa dessa degola, na “Luta”.⁵ Todos esses elementos fazem parte de uma só descrição enredada, não podem ser dissociados, sob pena de perder-se em informações e em beleza artística.

Portanto, não encontramos n'*Os Sertões* diversas leituras, correspondentes a cada ciência, a cada subdivisão científica ou a cada aspecto literário do livro. Há uma só leitura multifacetada, o que obriga o leitor a aceitar a obra em toda a sua complexidade. O esforço de atenção, conhecimento e pesquisa requerido dele é o mesmo que foi requerido do autor-narrador, ao empreender uma descrição de sua experiência. Para compreender o sertão desconhecido e seu simbolismo literário, o leitor precisa atravessar o mesmo caminho pedregoso pelo qual passou o narrador. Essa transposição de experiência cria entre esses dois componentes literários um elo de identificação e de submissão. O leitor sente-se igual ao narrador, uma vez que experimenta a mesma vivência que ele. E, ao mesmo tempo, o leitor é guiado pelo narrador, sem o qual não pode encontrar o caminho dessa experiência.

NÍVEIS DE IDENTIFICAÇÃO E ESTRANHAMENTO

Para transpor esse caminho, o leitor ideal d'*Os Sertões* deve ser essencialmente culto. Deve conhecer os matizes científicos, filosóficos e literários que se amalgamam na obra, ou estar disposto a aprender sobre eles. Deve ser, por fim, um “homem do litoral” (em oposição ao “homem do sertão”), ciente das normas morais que regem a cultura ocidental.

Entrando no texto com seu cabedal de conhecimentos e normas sociais, o leitor tende a identificar-se com o exército, representante do “homem do litoral”, modelo de heroísmo e racionalidade. Todavia, esses conceitos são desmistificados no decorrer da narrativa. Não sem incômoda surpresa, o leitor vê as normas que segue e aceita quebradas por seu próprio semelhante na obra, que passa a caçar animais perdidos na caatinga, em nome da sobrevivência; a aplaudir freneticamente o massacre do opositor; a praticar o ato bárbaro e covarde da degola. O soldado, que deveria ter “uma missão ao mesmo tempo civilizatória, humanitária e moral!”⁶ age de forma precisamente oposta, tornando a campanha um “refluxo ao passado”,⁷ ao tempo da barbárie e da selvageria. O leitor, então, sente-se perturbado. Esse é um primeiro nível de estranhamento, do qual emergem dois questionamentos: a real missão dos exércitos do mundo e a efetividade das normas sociais.

Um segundo nível de estranhamento revela-se no extremo oposto. O “homem do sertão” – representante do inverso dos “civilizados” e, portanto, inimi-

go a ser combatido – transforma-se em “um titã acobreado e potente”,⁸ um vaqueiro de “fidelidade sem par”.⁹

Entretanto, a elevação do caráter do sertanejo faz o leitor aproximar-se dele, induzido pelo narrador a uma atitude de simpatia. Desse modo, a conduta exterminadora do Exército parece-lhe ainda mais cruel. Efetivada por meio de características reconhecidas pelo leitor como superiores, essa aproximação pode manifestar-se, por fim, em identificação: surpreendentemente, o leitor “do litoral” identifica-se com os bárbaros. Por conseguinte, temos que, sendo o sertanejo capaz de atos dignos, o leitor, no outro extremo, pode manifestar traços de barbarismo, da mesma maneira que o exército que o representa.

Porém, ainda que trocando ou invertendo suas características, no que Berthold Zilly chamou de “um tipo de *clash of cultures*”,¹⁰ o Exército e os sertanejos mantêm suas respectivas funções de combatente e combatidos. O Exército enlouquece, pratica atos de verdadeira incivilidade, mas não deixa de cumprir seu dever. O sertanejo, por seu turno, embora apresente traços de beleza, coragem, humildade e lealdade, continua desequilibrado, desengonçado e malicioso. Desse modo, tanto um como outro tornam-se, entre si e em si mesmos, manifestadamente antitéticos. Segundo Wolfgang Iser, esse recurso literário baseado em contrastes estimula a participação do leitor: “*And so [na estrutura de contrastes] the reader is not merely told a story; instead he has constantly to observe and deduce*”¹¹ [“E, portanto, na estrutura de contrastes, não se conta meramente uma história ao leitor; ao contrário, este tem que constantemente observar e deduzir”]. Pela constante observação, ativada por essas antíteses (ou contrastes), o leitor d’*Os Sertões* deduz que o crime denunciado no livro¹² não é a realização da campanha em si, mas o modo como ela ocorreu. Sempre identificado com o Exército, o leitor compartilha da culpa que lhe é imposta, por estar sujeito a praticar os mesmos procedimentos criminosos ou simplesmente por apoiá-los.

Por conseguinte, os jogos de antíteses e de estranhamento e identificação – entre outras estratégias literárias – levam o leitor a um “auto-reconhecimento” e à consequente discussão de seu universo e suas normas.

Mas o simples questionamento não é suficiente. A obra literária deve ter como principal finalidade incitar o leitor a uma atitude.¹³ Resta saber qual é a reação induzida por *Os Sertões* e como ela é alcançada.

REPORTAGEM LITERÁRIA

Um dos elementos que permitem o efeito de conscientização descrito acima é a união, em um só texto, de um discurso referencial e um discurso literário. O primeiro manifesta-se no que o livro apresenta de imparcial, isto é, no relato histórico e científico. Já o segundo revela-se nas figuras de linguagem (antíteses, personificações, metáforas e outras), nos aspectos épicos e trágicos¹⁴ e em tudo o mais que causa estranhamento e surpresa. O discurso referencial corresponde à expectativa do leitor, que entende que, numa reportagem de cunho histórico, sobretudo se fundamentada na ciência, o autor deve manter um distanciamento garantidor da veracidade. Se Euclides, no entanto, satisfizesse essa expectativa, estaria sustentando a conduta que, ao contrário, quer

⁽⁸⁾ *Idem, ibidem*, p. 96.

⁽⁹⁾ *Idem, ibidem*, p. 101.

⁽¹⁰⁾ Berthold ZILLY, “Um Depoimento Brasileiro para a História Universal: Traduzibilidade e Atualidade de Euclides da Cunha”, *Revista Humboldt*, n. 72, 1996.

⁽¹¹⁾ W. ISER, *op. cit.*, p. 51.

⁽¹²⁾ O caráter de denúncia da obra já está indicado em sua “nota preliminar”: “E [a campanha] foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo” (E. da CUNHA, *op. cit.* p. 8).

⁽¹³⁾ Cf. W. ISER, *op. cit.*, p. XIV.

⁽¹⁴⁾ Cf. W. N. GALVÃO, *op. cit.*, p. 626-33.

⁽¹⁵⁾ W. ISER, *op. cit.*, p. 262.

⁽¹⁶⁾ *Idem, ibidem*, p. 264.

⁽¹⁷⁾ B. ZILLY, *op. cit.*, p. 10.

trazer à dúvida. Portanto, vale-se de um discurso literário que, de acordo com W. Iser,¹⁵ permite ao leitor ultrapassar as suas expectativas (“hábitos”) de leitura. Em consequência, ele é levado a uma experiência que modifica suas pré-concepções da própria leitura e da realidade. Assim como o tratamento literário dado à descrição do Exército e do sertanejo conduz a questionamentos essenciais para a compreensão da obra, o discurso literário confere um objetivo transcendente a *Os Sertões*. Esse objetivo só pode ser plenamente atingido pelo leitor por meio do efeito dinamizador da arte, e não pela leitura de um simples relato imparcial da realidade.

De outro modo, Euclides poderia ter tomado o fato histórico apenas como mote para uma narrativa ficcional, como fazem Ana Miranda, José Saramago, Gabriel García Márquez, dentre outros autores contemporâneos. Neste caso, porém, sua obra causaria um outro impacto, uma vez que, conforme W. Iser, “*fiction is able to give us (...) comforting answers to our human problems because it is unreal. Our compensation for what cannot be perceived is the knowledge pretended by fiction, which is ‘consciously false’*”¹⁶ [“a ficção é capaz de dar respostas confortantes a nossos problemas humanos porque ela é irreal. Nossa compensação pelo que não pode ser percebido é o conhecimento simulado pela ficção, que é ‘conscientemente falsa’”]. N’*Os Sertões*, o leitor não tem esse consolo, pois sabe que o discurso literário na obra foi aplicado a fatos reais. Ao contrário da narrativa ficcional, o grande livro de Euclides é “conscientemente verdadeiro”. O estado de desconforto causado pela obra acusadora prolonga-se, assim, até depois de sua leitura: quando acaba *Os Sertões*, o leitor sente que adquiriu um compromisso com a realidade. E esse prolongamento da experiência implícito na obra é ainda válido para o leitor atual, posto que o crime de Canudos continua a ser praticado, com o que concorda Berthold Zilly:

A boa acolhida, junto à crítica, das últimas traduções do livro (...) deve-se parcialmente à atualidade de muitos de seus temas e pontos de vista num mundo caracterizado, de alguns anos para cá, por um recrudescimento espantoso da barbárie, praticada frequentemente em nome de altos valores civilizatórios, da modernidade, do progresso, da democracia, do direito internacional, do socialismo, da nação, da autodeterminação, da liberdade, da justiça, da identidade cultural. Basta citar alguns nomes: Chiapas, Guatemala, Afeganistão, Golfo Pérsico, Ruanda, Bósnia, Tchetchênia e (...) Daguestão. Canudos, pelos mais diversos motivos, assombrosamente se repete.¹⁷

A união desses dois tipos de discurso resulta, afinal, em uma “reportagem literária”, que oferece uma experiência de leitura singular. O discurso literário empresta suas qualidades específicas ao referencial. Este, por sua vez, intensifica o efeito dessas qualidades, que é o “auto-reconhecimento” e a crítica à sociedade estabelecida. É pela aceitação dessa mistura peculiar que a obra induz o leitor a uma reação, a uma atitude, qual seja, rechaçar as manifestações falsamente civilizadoras, que, em nome da modernidade e do progresso, praticam as mais diversas selvagerias.

OS TRÊS NARRADORES

Todas as estratégias até aqui analisadas devem muito ao tratamento dado ao narrador. Como demonstramos anteriormente, ele é a porta de entrada do

leitor na obra: por meio do elo de identificação e submissão que cria com quem deseja entender o sertão e a campanha de Canudos, ele é capaz de induzir à aceitação do texto como é, com suas antíteses e misturas. Porém, o narrador d'*Os Sertões* não é unívoco. Ele se desdobra em pelo menos três tipos básicos, o que o caracteriza como "plural".¹⁸ Cada um desses três tipos corresponde a um nível de consciência do leitor em relação à obra. O primeiro é o narrador-testemunha. Seguindo a classificação de Norman Friedman, Ligia Chiappini Moraes Leite assim o define:

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.¹⁹

Portanto, este é o narrador que, comprometido com o discurso referencial, personifica o repórter e o cientista. Uma leitura que só privilegiasse esse ponto de vista seria ingênua, senão impossível. É que, neste caso, o leitor só levaria em consideração os caracteres imparciais do texto, que não norteiam qualquer questionamento. Todavia, é este narrador, testemunha da verdade, que garante o efeito de prolongamento da experiência, descrito anteriormente. É ele que traz para a obra os elementos que a impedem de tornar-se uma ficção, o que acomodaria o leitor.

O segundo tipo é o que denominaremos narrador-preceptor. Guiando os passos do leitor nos caminhos do sertão e da guerra, sua principal função é ensinar-nos a compartilhar de suas opiniões. Leva-nos, desse modo, a termos relativa simpatia pelo sertanejo, a criticarmos as estratégias usadas pelo Exército, a indignarmos-nos com a barbárie instalada entre os representantes do progresso. É de extrema importância para estabelecer o elo de submissão do leitor, obrigando-o a aceitar todas as facetas da obra. Como em cada uma dessas facetas mora uma crítica ou um questionamento, o narrador-preceptor é fundamental para que o leitor se conscientize do objetivo da obra: levá-lo a discutir a conduta do Exército e a auto-analisar-se.

No entanto, não é seu papel induzir o leitor a uma reação. Este cabe ao terceiro tipo: o narrador-tribuno. Walnice Nogueira Galvão assim o identificou:

A postura do narrador (...) é peculiar. Intromete-se naquilo que está narrando, em tom conspícuo, e com alguma frequência apostrofa os autores e seus assuntos, sempre no plural majestático. O narrador reveste a persona de um tribuno, discursando para persuadir.²⁰

Dado que os três tipos compõem um só narrador multiforme, o narrador-tribuno é a voz que, de dentro das explicações e demonstrações do narrador-preceptor, opina, avalia, denuncia e acusa. Ele é quem impõe a culpa do crime não só ao Exército, mas ao "homem do litoral", não poupando nem a si mesmo nem ao leitor. Este, por sua vez, sente-se traído: entregara-se a um narrador que lhe prometera encontrar os culpados de um crime e, assombrado, vê esse mesmo narrador, porém em outras vestes, erguer-se e apontá-lo. É desse desconfortável sentimento de cumplicidade com os assassinos que o leitor é elevado a um

⁽¹⁸⁾ W. N. GALVÃO *op. cit.*, p. 626) considera-o um "narrador na primeira pessoa de um plural majestático".

⁽¹⁹⁾ Ligia Chiappini M. LEITE, *O Foco Narrativo*, São Paulo: Ática, 1993, p. 37.

⁽²¹⁾ B. ZILLY. "Nachwort (posfácio)", in Euclides da CUNHA, *Krieg im Sertão (Os sertões)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 774.

⁽²²⁾ Roman JAKOBSON, "Aspectos Lingüísticos da Tradução", in *Lingüística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1969, p. 65.

⁽²³⁾ Walter BENJAMIN, *A Tarefa do Tradutor*, trad. de João Cezar de Castro Rocha *et al.*, Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, s. d., p. 25-6.

⁽²⁴⁾ Essa concepção é indicada por Euclides em diversas passagens da obra. Uma das mais famosas é: "Ademais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade. / Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça" (E. da CUNHA, *op. cit.*, p. 462).

⁽²⁰⁾ W. N. GALVÃO, *op. cit.*, p. 627.

novo estado de consciência, do qual pode criticar sua sociedade e criar o desejo de modificá-la.

O TRADUTOR IMPLÍCITO

Permeando esses três tipos básicos, encontramos um quarto, ao qual chamaremos narrador-tradutor. Este se manifesta no esforço do autor para encontrar uma linguagem capaz de exprimir o inefável: o sertão desconhecido e o crime ali praticado. B. Zilly identificou-o da seguinte maneira:

*Er [o autor] versucht also, Unbekanntes mit Hilfe von Bekanntem zu erklären, wozu er zahllose Vergleiche, Anspielungen, Metaphern und andere uneigentliche Redeweisen aufbietet, das ganze Arsenal der klassischen Rhetorik. (...) So erklärt Euclides den Sertão zum Teil auf dem Umweg über Europa, er "übersetzt" den unbekannten Teil Brasiliens in abendländische Begriffe und Vorstellungen, denen seine Vergleichsmaßstäbe und Deutungsmuster entstammen*²¹ [Ele [o autor] tenta, portanto, explicar o desconhecido com o auxílio do conhecido, para o que mobiliza inúmeras comparações, alusões, metáforas e outras expressões figuradas, todo o arsenal da retórica clássica. (...) Assim, Euclides explica o sertão parcialmente por um desvio pela Europa, ele "traduz" a parte desconhecida do Brasil em conceitos e representações ocidentais dos quais se originam seus parâmetros de comparação e padrões de interpretação].

Tentar explicar o desconhecido (sertão) com o auxílio do conhecido (conceitos e representações ocidentais) nada mais é que a principal característica da tradução, de acordo com Roman Jakobson: encontrar "a equivalência na diferença".²² Pensando nisso é que Euclides reinterpreta e recria o sertão, procurando seu significado mais profundo. Sua "tradução" cumpre, desse modo, o dever descrito por Walter Benjamin; "a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, muito mais e cuidadosamente, chegar até o detalhe, trazendo para a forma de sua própria língua o modo-de-significar (*Art des Meinens*) do original".²³ É pela descrição em todos os aspectos (científico, filosófico e artístico) minuciosa daquela realidade que o autor chega ao modo-de-significar dela: o sertão é um lugar do passado, um espaço em formação, o local, portanto, em que se encerram as origens do próprio "homem do litoral".²⁴ Esta é a equivalência mais penetrante encontrada por Euclides, capaz de aproximar as duas realidades em choque e fazer o leitor dar-se conta da gravidade do crime cometido. Não que, para o autor, os canudenses devessem continuar existindo. Conforme a teoria evolucionista, seguida por ele, cedo ou tarde, eles viriam a ser extintos. Contudo, o Exército, já em outro nível evolutivo, não poderia retroceder às origens, à barbárie, principalmente em nome de sua missão modernizadora. É esse o sentido imo do crime denunciado n'*Os Sertões*.

Porém, é somente pelo esforço da leitura que podemos nos tornar aptos a compreender esse modo-de-significar. A primeira função do narrador-tradutor é, portanto, fazer o leitor compartilhar de sua própria experiência de "tradução", levando-o a entender o significado mais profundo do sertão e, assim, o tipo de crime de que todos são acusados.

Examinando mais detidamente essa função do último tipo de narrador, deduzimos: se, como todo texto, *Os Sertões* possuem um leitor implícito e se

uma espécie de “tradução” faz parte da experiência de leitura da obra, existe nela um *tradutor implícito*. O tradutor pode ser entendido como um leitor altamente especializado, que deve compreender os fins últimos e o significado mais profundo de uma obra, para que possa transcri-la em outra língua.²⁵ Portanto, n’ *Os Sertões*, o caminho para uma tradução já está, de certo modo, indicado dentro do texto e, para aflição extrema dos tradutores, ele não é tão fácil. É como o papel de um tradutor é assegurar a pervivência (*Fortleben*)²⁶ de uma obra, n’ *Os Sertões*, essa pervivência faz parte de sua própria estrutura. É como se a obra já tivesse nascido para ser traduzida, para tornar-se imortal.

CINCO LEITURAS

Ponderando todas as observações feitas até aqui, concluímos que podem ser evidenciados ao menos cinco níveis de leitura implícitos n’ *Os Sertões*, que estão relacionados a seguir, do menos para o mais elaborado. Sua realização, porém, não ocorre necessariamente nessa ordem, nem essa ordem corresponde à sequência de leitura da obra. Um leitor pode, assim, realizar um só desses níveis ou todos eles ou, ainda, apenas alguns. Isso depende de sua experiência anterior de leitura (se é mais ou menos ingênuo) e de seu interesse na obra (uma pesquisa científica, lazer, uma análise literária etc.).

O primeiro nível pode ser chamado de “leitura científica”. Nele, o leitor só leva em consideração os elementos referenciais da obra (históricos e científicos). Essa leitura não pode ser plenamente realizada, uma vez que o discurso literário está tão arraigado a esses elementos, e vice-versa, que a ciência muitas vezes fica encoberta pela arte. No entanto, nada impede que *Os Sertões* sejam usados como livro científico, o que de fato tem ocorrido até os dias de hoje. Pioneira no estudo, ainda não esgotado, do sertão nordestino, a obra é reconhecida por muitos historiadores, sociólogos, geólogos, botânicos como referência.

O segundo nível é o da “leitura crítica”. O leitor, mantendo-se distanciando em relação à narrativa, pode tornar-se capaz de criticar a conduta do Exército e a sociedade que ele representa. Nesse estágio, porém, não é capaz de atualizar essa crítica, fazendo-a permanecer restrita ao passado. É a experiência de leitura oferecida sobretudo pelo narrador-preceptor.

Já num terceiro nível, o leitor percebe que, embora as ocorrências narradas pertençam a uma época diversa da sua, ele mesmo faz parte da sociedade que massacra o sertanejo, uma vez que os padrões culturais continuam os mesmos. É a experiência do “auto-reconhecimento”. Desse modo, o leitor é capaz de atualizar sua crítica, procurando e encontrando, em seu próprio tempo, manifestações semelhantes à campanha de Canudos. Não pode isentar-se da culpa herdada do passado, mas, para não cometer os mesmos erros hoje, cria o desejo de modificar-se e de transformar a sociedade que o cerca.

O quarto nível surge da união dos três anteriores. Em outras palavras, decorre do consórcio entre uma experiência de leitura científica e outra literária, que, como vimos, resulta em um sentimento de compromisso com a realidade e um conseqüente “prolongamento da experiência de leitura”. Correspon-

²⁵ Cf. W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 163-4.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 158.

de, portanto, àquele efeito que garante que os desejos de automodificação e de transformação da sociedade perdurem mesmo depois de terminada a leitura.

O quinto e último nível de leitura implícito n’ *Os Sertões* é a “tradução”. Esta só pode ser realizada com sucesso por um leitor especial, capaz de unir os quatro outros níveis, chegando o mais próximo possível da realização plena da obra. Este leitor identifica-se profundamente com o narrador-tradutor e materializa o tradutor implícito. É capaz, portanto, de compreender o modo-designificar do sertão e como deve transcri-lo para a sua língua. Por conseguinte, sua experiência de leitura é benéfica para a obra, pois assegura sua pervivência. Para ele mesmo, este é o modo como pode cumprir o dever com a realidade, assumido no quarto nível de leitura: procura modificar a sociedade, levando a outro povo a possibilidade de também reconhecer os crimes que comete e tentar alterar suas eventuais atitudes nocivas. A tradução é, portanto, o modo como este leitor dá materialidade ao prolongamento de sua experiência de leitura d’ *Os Sertões*.

Parceiro do autor, o tradutor dissemina o efeito “curativo” da obra, expresso em sua última frase: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...”. Pois o Maudsley que faltava para fazer-nos entender nossos crimes e tentar modificar nossas atitudes, ainda selváticas, é exatamente *Os Sertões*. Afinal, o exemplo de Canudos é válido também para hoje.

ABSTRACT: This study analyzes, in *Os Sertões* by Euclides da Cunha, some characteristics of the narrator, as well as their consequences. Four types of narrator are identified, including the narrator as translator. This one makes a kind of translation be part of our experience of reading, bringing a new facet of the implied reader into the text: the “implied translator”. At least five ways of reading, which correspond to different aspects of *Os Sertões* derive from these narrators.

KEYWORDS: Point of view; Implied reader; Translation; Aesthetics of reception.

OS CAMPANÁRIOS DE MARTINVILLE: CONSTRUÇÃO, TEMPO E METÁFORA EM *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO*

RAQUEL DE ALMEIDA PRADO*

RESUMO: O movimento dos campanários de Martinville sintetiza metaforicamente a construção da obra enquanto metáfora do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Proust; Tempo; Metáfora; Vozes narrativas.

Uma análise atenta da estrutura de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, revela a arquitetura rigorosa que ordena os diversos episódios, numa progressão lenta e meticulosa, retomando temas que se cruzam ao longo da narrativa, se afastam e se aproximam, até o momento final da revelação, longamente preparada, da obra literária como forma de eternização.

Nesse movimento temático, cristaliza-se na forma do romance, nas suas simetrias e correspondências, o que Jean Rousset chama de “dialética do tempo

(*) Mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

e do intemporal",¹ que conduz o herói entre as intermitências do coração e o apelo da vocação.

Enquanto a aprendizagem dos signos, mundanos e amorosos, se dá na dimensão da transitoriedade – em que se cruzam os diversos caminhos do herói-narrador –, a intuição do instante intemporal irrompe, inesperada, na experiência da reminiscência, por obra da memória involuntária, ou então nos momentos em que um prazer muito semelhante, mágico, é despertado por uma imagem, som ou perfume, cujo sentido oculto pede para ser decifrado.

A primeira grande manifestação do poder da memória involuntária se dá na primeira parte de *No Caminho de Swann*, quando o sabor de uma *madalena* molhada no chá traz de volta à lembrança toda a infância do narrador em Combray. Mas o sentido da felicidade que esta experiência lhe proporciona ainda lhe é desconhecido, e apenas um curto parêntese² antecipa a revelação final de *O Tempo Redescoberto*.

Esta revelação ainda é antecipada, no final dessa primeira parte de *Swann*, com o episódio dos campanários de Martinville, que fornece ao herói-narrador sua primeira alegria literária, sugerindo, na similaridade das impressões, o que o narrador só deve descobrir no final da Busca: o prazer inefável do tempo redescoberto na reminiscência pode ser eternizado na obra literária, que dá sentido à vida, que é a verdadeira vida.

São duas experiências, pois, a da *madalena* e a dos campanários, que se completam numa releitura da obra, não sem antes desvanecerem-se em ecos distantes e enfraquecidos ao longo dos volumes intermediários, sobretudo na má interpretação dada por Swann à pequena frase de Vinteuil,³ para retomarem força no episódio do *Septuor*,⁴ parecerem extinguir-se naquele da fileira de árvores numa parada de um trem⁵ e, finalmente, repetirem-se em toda a sua intensidade na recepção dos Guermantes.

Assim como o conjunto da obra, *Combray*, a primeira das três partes de *No Caminho de Swann*, fecha-se sobre si mesma num círculo, ao evocar novamente as noites de insônia do narrador. Entre a primeira frase: "Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo..." e o nascer do dia do último parágrafo, todos os temas que serão desenvolvidos ao longo da obra são introduzidos: o lado de Swann,⁶ o lado de Guermantes,⁷ as raparigas em flor – no início do amor por Gilberta⁸ – *Sodoma e Gomorra* – na cena de sadismo de Montjouvain.⁹ Uma imagem que pode passar despercebida numa primeira leitura, mas que posteriormente chama a atenção pela semelhança poética com o episódio de Albertina (prisioneira e fugitiva), é aquela dos pequenos tesouros – peixes, flores, pedras¹⁰ – que o narrador traz para casa, e cuja realidade misteriosa acaba por morrer antes de ser descoberta.

A primeira seção de *Combray* se encerra sobre a experiência da *madalena*, trazendo as lembranças que vão constituir a matéria da segunda seção – que, por sua vez, se encerra sobre a experiência dos campanários de Martinville –, de maneira que é possível superpor esses dois episódios àquele que prefiguram, ou seja, o encerramento da Busca, na recepção dos Guermantes.

Os campanários são avistados durante um dos passeios do lado de Guermantes,¹¹ quando o herói, aflito e infeliz diante da inibição que parece comprometer definitivamente seu projeto de tornar-se um grande escritor, se desliga das preocupações literárias para dar atenção ao prazer particular que

⁽¹⁾ Jean ROUSSET, *Forme et Signification. Essai sur les Structures Littéraires de Claudel*, Paris: Corti, 1992, p. 144.

⁽²⁾ Marcel PROUST, *No Caminho de Swann*, 4. ed., trad. de Mário Quintana, Porto Alegre: Globo, 1972, p. 47: "(embo- ra ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz)" (na ed. francesa, p.47).

⁽³⁾ Que identifica a pequena frase ao seu amor por Odette. Cf. Marcel PROUST, *O Tempo Redescoberto*, trad. de Lúcia Miguel Pereira, Porto Alegre: Globo, 1958 p. 129: "(Seria esta a felicidade sugerida pela Sonata a Swann, que errou assimilando-a o prazer amoroso, e não a soube encontrar na criação artística...)" (na ed. francesa, p.456).

⁽⁴⁾ O herói escapa ao equívoco de Swann, quando, ao ouvir o *Septuor* de Vinteuil, acaba por descobrir que "alguma coisa ainda mais misteriosa que o amor de Albertina parecia prometida no início dessa obra" (Marcel PROUST, "La Prisonnière", in *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris: Gallimard, 1954-1989, p. 253 (Bibliothèque de la Pléiade)).

⁽⁵⁾ "Árvores, pensei, não tendes mais nada a di-

zer-me, meu frígido coração já não vos ouve... Se alguma vez me imaginei poeta, agora sei que não o sou...", in M. PROUST, *O Tempo Redescoberto*, op. cit., p. 112 (na ed. francesa, p. 433).

⁽⁶⁾ M. PROUST, "Du Côté de Chez Swann", in op. cit., 1954-1989, p. 134-59.

⁽⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 165-84.

⁽⁸⁾ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁽⁹⁾ *Idem, ibidem*, p. 159.

⁽¹⁰⁾ *Idem, ibidem*, p. 179. Vale lembrar que Albertine será descrita, sucessivamente, como *ninfa das águas*, *mulher-peixe*, *rapariga em flor*, *mulher-flor*, *deusa de mármore*, *mulher-pedra*.

⁽¹¹⁾ *Idem, ibidem*, p. 180.

certas formas, cores e cheiros lhe trazem, como uma promessa de uma realidade transcendente a ser descoberta.

A dor da renúncia à literatura, as "impressões mágicas", a esperança e a impotência são narradas no imperfeito, e destacam a passagem para o "passé simple" de um passeio mais feliz, em que o herói não cede à tentação de abandonar uma dessas impressões, sem antes tentar aprofundá-la.

Trata-se de uma vez em que o herói, acompanhado de seus pais, pega uma carona com o doutor Percepied, que, antes de deixá-los em Combray, deve visitar um doente em Martinville-le-Sec. Na curva de um caminho, o herói sente de repente "aquele prazer especial que não se assemelha a nenhum outro", ao avistar os dois campanários de Martinville, sobre os quais o sol se punha. De acordo com o movimento do coche e as curvas do caminho, os campanários se deslocam e, logo, outro campanário se aproxima deles.

Por trás do movimento das linhas, da superfície ensolarada dos campanários, alguma coisa escapa à observação do herói, que é então surpreendido pelo surgimento abrupto da igreja de Martinville, que ainda parecia tão distante. A tarefa que o herói se impõe, de desvendar o prazer obscuro que a imagem lhe proporcionara, lhe parece por demais penosa, e por pouco não a abandona. Mas, retomando o caminho, após a parada em Martinville, e meio forçado pelas circunstâncias (já que o cocheiro não está disposto a conversar), ele se esforça em lembrar os campanários, que, de repente, na sua imaginação, se abrem, revelando um pouco do que se escondia por detrás das linhas e superfícies. Um pensamento então se formula, em palavras, na sua cabeça, amplificando o prazer que sentira anteriormente.

É então que, olhando para trás, o herói revê os campanários, já distantes e negros, pois o sol se pusera. Entusiasmado, e apesar do balanço do coche, ele se põe a escrever uma descrição da cena, que o narrador então insere no seu texto, após informar o leitor que a reencontrara depois de um tempo e pouco a modificara.

Segue pois, entre aspas, a mesma cena descrita em outro estilo, mais linear, pastiche do narrador quando jovem. A extensão das duas descrições é quase a mesma, porém a segunda é mais sintética e aparentemente mais objetiva, já que desaparecem as referências às "impressões" e sentimentos do herói, assim como a repetição dos sinônimos de "parecer" (*paraître, sembler, avoir l'air*), que permeiam o primeiro trecho. A objetividade do segundo parece reforçada pela multiplicação de referências ao tempo e ritmo (*Bientôt, les minutes passaient, nous allions vite, lumière du couchant, nous avions été si longs, je pensais au temps... quand, tout d'un coup, on n'eut que le temps, depuis un peu de temps, après... quelques secondes, un instant encore, un peu plus tard, soleil couché...*), que fixam a narrativa com mais clareza e precisão na ordem da sucessão.

No entanto, a subjetividade contida na descrição que oculta o movimento interno das impressões do sujeito que narra ressurgirá aos poucos no uso crescente das metáforas: logo no início, os campanários são vistos como "três pássaros pousados na planície"; em seguida, "brincam e sorriem"; não é mais o coche que, de repente, pára diante da igreja, como no outro trecho, mas os campanários que "se jogam rudemente" diante dela. Retomado o caminho, o vilarejo "acompanha" o carro por algum tempo e desaparece, enquanto os cam-

panários, no horizonte, se “despedem”, mas ainda tentam, ora um ora outro, avistar o coche que se afasta. O crescendo das metáforas se encerra numa imagem quase alegórica, em que os campanários se transformam em “três mocinhas abandonadas na solidão”, que retomam tímidamente seu caminho, juntando-se e formando uma única forma negra e resignada na noite.

Ao lirismo juvenil desta descrição sucede o humor condescendente do narrador, que relembra a euforia experimentada na ocasião, após a redação, que o “libertara perfeitamente” dos campanários e do que se escondia por detrás deles – como uma galinha que acabasse de botar um ovo, ele se pôs então a cantar aos brados.

A justaposição desses dois trechos relativiza o conceito de subjetividade da obra literária e faz pensar na reivindicação, por Proust, de extrema objetividade para o seu estilo. De fato, as metáforas que aparecem no texto juvenil, que remetem à “visão cinematográfica”¹² da narrativa tradicional, “recortam” a realidade – assim como as aspas isolam este trecho, imobilizando-o ainda mais, no contraste com a narrativa fluente e pouco pontuada da Busca –, afastando-se dela na medida em que tentam limitar-se a ela. A verdadeira metáfora, segundo Proust, cuja natureza se revela ao narrador no Tempo redescoberto, relaciona sensações e lembranças, totalizando a experiência, num movimento que não é aquele, aleatório, do *stream of consciousness*, mas que é “análogo, no mundo da arte, àquela relação que é a única da lei causal na ciência”.¹³

Assim, se a primeira alegria literária do narrador prefigura a descoberta na recepção dos Guermantes, ela ainda não passa de uma “dessas expressões inexatas, onde nada resta do que realmente experimentamos”.¹⁴ O sujeito da segunda descrição dos campanários de Martinville, que é a segunda no tempo da escrita, mas a primeira no tempo da história, ainda não passou pela revelação final que permitirá a realização da obra. No entanto, se, da cena citada, apenas uma parte da impressão, aquela que está “engainée dans l’objet”,¹⁵ é relatada, alguma verdade é intuída na espontaneidade incompleta de suas metáforas – a das “metamorfoses necessárias entre realidade e arte”.¹⁶ Esta citação que Jean Rousset retira de Jean Santeuil – que poderia, segundo ele,¹⁷ ser uma epígrafe da Busca – pode ser duplamente evocada nesse contexto, já que a descrição juvenil está para o conjunto do episódio dos campanários como Jean Santeuil para a Busca: falta-lhe a estrutura, nas palavras de Rousset, que esteja em acordo com a descoberta progressiva da verdade do herói.

A descrição “incompleta” do jovem herói, que parecera de início tão isolada nas suas aspas e na sua falsa objetividade, é agregada pela narrativa através das “relações inesperadas” da metáfora viva, que cresce como uma planta selvagem, até juntar todos os “lados”, construindo a obra na retomada progressiva dos mesmos temas, das mesmas imagens.

O caminho que leva o jovem herói da experiência real, num passeio do lado de Guermantes, à primeira experiência da literatura e, em seguida, à recuperação do sentido de ambas, com o tempo redescoberto e eternizado pelo narrador – na sucessão cronológica do episódio dos campanários –, se cruza com o caminho inverso – na sucessão da narrativa – da alegria recuperada pela literatura através da memória, à sua reprodução incompleta do texto juvenil, que remete por fim novamente à experiência real. Mas não desta vez a experiência real do passeio, que fecharia um círculo, mas, como numa espiral, fechando e

⁽¹²⁾ M. PROUST, “Temps Retrouvé”, in *op. cit.*, 1954-1989, p. 468. Cf. a análise de Paul RICOEUR, *Temps et Récit*, Paris: Seuil, 1984, t. II, p. 194-225, especialmente p. 218.

⁽¹³⁾ *Idem, ibidem*.

⁽¹⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 475: enquanto “a grandeza da verdadeira arte” consiste em “recuperar aquela realidade à qual substituímos um conhecimento convencional”.

⁽¹⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 470.

⁽¹⁶⁾ M. PROUST, “Jean Santeuil”, in *op. cit.*, 1954-1989, I-54.

⁽¹⁷⁾ J. ROUSSET, *Forme et Signification*, *op. cit.*, p. 151.

⁽¹⁸⁾ Os campanários (ou “torres”, na tradução de Mário Quintana), segundo o jovem herói, “vias timidamente procurar o caminho e, depois de algumas indecisas oscilações de suas nobres silhuetas, apertarem-se umas contra as outras, deslizarem uma atrás da outra, formarem sobre o céu ainda róseo nada mais que uma única forma negra, encantadora e resignada, e desaparecerem dentro da noite” (p. 156; na ed. francesa, p. 182); e os sentimentos do jovem herói, segundo o narrador: “A zona de tristeza em que eu acabava de penetrar era tão diversa da zona em que um momento antes me lançava alegremente, como alguns céus se mostra uma faixa cor-de-rosa separada, como por uma linha, de uma faixa verde ou de uma faixa negra. Vê-se um pássaro voando no rosa, já vai chegando ao seu limite, quase que toca o negro, atinge-o finalmente” (p. 157; na ed. francesa, p. 183).

⁽¹⁹⁾ M. PROUST, *No Caminho de Swann*, *op. cit.*, p. 33: “Julgava que Swann zombaria da angústia que eu acabava de experimentar... ora, pelo contrário, como vim a saber mais tarde, uma angústia semelhante à minha foi o tormento de longos anos da sua vida...” (p. 30 da ed. francesa).

⁽²⁰⁾ Marcel MULLER, *Les Voix Narratives dans la Recherche du Temps Perdu*, Genève: Librairie Droz, 1983, levanta nove vozes narrativas! Dentre as suas definições, conservamos: o Herói (o “eu” engajado na sua

abrindo ao mesmo tempo. Pois, findo o passeio, a ansiedade sucede à alegria e o narrador pinta com as mesmas cores, rosa e negro, das jovens abandonadas na noite – no texto juvenil –, a tristeza por afastar-se da mãe.¹⁸

Fecha-se então o círculo de *Combray* e abre-se aquele de *Um Amor de Swann*, e esta passagem evoca a primeira aparição da angústia noturna do jovem herói – que já fora comparada, por antecipação,¹⁹ ao sofrimento de Swann –, estreitando assim os laços que unem a experiência dos dois.

Algumas páginas após a pequena “narrativa dentro da narrativa” dos campanários de Martinville, a história de Swann é narrada não mais entre aspas, mas destacada pela mudança para a terceira pessoa, enriquecendo a complexa rede das vozes narrativas²⁰ que multiplica os pontos de vista, de forma que, ao longo da obra, os diversos temas se movimentem de maneira análoga à dos campanários.

O episódio de Martinville é um dos raros em que o narrador permite que se ouça diretamente a voz do jovem herói, que, ao cruzar-se com aquela do narrador, amadurecida pela descoberta da verdade da obra literária, é tão reveladora da passagem do tempo, quanto as transformações físicas que surpreendem o herói-narrador nos convidados da recepção dos Guermantes, no final do romance. A passagem do tempo que se manifesta na obra, contudo, não conduz à dissolução e à morte, mas à captura do instante intemporal, ou extratemporal, na rede metafórica da literatura.

A regularidade do ritmo das frases do texto juvenil, na pontuação cerrada e na repetição constante das referências temporais, expressa o tempo com a precisão de um relógio. Mas trata-se apenas de um interlúdio, na musicalidade mais rica da voz do narrador, que manifesta a intuição do tempo, vivida na experiência estética que o movimento dos campanários proporciona. É ora a longa frase panorâmica (“Au tournant d’un chemin... semblait pourtant tout voisin d’eux”), à qual sucede o curto parágrafo que recorta a experiência, numa tentativa de análise frustrada (“Je sentais que je n’allais pas au bout de mon impression...”); ora o movimento mais penoso do esforço de compreensão (“Je ne savais pas la raison...”), interrompido pela pequena frase que resume fatos insignificantes (“Je descendis causer avec mes parents en attendant le docteur”), depois a multiplicação das vírgulas (sete, numa frase relativamente curta, para Proust, é muito!), que acelera o ritmo enquanto se aproxima o êxtase (“Bientôt leurs lignes... se déchirèrent, un peu... m’apparut, j’eus une pensée..., qui se formula..., et le plaisir... s’en trouva tellement accru que, pris d’une sorte d’ivresse, je ne pus...”).

O prazer estético que o jovem herói reconhece no “momento mágico” da experiência, ele tenta fixá-lo na descrição poética do movimento dos campanários, mas não se repete, num segundo encontro com os três campanários, metamorfoscados nas árvores de Hudimesnil,²¹ e parece perdido para sempre no terceiro encontro com outras árvores,²² que não dizem mais nada ao herói envelhecido e amargurado. É que nem o jovem herói entusiasmado nem o velho desiludido passaram ainda pela revelação da obra de arte como forma de recuperar o tempo na sua essência, Tempo que só pode ser recuperado depois de perdido, na transitoriedade da existência.

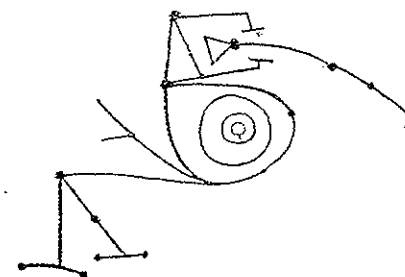
A obra é então concebida como metáfora do Tempo, que se manifesta na dialética entre o tempo como sucessão e o extratemporal. Metáfora da obra,

que é metáfora do Tempo, os campanários de Martinville – permanência e movimento – são uma metáfora da metáfora, e o que se esconde, por trás de sua superfície iluminada, é a história de uma vocação, reconhecida, ignorada, esquecida e redescoberta, nas curvas dos caminhos que levam de Swann a Guermentes, de Sodoma a Gomorra, de Combray a Paris, de Balbec a Veneza...

própria história, cujo futuro é desconhecido), o Narrador (o "eu" que lança sobre seu passado um olhar retrospectivo), e preferimos utilizar o termo de Herói-Narrador, para quando a distinção entre os dois é supérflua (Muller escolhe o termo Protagonista).

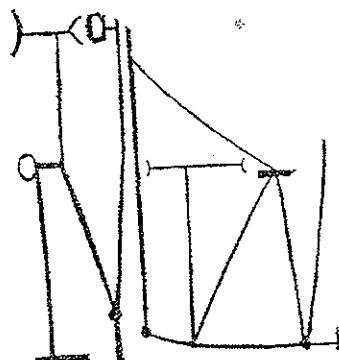
⁽²¹⁾ M. PROUST, *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur*, p. 717: "uma felicidade análoga àquela que me tinham trazido ... os campanários de Martinville. Mas, desta vez... permaneceu incompleta. Acabara de perceber... na estrada que seguíamos... três árvores..."

⁽²²⁾ Ver nota 5.



ABSTRACT: The movement of the campaniles of Martinville synthesizes metaphorically the construction of the "work as a Time" metaphor.

KEYWORDS: Proust; Time; Metaphor; Narrative voices.



“LITERATURA INDIANA”: NOTAS PARA A DEFINIÇÃO DE UMA CATEGORIA*

AUTOR: AIJAZ AHMAD

TRADUÇÃO DE EDU TERUKI OTSUKA**

COMENTÁRIOS DE MARIA ELISA CEVASCO***

Aijaz Ahmad é professor pesquisador do Centro de Estudos Contemporâneos do Nehru Memorial Museum and Library, em Nova Deli, e professor colaborador do Departamento de Ciência Política da Universidade de Nova York, Canadá. Seus escritos sobre política estão coletados em *Lineages of the Presente* (1996). O livro *In Theory* (1992) reúne seus ensaios sobre a crítica literária contemporânea.

Sabe-se que, em especial a partir da década de 1970, as teorias literárias, lingüísticas e, mais recentemente, as de tradução estão em fase de proliferação.

(*) Capítulo do livro *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London/New York, Verso, 1992 (edição brasileira em preparação pela Editora Vozes).

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

(***) Professora de Inglês no Departamento de Letras Modernas na USP.

Aos pesquisadores cabe a difícil, mas indispensável, tarefa de construir um ponto de vista crítico a partir do qual discriminar entre essas teorias.

A contribuição de Ahmad se dá justamente na construção desse ponto de vista, recolocando o debate teórico em bases muito mais produtivas. Partindo da perspectiva de um intelectual na periferia do capitalismo, no caso, a Índia, relê algumas das principais correntes críticas contemporâneas — como o marxismo de Fredric Jameson, o orientalismo de Edward Said, o pós-colonialismo.

Ahmad não se preocupa simplesmente em arbitrar semelhanças e diferenças. Sua questão principal dirige-se às condições de possibilidade dessas teorias e seu campo de efetividade para se pensar as questões da cultura em nações periféricas. Essa releitura ilumina de forma reveladora a situação dos estudos de cultura na cena contemporânea, uma cena que está, como indica o título do livro, “na teoria”, tanto no sentido já apontado de expansão como no da separação de significados e na sociedade.

¹⁰ Schlegel foi provavelmente o primeiro estudioso a usar o termo “Literatura Indiana”, em 1823, e ele se referia à literatura sânscrita. O livro de Albrecht Weber, *The History of Indian Literature* (História da Literatura Indiana) (original alemão, 1952; tradução inglesa de 1875, reeditada por Kegan Paul, Trench, and Trübner & Co., Londres, 1978) é o estudo clássico baseado nessa identificação entre “indiano” e sânscrito.

Há, sem dúvida, a idéia geralmente inquestionável de que uma “Literatura Indiana” existe, seja definível e quantificável ou não, em termos genéricos ou quaisquer outros; uma literatura cuja unidade reside na origem nacional comum de seus autores e no *ethos* civilizacional comum do povo indiano. Isto não é melhor nem pior do que a maneira pela qual as literaturas nacionais costumam ser definidas, ainda que a profundidade civilizacional neste caso seja muito maior do que na maioria das outras, e ainda que nosso real conhecimento ou entendimento dessa unidade, no que se refere à “Literatura”, permaneça mais ou menos opaco. Muitas dessas lacunas em nosso conhecimento são resultados inevitáveis de tipos muito incompletos de evidência que conseguiram sobreviver, ou da inevitável inadequação de uma tradição ainda em desenvolvimento da historiografia literária; essas condições materiais são aceitas. O que é desconcertante, porém, é que muito da pesquisa existente e em andamento parece ser governado pela ideologia do texto literário como um objeto estético distinto — parcialmente canônico à maneira do *New Criticism*, parcialmente espiritual no molde iconográfico — e da literatura como uma arca do tesouro, virtualmente um templo, cheia de tais objetos. As histórias das várias línguas-literaturas, do assamês ao telugu, que Sahitya Akademi tem o hábito de abordar de tempos em tempos, são prodígios dessa separação de textos, gêneros, períodos, formações lingüísticas — e até da “Literatura”, na maioria das vezes, do não literário. Enquanto isso, dentro desses pressupostos amplos, temos pelo menos duas maneiras diferentes de demarcar essa literatura.

A mais tradicional, que perdurou por um tempo notavelmente longo, privilegia os textos clássicos e em seguida faz uma seleção eclética de uns poucos textos medievais e modernos, conferindo-lhes uma vasta canonicidade, com pouca consideração para com a possível relação entre o texto canonizado e as redes mais amplas e obscuras da produção literária e seus fundamentos sociais; frequentemente, o que parece manter esse cânone unido é uma preferência pela religião e pela metafísica, de modo que se acredita que ela exala, trans-historicamente, uma indianidade essencial, na forma de um duradouro *ethos* espiritual. Esse privilégio dado à antiguidade e à preponderante citação dos clássicos sânscritos como o repertório único da “Literatura Indiana” aparece não apenas nos orientistas (frequentemente alemães), de Wilhelm von Schlegel a Maurice Winternitz, que tiveram papéis decisivos na construção da categoria,¹ mas também, com total esplendor, em nacionalistas legendários como Aurobindo Ghosh.² Winternitz consagrou um dos três volumes de sua história aos antigos clássicos budistas e jainistas, de modo que a ênfase sobre o sânscrito tornou-se menos exclusiva, mas é significativo que a “Literatura Indiana”, para ele, nas primeiras décadas deste século, ainda fosse predominantemente um universo de textos védicos, sânscritos, religiosos e metafísicos da antiguidade do norte da Índia.³ A literatura tâmil não parece ter interessado essa tradição da Alta Textualidade orientalista, apesar de sua própria antiguidade, talvez por causa da inclinação nortista/sânscrita inerente ao construto filológico indiano, talvez pela disponibilidade tardia das antologias dos Sangams, mesmo em tâmil impresso, e, concebivelmente, porque a secularidade e a mundanidade das tradições poéticas dos Sangams realmente não atraíam o tipo de mentalidade para a qual o atributo mais saliente da tradição indiana é sua suposta espiritualidade. Não era possível, é claro, para Winternitz, no primeiro quarto deste século, enquanto o nacionalismo burguês adentrava a Índia, ignorar por

inteiro o fato evidente de que a Índia continuava a ter uma história também depois do século VII, de modo que os desenvolvimentos subsequentes, espalhados em cerca de mil e quinhentos anos e em dezenas de línguas, realmente aparecem em seu livro – num breve apêndice.

À parte o fato de serem surpreendentemente a-históricas, as maneiras como os orientalistas privilegiam a tradição antiga à custa das mais recentes são, sem dúvida, altamente obscurantistas e até repressivas a seu modo, como meus comentários irão indicar. Convém lembrar, no entanto, que essas ênfases foram infinitamente superiores e infinitamente mais produtivas do que as posições coloniais-modernistas de Macaulay, que fez a famosa declaração de que ele “nunca encontrou um entre eles [isto é, os orientalistas] que pudesse negar que uma única estante de uma boa biblioteca européia valia toda a literatura nativa da Índia e da Arábia”, e em seguida ele prosseguia concluindo que “pararia de imprimir livros árabes e sânscritos”.⁴ A ironia de tal afirmação reside não apenas no fato de que está escandalosamente errada ao desvalorizar aquelas tradições e textos, mas também no fato de que deforma grosseiramente o ponto de vista orientalista, que insistia enfaticamente em editar, reeditar, traduzir, estudar e colocar aqueles mesmos textos naquelas mesmas estantes de qualquer “boa biblioteca européia”. A posição orientalista original, diametralmente oposta à de Macaulay, foi apresentada como não menor floreio retórico por William Jones, em seu discurso para a Sociedade Asiática de Bengala em 1776: “a língua sânscrita, qualquer que seja sua antiguidade, é de uma estrutura maravilhosa, mais perfeita do que o grego, mais abundante do que o latim, e mais requintadamente refinada do que ambos”.

É verdade, é claro, que na própria obra de Jones existe muita coisa que ilustra graficamente as maneiras pelas quais o colonialismo fez descarregar, de modo substancial, na Europa e em outras partes do mundo, a perspectiva universalista e a aspiração humanista das melhores tendências do Iluminismo que freqüentemente vêm à tona em escritores como Vico, como por exemplo em sua contenda de que “deve haver na natureza das instituições humanas uma linguagem mental comum a todas as nações, que compreenda uniformemente a substância das coisas exequíveis na vida social humana e que a expresse em tantas modificações diferentes quantos devem ser os diversos aspectos dessas mesmas coisas”.⁵ No contexto indiano, a declaração de Macaulay foi a declaração canônica da negação colonialista daquele aspecto universalista do projeto iluminista. A própria erudição orientalista foi freqüentemente contaminada por aquela mesma negação – veio a ter, ao longo de sua carreira, a instituição colonialista como o lugar de sua própria reprodução –, mas seria simplesmente um descuido negar que havia também aspectos deste trabalho orientalista sobre o sânscrito que trazia a marca das aspirações mais universalistas do Iluminismo. Na verdade, a maior parte dessa erudição estava dividida, dentro de seu próprio corpo textual, pelas pressões controversas do Eurocentrismo colonialista e do racionalismo e humanismo universalistas – e dividida também, de maneiras ainda mais complicadas, entre a modernidade colonialista e as tendências obscurantistas nas quais o Romantismo europeu muitas vezes se sobrepunha ao Bramanismo indiano. Não se pode negar também que, ao coletar esses materiais textuais do sânscrito, os orientalistas reuniram e tornaram disponíveis, para o domínio público, textos que estavam amplamente dispersos, muitas vezes em posse sacrossanta de vários grupos sectá-

⁽²⁾ *In Defense of Indian Culture* [Em Defesa da Cultura Indiana], New York: Sri Aurobindo Library, 1953.

⁽³⁾ Ver Maurice Winternitz, *History of Indian Literature* [História de Literatura Indiana]. A obra apareceu originalmente em alemão em três volumes publicados em 1907, 1920 e 1922, respectivamente. A publicação das traduções inglesas começaram em Calcutá, em 1926, e foram terminadas quarenta anos depois, em Déli, em 1966, por Motilal Banarsidas, importantes editores de obras indológicas.

⁽⁴⁾ As palavras citadas foram tomadas, obviamente, da muito reproduzida Minuta de 1835 de Macaulay. Ver o capítulo 6, “Marx on India: A Clarification”, para alguns comentários adicionais sobre a distinção fundamental entre os projetos orientalista e modernista na dinâmica colonial.

⁽⁵⁾ *The New Science of Giambattista Vico*, [Ciência Nova de Giambattista Vico] tradução sem cortes da terceira edição (1744), por Thomas Goddard Bergin e Max Harold Fisch, edição revista e ampliada, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

⁽⁶⁾ É apropriado notar aqui um fato que poucos estudiosos, até mesmo na Índia, sabem ou compreendem totalmente: que o trabalho de escrever e traduzir em farsi na Índia foi tão disseminado, durante tantos séculos, e muitas vezes realizado pelas castas eruditas dos Brahmins e Kayasthas, que uma forma distinta de farsi, muitas vezes altamente diferenciada da evolução iraniana, surgiu e foi geralmente referida como “hindi subuk”, isto é, “hindi refinado”, com conotações daquela mesma superioridade baseada na classe e aquele mesmo “refinamento” que é inerente à própria palavra “sânscrito”, que a distinguia de prakrits e upbhraṣhas menos “subuk”.

⁽⁷⁾ Ver, por exemplo, Sisir Kumar Das, Sujit Mukherjee e Umashankar Joshi, citados nas notas 8 e 9 a seguir.

rios, e assim cumpriram uma tarefa de colação e disseminação para a qual muitos dos grupos sectários estavam pouco dispostos. A marca bramânica e a inclinação metafísica (medievalista, já que muito do Romantismo foi ele próprio bastante atraído pelo medievalismo) permaneceram fortes naquele corpo de erudição, mas é verdade também que ao transferir aqueles textos para alguma das línguas modernas – mesmo que fossem línguas européias – o estudioso orientalista tinha um papel útil em libertá-los, ainda que parcialmente, daquele estrangulamento sectário e eclesiástico, e os tornava acessíveis, em quaisquer embalagens, para o escrutínio da *intelligentsia* moderna, secular e crítica.

O dano que o orientalismo muitas vezes causou pode agora ser desfeito por uma erudição superior, se e quando nós próprios produzirmos tal erudição, mas a erudição orientalista enquanto tal não pode simplesmente ser rejeitada como um exercício de má-fé, assim como as primeiras traduções para o farsi de alguns desses mesmos textos não podem ser rejeitadas por terem sido feitas sob reis muçulmanos numa língua “estrangeira”.⁶ A tradução de muitos desses textos sânscritos para várias línguas indianas modernas, na verdade, também cumpria um papel considerável no processo de consolidação dessas línguas, ainda que as traduções de textos cristãos feitas sob missionários europeus tenham recebido uma ênfase muito maior em nossa historiografia literária. Um estudo dessas várias tradições de tradução – sob os mogóis em farsi, em inglês e alemão durante o período britânico, e para as línguas modernas de numerosos lugares da Índia durante os séculos XIX e XX – na verdade constituiria uma área importante de comparativismo no estudo da Literatura Indiana, e poderia demonstrar as fraquezas, bem como as forças da erudição orientalista de maneiras que têm sido suprimidas nos debates contemporâneos.

A inadequação do modelo desenvolvido pelo orientalismo do século XIX para narrar a história da literatura indiana foi enfatizada o suficiente por muitos escritores contemporâneos,⁷ mas a crítica desse modelo permanece restrita, como uma regra, à previsível objeção de que ela negligencia desenvolvimentos posteriores da Literatura Indiana. Enquanto isso, as verdadeiras etiquetas de leituras, seleções e ênfases orientalistas quase nunca são interrogadas, e também não é comum desafiar a grade ideológica que justifica a reunião daquele tipo particular de narrativa, o que contribui largamente para criar uma canonicidade única de textos literários e religiosos. Pois o momento histórico em que essa idéia particular de “Literatura Indiana” surgiu foi também o momento em que um tipo canônico de “hinduísmo” (“hinduísmo sindicalizado”, na reveladora expressão de Romila Thapar) foi também reunido, mais ou menos no modelo das religiões semíticas, com noções de crenças uniformes, textos canônicos, tradições proféticas, instituições clericais, corpos de prescrições adjudicáveis e todo o resto. As sobreposições na fabricação da canonicidade literária e da canonicidade religiosa eram intensas, como é evidente nas antologias-padrão de “Literatura Indiana”, “Tradição Indiana” e “Religião Hindu”, nas quais muitos itens, especialmente aqueles que recebem a maioria das ênfases, tendem a ser os mesmos, com a diferença de que os dois primeiros tipos de antologia abririam espaço para alguns itens “muçulmanos” para o período “muçulmano” e depois. Ao construir essa canonicidade literário-religiosa sobreposta, o próprio trabalho dos orientalistas sobrepunha-se às ambições de muitos dos reformadores e revivalistas hindus, igualmente, com a distinção entre reformismo e revivalismo tornando-se, na maioria das instâncias, cada vez menos clara.

A noção enfática de Aurobindo – afirmada em considerável extensão em seu *The Foundations of Indian Culture* [Fundamentos da Cultura Indiana] –, segundo a qual o *Mahabharata*, o *Ramayana* de Valmiki e (em menor grau) as peças de Kalidasa constituem, de modo suficiente, a essência, a diferença e a realização da Literatura Indiana, supõe esse estreitamento da canonicidade e a substancial sobreposição do literário e do religioso; à parte alguns comentários gerais sobre o realismo narrativo, o que Aurobindo enfatiza mais fortemente, à maneira das grandes tradições de elite, é precisamente sua grandiosidade metafísica e intemporalidade espiritual. Isso privilegia certos tipos de leituras e impede outras. De modo característico, então, os textos canonizados religiosamente podem ser lidos como “literatura” fundamentalmente por sua sublimidade, mas não no sentido moderno de escrita secular ou profana: não só o *Bhagavad-Gita* é privilegiado em detrimento de outros Gitas encontrados na mesma tradição do *Mahabharata*, mas também sua sublimidade enquanto “literatura” é tão inteiramente emoldurada por sua supremacia enquanto metafísica que ele não pode ser lido em relação com as condições seculares de sua própria produção, nem como um texto ideológico cuja maior tarefa é oferecer uma resolução imaginária para conflitos reais nos domínios secular, familiar, e material. Até mesmo ler apropriadamente as fissuras de sua própria metafísica seria, nessa sobreposição do literário com o sagrado, não apenas uma leitura irreligiosa, mas também e já uma forma inferior de leitura. Num círculo cada vez maior de interpelações, então, o *Mahabharata* inteiro é banhado em sacralidade e simultaneamente torna-se, durante um período de tempo, o épico fundador da nação e de sua literatura, um autoproclamado *pancham Veda* (o quinto Veda, depois dos quatro textos estritamente védicos), um vistoso espetáculo televisivo de indizível violência e *kitsch*, bem como uma estrutura de crença e o texto autorizador do *Hindutva* de Bharatya Janata Party – cujo *rath yatra* condensa, incongruente, a simbologia da condução do carro de Ajurna por Krishna, o *trishul* de intenções de Shiva, as várias viagens de Rama (o Senhor e o Príncipe), as peregrinações medievais de Dwarka a Ayodhya, precisamente naquela *sindicção* do hinduísmo que, nas ideologias mais espiritualistas de tipo erudito, é considerada a essência da Literatura Indiana.

A consequência dessa simultaneidade na construção das canonicidades literária e sagrada é que um certo tipo de santidade vem a ser associado até mesmo àqueles textos cognatos que não são tão centrais no cânone especificamente religioso, enquanto o sagrado é singularmente privilegiado em textos que estão divididos entre o sagrado e o profano, e são de uma importância duradoura para a reconstrução de nossas histórias seculares. Implícita em todo nacionalismo hindu está a noção, confirmada em muita escrita orientalista, de que toda a tradição da alta textualidade na Índia até as invasões turco-persas (chamadas simplesmente de “islâmicas”) expressa um hinduísmo. Nesta versão ampliada – que eleva certos tipos de idéias bramânicas à canonicidade, enquanto assimila todas as outras tendências culturais sob seu próprio domínio –, o budismo, o jainismo e todas as outras dissidências, grandes e pequenas, religiosas e não tão religiosas, são obscurecidos como secundários, mas são também assimilados no processo de sindicção. Essa hegemonia religiosa é então trazida à frente para normalizar também os últimos séculos, de modo que as diversas tendências do *bhakti* são recuperadas, assim como tantos momentos de uma espiritualidade hindu, que está distribuída entre a tradição Alta e a Baixa, entre a filosófica (por exemplo,

vedântica) e a narrativa (por exemplo, as genealogias purânicas) e a populista-lírica (por exemplo, o *bhakti*), mas permanece essencialmente a mesma. Os escritos literários e culturais que se referem àqueles documentos de Alta Canonicidade repetem os métodos tanto do esteticismo literário quanto do pensamento especulativo, quando separam os documentos de sua localização histórica e das condições de produção determinadas, para contemplá-las como momentos distintos nos quais o espírito indiano se manifesta para deleitar os sentidos, instruir a mente e satisfazer os inesgotáveis anseios da alma por uma metafísica lassitudinosa. Somente na escola mais materialista da historiografia indiana moderna, e nos escritos que emergiram sob a influência da escola de historiadores da Índia Antiga, encontramos esforços sustentados para dissipar essa neblina.

IV

A outra versão, relativamente mais sóbria, de uma “Literatura Indiana” é aquela composta das tradições distintas de línguas-literaturas, de modo que a palavra “indiana” é superimposta a diversos textos provenientes, digamos, dos vários períodos do desenvolvimento do dogri e do bengali e do marathi, tanto quanto qualquer coisa escrita em qualquer canto da África é imediatamente enfiada em algo chamado “Literatura Africana”. Nas manifestações rotineiras dessa versão, a unidade do objeto chamado “Literatura Indiana” parece ser um efeito da geografia e do estado-nação. No que tem de melhor, porém, esta segunda versão realmente faz sentido, na medida em que é somente pela reunião dos documentos e histórias literárias das diferentes línguas e literaturas da Índia que seria possível realmente examinar e historicizar suas sobreposições, se queremos observar se se encaixam numa história unificada, embora diversificada em suas unidades constituintes. Em outras palavras, é somente passando pelo método comparativo que um conhecimento da unidade pode ser alcançado. O valor empírico de tal trabalho, portanto, é enorme. O que muitas vezes falta, no entanto, é o senso de que uma mudança do marathi ou bengali ou urdu para o “indiano” é tanto agregativa quanto *qualitativa*, e que a mudança da quantidade para a qualidade, da massa à composição, exige tipos completamente diferentes de aparatos conceituais e de princípios teóricos de narrativização.

Por contraste, é possível falar, por exemplo, de uma Literatura Européia, pois as universidades européias constantemente produzem e reproduzem um grande número de intelectuais, cada um dos quais conhece algumas línguas européias, e podem, juntos, através de uma complexa grade de trocas textuais, produzir um corpo unificado de conhecimento sobre a produção literária nas várias formações lingüísticas da Europa; isto é suplementado, então, pela rápida indústria de traduções, em ambas as direções. É por causa dessas estruturas institucionais que algo chamado “Literatura Européia” realmente existe, tanto como disciplina comparatista quanto como um objeto unificado de conhecimento crítico, embora tenha seu próprio sistema de exclusões e estratificações. Que não podemos rivalizar em *escala* com tais instituições dos países capitalistas avançados é, sem dúvida, um problema de recursos escassos. Também não precisamos repetir os procedimentos canonizadores dos famosos comparatistas europeus, tais como Curtius ou Spitzer, nem os racismos etnocêntricos que são tão centrais na construção da singularidade européia, tal como aquele comparatismo constrói à maneira do Alto Imperialismo. As antigas e atuais fronteiras culturais da Índia são, na verdade, muito indeterminadas. O tráfego entre a

Índia e seus vizinhos, em ambas as zonas asiáticas do leste e do oeste, é infinitamente mais complexo do que a problemática da arianização, ou do Islã, ou das tribos e exércitos saqueadores poderia significar; a história do budismo por si só mostraria que a migração de idéias e povos tomou muitas direções e formas. Até mesmo no quadro muito mais estreito da literatura narrativa do século XX, as influências russas e francesas foram tão fundamentais quanto as britânico-colônias. E, é claro, as maiores arremetidas de nossas produções culturais que chamamos frouxamente de "literárias" foram essencialmente anticanônicas. A questão, em outras palavras, não é a repetição das ideologias e procedimentos europeus.

No entanto, dados nossos próprios multilingüismos, o fato de que as instituições existentes e em proliferação não sejam sequer *estruturadas*, em qualquer escala, para produzir conhecimentos comparatistas sobre as várias literaturas da Índia é, acredito, uma distorção sistêmica. O lamentável subdesenvolvimento da Literatura Indiana como uma disciplina erudita – que é refletido na relativa obscuridade daqueles Departamentos de Literatura Comparada que chegam a enfocar a Literatura Indiana, comparado com o tamanho, o número e o prestígio dos Departamentos de Inglês – reflete essa distorção. Sei, é claro, que existem *indivíduos* – indivíduos dotados e resolutos – que tentaram fazer esse tipo de trabalho, seja por si sós ou com algum mínimo apoio institucional, seja através de redes oposicionais. Sei também que existem *alguns* departamentos universitários e institutos onde algumas aberturas estão sendo feitas. O que estou lamentando aqui é que os departamentos de literatura em nossas universidades não foram reorganizados de modo mais fundamental; que não há institutos mais altamente desenvolvidos e com mais verbas para esse propósito – de modo que esse tipo de trabalho pudesse ser feito não só por alguns indivíduos devotados, mas também por toda uma nova categoria de um novo tipo de *intelligentsia* erudita e com apoio institucional, que poderia então nos dar um conhecimento adequado dessa coisa prolixa chamada "Literatura Indiana". Na falta de qualquer rede nacional de tais instituições, podemos declarar a categoria "Literatura Indiana" como um corolário necessário da unidade civilizacional real de nossos povos, ou como uma consequência dos igualmente reais imperativos centralizadores do estado-nação moderno; mas sobre a própria coisa, a "Literatura Indiana" – sua constituição histórica e composição genérica, suas sobreposições lingüísticas, suas práticas supostamente unificadas e unificadoras –, ainda sabemos relativamente pouco.

Não que um senso mais complexo deste problema de unidade/diversidade, ou da necessidade de um método comparativo para ler um período e um gênero numa escala indiana a mais ampla possível, esteja faltando completamente.⁶ A erudição e a confiança, mas também a sobriedade e a modéstia, de Sisir Kumar Das em seu recente estudo detalhado sobre a Literatura Indiana moderna⁹ são exemplares a esse respeito, e portanto muito disciplinador. Ele faz duas observações preliminares. Uma é que o último volume, relativo ao Período Moderno (1800-1910), foi terminado primeiro porque o trabalho sobre os outros é muito mais difícil. Mas ele também salienta que tudo o que o estado presente de nosso conhecimento coletivo permite, até para um estudioso enciclopédico como ele próprio – que teve apoio institucional e cooperação de uma equipe inteira – e para um período tão recente, é a preparação de uma cronologia extensa e o mapeamento das principais correntes; uma história *analítica* em

⁶ Ver Meenakshi Mukherjee, *Realism and Reality: The Novel and Society in India* [Realismo e Realidade: Romance e Sociedade na Índia], Nova Délhi: Oxford University Press, 1985, para uma tentativa de definir o momento da emergência do romance moderno na Índia em

termos de um conjunto básico de temáticas através de um grande número de línguas. Como um exemplo extremo do formalismo temático, ver Satendra Singh, "Towards a Concept of the Indian Novel: A Thematic Construct" ("Para um Conceito de Romance Indiano: Um construto temático"), in Amiya Dev & Sisir Kumar Das (ed.) *Comparative Literature: Theory and Practice*. Nova Délhi: Allied Publishers, 1989.

⁹ Sisir Kumar Das, *A History of Indian Literature* [História da Literatura Indiana], Nova Délhi: Sahitya Akademi, 1990, v.III.

¹⁰ Entre os mais fecundos escritos sobre a abordagem conceitual para um sentido integrado de uma literatura indiana, diferente do sentido de um comparativismo de formações lingüístico-literárias distintas no subcontinente, ver, em particular, duas notáveis conferências de Umashankar Joshi, intituladas *The Idea of Indian Literature* [A Idéia de Literatura Indiana], Nova Délhi: Sahitya Akademi, 1990; Suniti Kumar Chatterjee, *Language and Literature of Modern India* [Língua e Literatura na Índia Moderna], Calcutá: Bengal Publishers, 1963; e Sujit Mukherjee, *Toward a Literary History of India* [Para uma História Literária da Índia], Occasional Papers, Indian Institute of Advanced Study, Simla, 1975.

escala extensiva, diz ele, só poderá surgir no futuro. O trabalho é proporcionalmente mais difícil para os períodos mais antigos, quando a imprensa não cumpria papel algum na circulação de textos e até mesmo a datação precisa é difícil, sem falar na tarefa da colação. Podemos, então, no estado presente de nosso conhecimento, realmente falar de uma "Literatura Indiana" como um objeto que já está aí, disponível para teorização? As observações fecundas de Sisir Kumar parecem sugerir que descrições de vários tipos são certamente possíveis, e especulações teóricas sobre áreas específicas e delimitadas podem ser oferecidas mais frutiferamente, mas o estado presente de nosso conhecimento empírico realmente não garante uma teorização segura em escala tão ampla.¹⁰ Pode-se, portanto, arriscar a generalização de que a muito mais difícil tarefa de reunir uma história da "Literatura Indiana" que não derive seu sentido de unidade de uma metafísica trans-histórica, nem de uma territorialidade do estado-nação existente, nem pela simples reunião das histórias distintas das diferentes tradições lingüísticas, mas que delimite a dialética da unidade e diferença – através da periodização sistemática de múltiplas sobreposições lingüísticas, e fundamentando essa dialética na história das produções materiais, lutas ideológicas, concepções conflituosas de classe e comunidade e gênero [gender], ofensivas da elite e resistências populares, sobreposições de vocabulários culturais e gêneros performativos, e histórias da oralidade e da escrita e da imprensa – mal começou. Nem poderia ser de outro modo.

V

Parte do problema emerge, é claro, dos efeitos residuais da erudição imperialista, dos aparatos educacionais colonialmente determinados, e das etiquetas coloniais de mapeamento de nossa história, nos domínios tanto cultural quanto político. As consequências da periodização da História indiana, nos assim chamados períodos hindu, muçulmano e britânico, para a disciplina da historiografia são muito bem conhecidas, sem falar das conseqüentes desorientações da consciência em geral, nos níveis de elite e popular. Nossos melhores historiadores também enfatizam que uma mera mudança na nomenclatura, que substitua os termos clássico, medieval e moderno por aquele mesmo sentido milssiano de periodização não ajuda realmente, ainda que retire um pouco do aspecto comunalista desses procedimentos. No domínio cultural, esse padrão de periodização foi reforçado ainda pelas preocupações coloniais com a Alta Textualidade, com os mecanismos de centralização monárquica e imperial, e com as línguas de comando, nas esferas religiosa e material. Essas preocupações conduziram – naturalmente, por assim dizer – ao privilégio dos textos védicos e sanscríticos para o período hindu/clássico, dos textos persas e mogóis para o período muçulmano/medieval, e a preeminência dos textos ingleses para o britânico/moderno. Este era o universo conceitual no qual os aparatos coloniais de pesquisa e educação foram primeiramente reunidos, como a carreira de William Jones ou toda a complexa história a partir, digamos, da fundação do Fort William College, em 1800, até o estabelecimento das três primeiras universidades modernas, em 1857-1858, com a Minuta de Macaulay de 1835 no entremeio, iria demonstrar amplamente. Mas a verdadeira elaboração da sociedade colonial era contraditória, e tanto o missionário cristão quanto o oficial colonial logo descobririam que nem o sânscrito, nem o persa e nem mesmo o inglês serviriam, naquele momento, como língua de comando, na administração de corpos e almas, no que diz respeito às massas de indianos, ou mesmo aos

empregados coloniais; eles *tinham* que ser abordados nas línguas que eles próprios falavam – no que hoje chamamos de “línguas regionais”.

O início da história da imprensa e do circuito de educação colonial demonstra este fato com bastante clareza. Uma imprensa de língua inglesa, é claro, continuou desenvolvendo-se, e muito era importado da Inglaterra para os próprios britânicos, bem como para o Terceiro Estado indiano emergente, mas as duas primeiras editoras, em Serampore e Fort William, surgiram para publicação de material fundamentalmente em línguas indianas, tanto para indianos quanto para europeus, e a história de todo o desenvolvimento subsequente das editoras em várias partes do país está inextricavelmente vinculada à necessidade de livros didáticos e outros materiais educacionais – por fim, para as pedagogias da “literatura” reformista muito centralmente – nas línguas nativas. Isto estava obviamente ligado também com as estruturas educacionais em desenvolvimento, patrocinadas pelo Estado colonial, pelos missionários cristãos e pelos movimentos de reforma indianos, e nas quais a maior parte da educação e instrução era realizada nas línguas nativas, não obstante Macaulay ou outros. O aprendizado especializado nas línguas clássicas da Índia – sânscrito, farsi e até árabe – era partilhado nas faculdades orientais e nas academias fundadas para esse propósito, mas a maior parte de tal erudição sobreviveu principalmente através das instituições mais tradicionais e dos circuitos de organização privada, ainda que um pouco de instrução nessas línguas estivesse disponível em algumas das escolas e faculdades comuns também. O inglês tornou-se a língua da educação superior, especialmente no nível universitário, ao passo que o aprendizado normal era realizado em todos os lugares no que era tomado como – e foi portanto amplamente estandardizado como – o vernáculo local. Somente num punhado de escolas públicas altamente exclusivas o inglês era ensinado de maneira exclusiva. Ali, desenvolveu-se um setor decisivo da *intelligentsia* dominante, que estava realmente distante de toda relação produtiva com qualquer outra das línguas indianas.

Considerando que nem 15% da população era alfabetizada em qualquer sentido na época da descolonização, os fracassos do sistema são bastante óbvios, e em certo sentido todo esse segmento alfabetizado da população poderia ser considerado um tipo de “clite”, pois até mesmo uma alfabetização escassa ajudava na dinâmica a longo prazo das mobilidades sociais. Porém, nos termos do privilégio de classe decisivo, que combinava educação *superior* com uma propriedade e/ou renda considerável, a verdadeira “clite culta” era uma mera fração daqueles 15%. A educação básica alcançou grandes proporções dos estratos não-privilegiados, especialmente através das escolas fundadas pelos movimentos de reforma, filantropias e empreendedores locais, e secundariamente através de escolas de missões, mas também pelas escolas do governo, que eram poucas em número mas firmemente subsidiadas. A maior parte da população alfabetizada surgiu dessas escolas, sabendo um pouco de inglês (às vezes o suficiente, com frequência de modo insuficiente sequer para o serviço colonial); mas eram educados nas línguas nativas, e esse aprendizado vernacular era em seguida largamente suplementado pelas redes de imprensa vernacular em desenvolvimento. Até mesmo as faculdades de elite – por exemplo, Presidency (hindu), em Calcutá; Elphinstone, em Bombaim; Government College, em Lahore – produziram *intelligentsias* bilingües e dezenas de escritores em bengali, gujarati, marathi, urdu, hindi, punjabi e assim por diante. Para os

que vieram de outros tipos de faculdade, que eram de longe a maioria e que foram muito frequentemente fundadas pelos movimentos de reforma nativa e por filantropias, os pontos de apoio em inglês eram ainda menos seguros. Esse sistema educacional correspondia com razoável precisão ao próprio sistema da administração colonial, que era regido em inglês apenas nos níveis mais altos, no qual o pessoal britânico estava diretamente envolvido. O resto era regido ou bilingüemente, através de intermediários nos níveis médios, ou nas línguas nativas, por pessoal indiano nos níveis inferiores; isso constituía a maior parte da maquinaria administrativa. Inversamente, também a publicação – de jornais, de diários, o comércio de livros – era feita preponderantemente nas línguas nativas, ainda que a imprensa de língua inglesa exercesse, e ainda exerça, um grau desproporcional de influência. A questão da “literatura” deve ser vista dentro desse contexto amplo.

A lógica constitutiva da Análise do Discurso Colonial é tal que seus praticantes significativos vieram a considerar a língua inglesa na Índia uma pura imposição colonial, e a própria literatura inglesa como um tipo de empresa central do Estado colonial em sua proposta de construção de um consentimento na Índia. Ambas as proposições são substancialmente imprecisas. É claro que é verdade, de maneira parcial, que a língua inglesa era uma imposição, mas o fato mais notável é que, em toda a história do reformismo indiano, de Rammohun a Vivekanad a Sir Syed a Tilak e Gandhi, sempre existiu uma ligação e uma competência em uma ou duas línguas indianas, mas nunca uma rejeição do inglês enquanto tal; virtualmente todos eles *queriam* o inglês, não como uma língua literária, mas como uma janela para os conhecimentos mais avançados do mundo, principalmente nas ciências físicas e sociais, na historiografia e nos campos técnicos. Até mesmo as mais extremas declarações de nacionalismo obscurantista de Gandhi no *Hind Swaraj* (1909) – onde ele se enfurece contra as ferrovias como transportadoras de doenças contagiosas e por violar purezas de casta, enquanto também rejeita toda uma série de profissões modernas como direito e medicina – são notáveis pela ausência de um professor de inglês como objeto de ridicularização; a pretensa alegação de que o inglês é superior por causa de sua origem européia ou de que uma superioridade social é associada a um indiano que o aprende é corretamente desmascarada, mas não existe o sentimento de que o inglês enquanto tal não tenha lugar legítimo na Índia. Aquele tipo de oposição ao inglês vinha somente dos círculos ainda mais rigidamente obscurantistas – localizados em sua maioria na sobreposição de religiosidade extrema, propriedade rural pré-capitalista e capital comercial de pequena escala – que se opunham à grande maioria das reformas da sociedade indiana enquanto tal, fossem elas advogadas pelos britânicos ou pelos setores mais avançados da sociedade indiana.

Na medida em que o inglês *foi* imposto pelos britânicos, ele o foi fundamentalmente como a língua de administração, direção, de profissões modernas como direito e medicina, de campos técnicos, estudos centrais e assim por diante. A introdução de textos literários em vários tipos de currículos escolares era fundamentalmente um meio para tais fins, não obstante o fanatismo de ideólogos particulares. Inculcar uma crença no cristianismo ou na grandiosidade da civilização britânica era, obviamente, um objetivo importante para o poder colonial que via a si mesmo realizando uma missão civilizacional entre os gentios, e os fanáticos sem dúvida fizeram muito disso. Mas a pedagogia britânica

tradicional também sustentava que a melhor maneira de aperfeiçoar o conhecimento de uma língua, em especial uma língua estrangeira, uma vez que se dominasse o vocabulário básico e a gramática elementar, era através de poemas estilisticamente acessíveis como a sequência "Lucy" de Wordsworth, ou através de fábulas ou romances históricos. O papel das composições literárias nos currículos escolares para crianças indianas era uma expressão dessa pedagogia, mas o ensino da língua para pessoal britânico no Fort William College foi também organizado de acordo com o mesmo princípio. Assim, uma quantidade de livros, tais como *Aaraish-e-Mehfil* ou *Bagh-o-Bahar*, que no fim vieram a ser incluídos entre os clássicos decisivos da prosa urdu, foi inicialmente composta como livros didáticos para pessoal britânico que precisava aprender a língua e conhecer seu ambiente cultural. Semelhantemente, acreditava-se que o domínio da poesia de Milton poderia, ou não, fazer de uma pessoa um cristão, mas certamente aumentaria seu conhecimento da gramática inglesa e sua habilidade em escrever um período composto. Era no ensino do período composto que os atos de Deus eram vistos como altamente justificados.

Somente em estratos sociais selecionados um número apreciável de intelectuais indianos realmente veio a acreditar na superioridade intrínseca da língua inglesa até o ponto de desejarem escrever nessa língua, ainda que fosse geralmente reconhecido que as ciências físicas e sociais, os campos técnicos, a historiografia, a lexicografia, o planejamento urbano e numerosas outras áreas do conhecimento moderno eram muito mais desenvolvidos no Reino Unido do que na Índia. Assim, o senso da superioridade dos conhecimentos ocidentais estabeleceu-se não no campo literário, mas, de maneira geral, nos campos cognitivo e técnico. Isto pode ser facilmente observado no fato de que, comparado ao vasto número dos que escreviam nas antigas línguas nativas e que participavam ativamente na emergência das literaturas modernas nessas línguas, relativamente poucos escritores indianos durante o período colonial dedicaram-se a escrever poemas e ficção em inglês, ainda que muitos tenham amado essa literatura estrangeira que de certo modo havia se tornado a sua; ao passo que, em contraste direto, o inglês tornou-se a língua predominante tanto para níveis superiores de administração como para escrita em toda uma série de campos que não o literário. No campo da literatura, o inglês teve seu maior impacto não diretamente como uma língua de composição, mas através de alguns gêneros específicos que os escritores indianos agora encontravam pela primeira vez: o épico homérico, o soneto, a tragédia nas variantes grega e shakespeariana, o verso branco, o ensaio em prosa, a alegoria do tipo de Bunyan, o romance histórico, os muitos tipos de prosa de ficção. Virtualmente, todas essas formas de composição foram experimentadas, num momento ou outro, por algum escritor. Mas o encontro que provou ser decisivo foi com o Realismo, especialmente em suas variantes russa e francesa, ainda que em tradução inglesa. A maioria das outras formas vinha e passava, mas o Realismo permaneceu, principalmente porque seus modos de apreender o mundo correspondiam àquele momento histórico dentro da sociedade indiana, em que ela passava por suas primeiras rebeliões burguesas, alcançando sua própria estrutura de classe e arranjos familiares de tipo capitalista, formando sua própria autoconsciência como uma sociedade acossada por crises revolucionárias, ainda que num cenário colonial.

A HISTÓRIA DESCONHECIDA DE SINBÁD, O MARUJO

AUTOR: ALFRED FARAJ

TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE

SAFA ALFERD ABOU CHAHLA JUBRAN E

MAMEDE MUSTAFA JAROUCHE*

Alfred Faraj, nascido em 1929, é considerado, junto com Tāha Hussayn, Najīb Maḥfūz e Tawfīq al-Hakīm, um dos melhores escritores egípcios deste século. Colabora regularmente em *al-Ahrām* [As Pirâmides], o mais importante jornal do Egito. É autor, entre outros trabalhos, de *Recordações do Tempo Perdido numa Aldeia Egípcia*. Entre suas peças teatrais, com assumida influência de Tawfīq al-Hakīm e Bertold Brecht, estão *O Barbeiro de Bagdá*, *O Fogo e as Azeitonas*, *Policiais e Ladrões* e *‘Ali Janāh al-Tabrīzi e Seu Escudeiro Qūffah*, uma apropriação de *Dom Quixote*. Em suas obras, Faraj também se utiliza de elementos extraídos da tradição narrativa árabe, notadamente *O Livro das Mil e uma Noites*. O presente conto (em árabe, "As-sīratu al-majhūlatu lis-Sindabāda al-bahrī"), uma reelaboração feita a partir dos originais da conhecida história das *Viagens do Marinheiro Sinbād*, foi escrito em 1984 sob encomenda de *Fikr wa Fann* [Pensamento e Arte], revista em língua árabe editada na Alemanha. Observe-se que, embora seja presumivelmente antiga, a narrativa de Sinbād não faz parte do núcleo original das histórias das Mil e uma Noites, às quais só foi incorporada tardiamente.

* Professores de Língua e Literatura Árabe da USP.

Sou o navegador errante Abdalá ben Uthmán, conhecido como Sinbád, o Marujo. Já vos contei as peripécias de minha vida e de meu errar, tanto pelos sete mares deste mundo quanto por meu próprio país e dentro de minha casa. Em meu tempo, topei com o estranho e o maravilhoso, e naveguei por mares desconhecidos; contudo, era de mim mesmo e das outras pessoas que eu mais me espantava: almas que se dobram seja às instâncias da compaixão, seja às motivações do ódio e do rancor. Mercadejei pérolas e pedras preciosas, mas em minha vida nada ganhei de mais valioso do que o conhecimento de mim e dos outros. Singrei por terrores e perigos, enfrentei o pássaro-roque e o *ghul*, baleias e selvagens, mas nada sofri de mais lamentável e terrível do que a injustiça dos homens. Se vos narrasse apenas de tal sorte minha história, entretanto, não estaria sendo inteiramente veraz: estaria, isto sim, contando tão-somente aquilo que já sabeis e o que já se propagou entre as pessoas sobre minhas viagens e notícias, e o que nelas foi sendo amplificado pelos gostos e imaginações, cujas naturezas, aliás, serão estas para todo o sempre.

Na verdade, não saí de Bagdá nem circulei pelos mares do mundo por causa do estranho e do maravilhoso, mas sim por causa do conhecimento, da experiência e do lucro. O que seria de mim se acaso eu permanecesse sentadinho em casa, contentando-me com o dinheiro e os bens herdados e com o saber extraído do âmago dos livros?

O que seria de mim se acaso eu tivesse desfrutado uma vida sem riscos e dificuldades, ou sem imaginação? O que seria de mim se acaso eu não tivesse me arriscado e me exposto à morte? O que me tirou de minha casa não foi a injustiça dos homens; nem mesmo sua ingratidão ou sua traição motivaram minhas viagens: a razão só foi eu ter desejado conhecer a mim mesmo, e foi por isso que saí e naveguei. Eu quis ser, e disse: “para que sejas, deves correr o risco de não ser; para que vivas, deves não se apegar à vida, e talvez assim possas vivê-la”. O que tenho eu, que reclamo das pessoas? O que seria de mim sem elas? Quais seriam meu nome e minhas feições sem as pessoas, e sem os riscos e os desconchavos e os desencontros?

Será que eu sou eu? E quem seria esse eu? Foi por isso que naveguei e perambulei pela terra de Deus e pelos países dos homens; foi por isso que me aventurei, dei a cara para bater, vaguei por todas as partes e, certo ou errado, fiz o que fiz.

Ainda que as coisas tivessem ficado na mesma em vez de se terem sucedido tal como sucederam, o fato é que a vida dos homens — e inclusive a dos *jins* — é uma grande tolice.

Sim, cada vez que eu enfrentava a morte no mar, jurava que, se Deus me protegesse e devolvesse são e salvo a meu país, jamais retornaria ao mar por minha livre e espontânea vontade. Tão logo porém eu regressava à terra e à família, voltava a sofrer com a rotina e a chateação, e a saudade novamente me aticava para partir. Fiz minhas as palavras de quem disse: “Se o destino estivesse na mão das pessoas / elas deveriam pedir perdão à existência”.

Tal é teu destino, Abdalá. Parte, ainda que sentindo saudades no meio do caminho, ainda que se arrependendo, ainda que ficando confuso, ainda que ocasionalmente ansiando por tranquilidade, sossego, pureza, cura da alma e desprezo das coisas do mundo material.

HERANÇA, DINHEIRO E COISAS QUE SE CONTAM SOBRE FILHOS DISSIPADORES

Eu não ainda havia atingido os dezessete anos quando meu pai morreu, legando-me dinheiro, vilas e bens. Mal botei as mãos na fortuna, passei a receber mais amiúde amigos e companheiros, enfeitando-me com jóias e vestimentas caras. Tranquilo em meu palácio no bairro de *Alkarkh*, em Bagdá, eu levava uma vida de divertimentos faustosos, iluminando minhas noites com prazeres e afogando meus dias em gozos. Calculei que o mundo permaneceria sempre o mesmo, da mesma forma que a fortuna deixada por meu pai: bastar-me-iam o dinheiro proporcionado pelo dinheiro e os rendimentos e frutos proporcionados pelo aluguel das vilas. A vida, porém, desmentiu este meu entender, ridicularizou meu raciocínio e demoliu as ilusões em que eu vivia.

Empobreci sem disso me aperceber... A notícia caiu sobre mim feito trovão: eu não conseguia compreender como as vilas se arruinaram nem como o ouro se transformara em pó. O mais doloroso era ver os amigos, companheiros e hóspedes se apressarem a comprar meus bens, colocados em leilão pelos credores; fui até mesmo obrigado a vender “Vida”, minha muito amada escrava. Depois, o dinheiro que me restava foi roubado na praça da mesquita, e o desespero levou-me a acusar as pessoas sem provas. Disseram: “este é um sandeu”, e castigaram-me dolorosamente.

Em certa rua de Bagdá encontrei um respeitável ancião que, após cravar os olhos em mim, lançou-me a seguinte pergunta:

— Sobrou-te alguma coisa?

Respondi: nada.

— Vilas e lojas?

— Tudo se foi: jóias, dinheiro e comércio.

— Não te desesperes. Era dinheiro de teu pai, e foi-se depois de teu pai. Ainda não perdeste nada de teu. Meu filho, saiba que, quando ganhares dinheiro com tuas próprias mãos, não o perderás com tanta facilidade: irás guardá-lo e, se a Deus aprouver, alcançarás o que almejas, pois não chegaste ainda aos vinte anos. Não olhes para trás, e sim para frente; troca um lugar por outro, uma vida por outra, parte de Bagdá, vai até Basra, ou até a Síria, ou ainda Mascate, e começa por lá.

— Sim, tiozinho.

— Dar-te-ei algum dinheiro.

— Poupa-me de semelhante vexame.

Admirado, o velho arregalou os olhos e disse:

— És tímido, tu? Amaldiçoe Deus teu demônio! Deixa de timidez, meu rapaz, e afronta a vida! Com coragem, força e decisão, afronta-a! Nunca sejas tímido, fraco ou sensível. Se quiseres experimentar a doçura do mundo, afronta as pessoas, e afronta a própria vida! Olha para o mundo com os olhos dele.

AFRONTAR AS PESSOAS E A VIDA

Viajei de Bagdá para Basra com a finalidade de comerciar, vender e comprar. Depois, quando minha estada em Basra já se prolongava demasiado, o gerente do hotel em que me hospedara perguntou-me:

— O que pretendes aqui? Pensei que te farias ao alto-mar.

— Fazer-me ao alto-mar, eu?

Repeti a pergunta como eco, e como se ouvisse pela primeira vez na vida a sugestão de fazer-me ao alto-mar. Ele prosseguiu:

— O comerciante que comprar tuas mercadorias talvez se faça ao mar e as venda pelo dobro do que te pagou.

— Sim... mas o mar...

— É lucro, é paisagem e é uma valiosa experiência.

— Não tinha pensado nisso antes.

À tarde, fui passear no porto e fiquei admirado com o que ali havia de navios colossais, movimento ininterrupto, comerciantes e estivadores apressados e pessoas atrás de fortuna. O maravilhoso da cena contagiou-me como se fora a agitação de um casamento. Os detalhes fragmentaram-se em meus pensamentos, o prazer disso tudo suspendendo-me, encantando-me e embalando-me em suas asas. E foi assim que me fiz ao mar: eis-me aí a dobrar uma página da miséria e do estranhamento entre meus familiares e minha gente e a sulcar as ondas do desconhecido. Deixei as preocupações para trás sem saber o que me esperava adiante. Será que em tal decisão estaria minha morte?

O navio partiu do "Chát el-Arab" rumo ao alto-mar, e então se alargou o perímetro do horizonte. Atrás ou à frente, à direita ou à esquerda, eu não via senão a imensidão azul que tremulava na extensão da vista. Sobre mim a grande vela, e sobre ela a pequena vela: duas palmas de mão cheias de vento.

Rapidamente fiquei enjoado por causa do balanço da enorme embarcação e fui tomado por vertigem e ânsia de vômito; meu corpo se encharcou de suor; cambaleei e então minhas roupas se sujaram com o que havia em meu estômago. Censurei-me pelo que fizera, arrependi-me de meus planos e chorei. Senti bater uma mão no meu ombro e uma voz dizendo:

— Não foi nada: o começo é difícil. Não chores, pois o mar não é lugar de desespero mas sim caminho de esperança. Logo te apaixonarás por ele.

Mal eu me acostumara à turbulência das ondas e ao tremor do navio, e mal eu começara a recuperar as forças e a conversar amigavelmente com os companheiros de viagem, vi-me atirado nos braços das ondas: caí no mar após uma enorme baleia ter atravessado nossa rota, provocando redemoinhos e ondas que quase tragaram o navio. Salvei-me, entretanto, tal como se escreveu nos livros, e tal como registraram os copistas, naturalmente.

E eis a verdade: salvei-me porque, a despeito de ter sido acometido pelo temor e pânico, não me entreguei a eles, não agi como os estúpidos que bebem o cálice da morte só por lhe terem medo. Pensei, planejei, vi um barril jogado pelas ondas, ora imergindo, ora emergindo, e relampejou-me a idéia de que ele seria meu navio; dei brçadas vigorosas até alcançá-lo, abracei-o e deixei-me girar conforme ele girava. Depois de alguns segundos, desamarrei o meu turbante e o amarrei ao redor do meu corpo e do barril, dando um duplo nó; só então me acalmei e relaxei. Quanto tempo se passou? Dias, noites, não sei. Quando despertei, constatando que meu oceano havia batido numa rocha no limite de águas rasas, tratei de me desamarrear, corri até a praia e me joguei sobre suas areias e ervas. Se não me engano, eu gritava: "fui salvo! Deus te salvou, Abdalá! O mar não me afogou, mas sim me presenteou uma ilha inteira".

Afundei-me num estranho gozo entre a vigília e o sono. Vi os topos das árvores entrelaçando-se e abraçando-se, e elas estavam cheias, vergadas até, de frutos; por entre seus galhos, caíam os cálidos raios dourados do sol.

Estiquei a mão, que caiu sobre um coco; abri-o, e dele comi e de sua água bebi até ficar satisfeito. Olhei em redor e avistei um bando de macacos me observando com espanto, como se eu fosse uma criatura estranha. Notei-os cochichando e sorrindo, e então sorri; riram, e então eu ri. Logo ficaram extasiados, e começaram a recolher cocos, quebrando-os e oferecendo-os a mim ou atirando-os com alegria. Caminhei, examinando o lugar, e os macacos me seguiram, aliviando minha solidão.

Constateei quão encantadora era aquela ilha, com sua abundante riqueza verde, e fiquei feliz com as imensas árvores simétricas de galhos entrelaçados, as cores vivas, as aves canoras, o céu radiante, as águas plácidas que a cercavam e as fontes potáveis que irrompiam das rochas.

Pensei: esta deve ser a imagem do paraíso prometido por Deus aos crentes. Será que Deus permitirá que eu viva o resto da minha vida neste paraíso como compensação por tudo que passei, pela miséria e pelas dificuldades enfrentadas em minha terra? Ajoelhei-me agradecendo a Deus, que me concedera, somente a mim, aquele pequeno paraíso imenso.

Pensei: já que Deus me privilegiou com tal bem-estar, devo fazer de tudo para facilitar minha estada aqui.

A primeira coisa imaginada foi fazer uma casa que me protegesse da chuva, do calor e do frio. Os macacos auxiliaram-me carregando comigo galhos e pedaços de árvore, e dentro em pouco a cabana estava pronta. Ao entardecer, acendi fogo e com ele me aqueci. Os macacos rodearam-me, ainda receosos após terem primeiramente se espavorido, e me olharam com espanto. Disse-lhes:

— Bem-vindos à minha casa, meus amigos, meus hóspedes, meus comensais. Gostaria que eu vos contasse uma história ou acaso preferiríeis que eu vos cantasse uma canção? A tudo aceitaram, guinchando e me agradando.

Desde então, toda vez que andava, me sentava ou iniciava algum trabalho, lá estavam meus amigos e companheiros macacos, acompanhando-me, ajudando-me e imitando meu proceder.

Aliás, os macacos observaram e aprenderam meus hábitos e, espertamente, chegavam antes de mim a qualquer local aonde eu pretendesse ir. Percebendo igualmente quais frutas eu mais apreciava, espalhavam-se pelas árvores da floresta, a cruzarem enormes distâncias, a fim de me oferecerem o que era de minha preferência; então eu ria, e eles riam; brincava com eles, e eles brincavam comigo. Descansar à noite, defronte de minha cabana, tornou-se um hábito. Cantava para eles, e eles inclinavam-se conforme eu me inclinava, murmurando com admiração e companheirismo; quando aumentava minha voz, gritavam. Contava-lhes histórias, e eles ouviam, seguindo meus sinais para que se fizesse silêncio ou barulho.

Era estranho viver naquela região, longe de minha terra, de minha gente e de minha família, no meio de uma sociedade assim repleta de elementos que sempre concordavam comigo, que jamais discordavam de mim.

E mais estranho ainda era ver com os próprios olhos de minha cabeça tudo o que eu fazia sendo repetido, duplicado e imitado. Os macacos tornaram-se espelhos afixados em todo ponto para o qual eu olhasse, refletindo a imagem de minha alma, repetindo o que eu queria e imitando o que eu fazia. Era uma duplicação a perder de vista, infinita e sem meios-termos. Perplexo, ignorando o que fazer de minha vida, fui mais de uma vez assaltado pela maldita aflição: "se esses macacos são o reflexo de minha alma, não serei eu também a imagem e o espelho deles?". Logo, porém, eu me acalmava e superava esse estranho pensamento.

Sossego e apoio sem limites: não seria isso algo maravilhoso que somente eu podia desfrutar? A imitação, a concordância e a repetição de meus atos provocavam-me n'alma um prazer além do qual nenhum outro prazer pode existir, e eu ria longamente, acometido de uma alegria cujas fontes provinham não sei donde.

A alma, porém, não se cura tão facilmente do desconforto. Mesmo após ter-me assegurado de que minha estadia na ilha seria tranqüila, de ter produzido meus instrumentos, de ter cantado todas as canções que conhecia, de ter contado todas as histórias que a memória conseguira guardar, de ter comido do bom e do melhor e de ter brincado com os macacos – mesmo depois disso tudo as recordações me acometiam em crises repentinas, sem motivo nem aviso. Admirava-me, a princípio, ainda sentir aperto n'alma, raiva, mágoa ou decepção por causas que já haviam morrido em minha vida; eu as recordava, malgrado meu, e elas faziam minha alma debater-se desnecessariamente.

Como se fora um insano, eu não conseguia dominar tais caprichos d'alma, nem sabia o que tinha. Olhar para meus amigos provocava em mim uma mistura de grande amor e de forte repulsa, até que um dia comeci a desconfiar da realidade de meu ser: será que esses macacos me imitavam ou seria eu quem os imitava? Seriam eles meu espelho, ou eu o espelho deles?

Certo dia, ao despertar do sono, vislumbrei na vastidão do mar um navio; pulci feito louco, gritei, agitei os braços: "ó povo de Deus! Socorro, socorro, salvem-me dos macacos!". Meus seguidores macacos, por sua vez, faziam o que eu fazia, gritavam, acenavam. Foi então que me certifiquei: o inferno dos humanos é preferível ao paraíso dos macacos, e a morte absoluta está na concordância vazia e muda. Nesse mesmo instante, passei a ressentir-me da solidão e do forte isolamento. Fui dominado pela maldita idéia de ter perdido meus dias num paraíso de macacos e decidi escapar da ilha, de minha solidão, de meu estranhamento e do inferno da rotina; decidi ir à terra dos humanos, mesmo que nela encontrasse a morte.

De manhã, vesti-me, despedi-me com tristeza da minha cabana e dos macacos; chorei e chorei, mas não voltei atrás; apressei os passos, temendo a mim mesmo, pois o ser humano, como diz o provérbio, é o escravo do hábito. Segui pelo lado de mais difícil acesso da ilha, almejando localizar uma saída.

NAS ASAS DO PÁSSARO-ROQUE: O "VALE DOS DIAMANTES"

Afirma-se que o roque é um lendário pássaro gigante; que é produto da imaginação, ou de algum capítulo de *As Mil e Uma Noites*, mas isso é um

equivoco produzido pelos racionalistas, que têm, quanto a isso, seus próprios objetivos e finalidades: não estão aí os satélites e as naves espaciais, desmentindo suas teses e tornando ridículas suas idéias?

Confesso aqui, fazendo jus à verdade e à História, que montei o pássaro-roque desde a ilha dos macacos até o vale dos diamantes e das víboras. Não estou afirmando que viajar montado em tal pássaro é semelhante a embarcar em avião ou trem... pois o que são o avião e o trem comparados a ele?

Contar-vos-ei, portanto, como escapei do paraíso dos macacos para cair no tenebroso vale dos diamantes e das víboras. Imagino, inclusive, que vós sabeis que, onde houver diamantes, haverá também víboras assassinas... mas não chegou ainda o momento de falar disso.

Caminhei até o extremo da ilha, onde avistei, no meio do mato, uma abóbada branca, lisa e gigante, a qual, quanto mais eu me aproximava, mais colossal se tornava; seu diâmetro me parecia ser de uma milha ou quase; apressei-me até ela.

De repente, o céu escureceu, o vento sibilou, e um grito atingiu meus ouvidos, lançando-me ao chão e afugentando os macacos, que até então me seguiam, guinchando, por entre as árvores.

Olhei para o céu: era um formidável pássaro-roque cujo bater de asas encobria o sol. Só percebi que a abóbada era seu ovo quando ele pousou pesadamente sobre ela, feito uma lendária nave espacial: era ali o ninho para onde ele voltava naquele anoitecer. O pássaro gigante recolheu as asas e finalmente relaxou e se aquietou.

Lancei-me em direção ao roque para fugir do paraíso dos macacos. Escalei seu dedo, camuflei-me entre suas penas e nelas me amarrei, esperando então que ele decolasse e me conduzisse à terra dos homens.

Adormeci por algum tempo, mas logo despertei: eis-me em pleno ar, os gritos do roque rompendo o espaço aéreo e o vento quase me arrancando de meu lugar. Ao meu redor, só um céu sobre o qual havia mais céu, e abaixo de mim o mar estendendo-se mais e mais à medida que o pássaro ia rompendo os espaços. Sobrevoamos uma enorme montanha, planamos sobre um vale profundo, cortamos as distâncias e os mares e as planícies com a velocidade do vento. Ultrapassamos o desconhecido e derrotamos o tempo. Sentimentos nunca dantes experimentados me acometiam. Fui envolvido por uma alegria profunda. Estremeci de tanto prazer e comeci a rir feito criança. Pensei: "é assim que deve ser a vida! desafiar os perigos, lutar contra o vento e competir com o tempo... Quem imaginaria isso de ti, ó Abdalá? Conheceste, em segundos, gozos tais que necessitariam de séculos". Uma cena terrível me despertou desses devaneios: vi o chão se aproximar de mim numa velocidade inconcebível, e quase caindo percebi que o roque se preparava para pousar.

Relâmpagos entrecruzaram-se impedindo-me de enxergar. No meio de tanto brilho esplendoroso, reluziu a cabeça de uma feroz víbora a se aproximar. Avaliando então que era ela o alvo do roque, comeci a temer uma sangrenta refrega entre ambos, comigo no meio. Preparei-me para desamarrear as ligas que me juntavam ao pássaro e assim livrar-me de ambos.

Que se matem à vontade, pois que culpa tenho eu? Ó Abdalá, acabaste caindo na tocaia! Salva-te! Enquanto o pássaro dirigia a cabeça ao pescoço da cobra, e ela preparava-se para atacá-lo com os dentes, eu consegui desamarrear

os nós e me joguei; bati em pedras, o que me causou dores, mas me salvei. Virei-me e vi a víbora gigante debatendo-se com violência no bico do pássaro, que a carregava para o alto.

Tatei pelas pedras ao meu redor, cujo brilho era de ofuscar a vista. Então, meu coração bateu com força e gritei:

– Diamantes... o vale dos diamantes!

Meu entusiasmo e alegria com esse tesouro, porém, não durou muito, pois onde há diamantes há também víboras, como já sabeis, e como dizem as crônicas, e como, enfim, só ocorrer no mundo dos homens.

Olhei ao meu redor: não se ouviam senão chocalhos e sibilos apavorantes, sem que se pudesse, porém, vislumbrar qualquer sombra de movimento. Fiquei parado feito pedra, pois sei que as cobras só atacam o que se move. Prendi a respiração e esperei o bote daquelas gigantescas feras assassinas, que se moviam com preguiça assustadora. E o brilho arrebatador dos diamantes a meu redor. Eu, extraviado e fracassado, meu cínico e irresponsável destino lançara-me no seio de uma tão incalculável fortuna naquele vale da morte: para que fosse surpreendido, a um só tempo, pelo medo e pelo espanto de mim e do mundo.

“Ó Abdalá, as pessoas buscam a fortuna como quem busca a morte, aniquilam-se pelo dinheiro e ainda dizem: ‘enriquecer ou morrer! Deus permita que eu fique rico antes de morrer’. Quanto a ti, estás sentado em cima de uma fortuna e ao mesmo tempo estás morto de medo.”

Apesar disso, salvei-me, como já sabeis, e como é público e notório. Após ter montado o roque, da mesma forma montei uma águia e escapuli daquele vale profundo; pois enquanto estava em meio àquela indecisão, sobrevoava o lugar uma admirável águia que seguidamente tocava o chão e depois tornava a levantar vôo. “Coisa estranha! Será que pretendia salvar-me? Mas as águias, ao contrário das víboras, não atacam os vivos.” Olhei ao meu redor e próximo de mim o cadáver de um homem. Uma idéia relampejou em minha mente: poderiam os vivos salvar-se à custa dos mortos! Rastejei com cuidado, escondi-me atrás do morto, amarrei-me a ele, não sem antes ter carregado meus bolsos e minhas calças com diamantes. Quando me acalmei, a águia lançou-se sobre o morto e o carregou, e com ele lá fui eu. Depois, fui depositado em cima de uma rocha próxima. Desvencillei-me e fugi a salvo. Quando cheguei ao mundo dos homens, disseram: “eis o demônio em pessoa”. Falei-lhes então em árabe castiço, ficaram estarelecidos e me conduziram até seu rei.

O SAL E O ESTRANGEIRO

Tencionei seduzir o rei com os diamantes que carregava, em troca de minha liberdade e de minha vida, mas ele decidiu oferecer-me em sacrifício a seu deus. A terra estava sedenta e o país, seco. A “rainha do sal” engolia plantações e homens e exigia cada vez mais. Não ficaria satisfeita enquanto não oferecessem a ela meu sangue, o sangue deste desgraçado estrangeiro. “O problema da seca é apenas uma questão de mau planejamento”, afirmei, mas eles colocaram uma corda ao redor do pescoço e me arrastaram até o pátio do tem-

plo. O sacerdote-mor aproximou-se daquele venerável rei e discursou, apontando para mim: “Ó rei dos tempos, senhor dos séculos e das eras, esse estrangeiro é a morada do mal. Se ele for um visitante do bem, as chuvas cairão agora; caso contrário, deverei espalhar seu sangue para salvar o povo da morte...”. O lugar encheu-se de ovações e de gritos que quase arrancaram meu coração de dentro do corpo. Vi o carrasco aproximar-se e desembainhar a espada com sofreguidão. Pensei: “Estás perdido, Abdalá”. Repentinamente, contudo, os gritos cessaram: abri os olhos, vi o povo abobalhado, como se tivesse um pássaro sobre a cabeça. Como todos olhassem para o teto, também olhei e não vi nada; ouvi, no entanto, um estrondoso trovão enquanto a chuva torrencial fazia da água uma correnteza.

Assim, salvei-me da inconseqüência e da irresponsabilidade humanas mediante a força do destino. O rei não me matou: ao contrário, homenageou-me e presenteou-me com uma grande fortuna, maior do que a recolhida no vale dos diamantes. Outorgou-me a direção do porto e o controle das mercadorias, tanto as exportadas quanto as importadas, além das tarifas e aduanas alfandegárias. Contudo, senti saudades de minha gente. Não consegui me encontrar em meio àquele povo; minha sensação de estranheza aumentou, pois a alma não sossega nem relaxa entre tantas contradições e contrastes. Como, porém, escapar aos estranhos e contraditórios hábitos humanos?

Seja como for, voltei para a Basra no primeiro navio árabe que atracou no porto. De Basra parti para Bagdá levando uma grande fortuna. Comprei casa nova, mobilei-a com o que havia do mais rico e luxuoso, adquiri as mais belas mulheres, comi, bebi e retomei minha conduta anterior.

Mas o que passou, passou: não me acostumei por longo tempo ao ócio, pois a viagem me havia modificado. Ampliava-se minha sensação de estranheza entre minha gente e meus conhecidos. Pensei: “Parte de novo para ver o que ainda não viste; experimenta de novo!”. Fiquei indeciso: “Será que está escrito que o homem nunca se aquiete e nunca pare?”.

“Estou entre meu povo, na minha terra, e possuo um dinheiro que pode proporcionar todos os prazeres e as alegrias da vida.”

Reencontrei o bom velhinho que um dia me havia parado no caminho, durante os apuros pretéritos. Parei-o e disse:

“Volte melhor de que parti, mas meu entusiasmo não voltou”.

Disse o senhor: “Talvez estejas fazendo uma autocensura”.

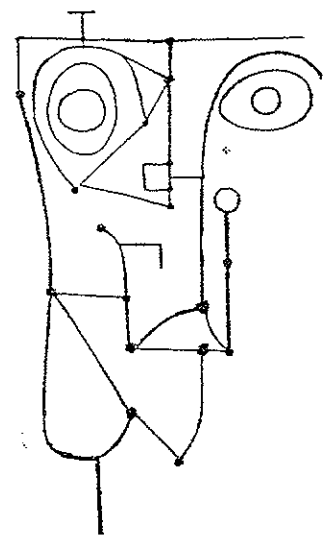
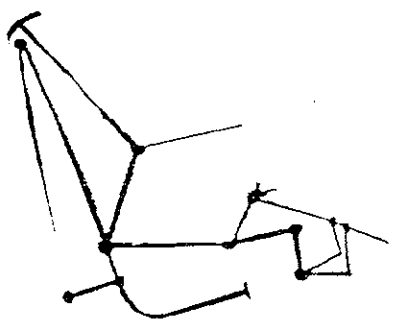
Retorqui: “Estou estranhando minhas saudades do mar. Para onde quer que eu olhe, tiozinho, só vejo a imagem do mar, a agitação do mar, a calmaria do mar!”.

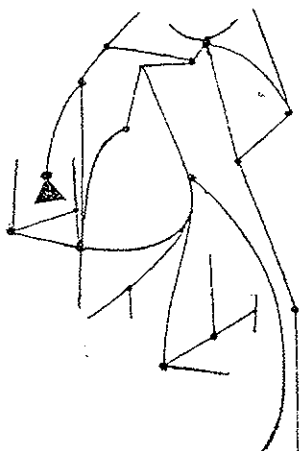
Disse o velho: “Meu filho, não odeies a humanidade por amor do mar, nem odeies o que conheces para amares o que desconheces”.

Perguntei: “Mas quem pode dominar as paixões do coração?”.

Respondeu: “O homem deve não obedecer necessariamente às paixões do coração”.

Ocorreu, enfim, o que devia ocorrer. Dirigi-me a Basra, peguei um grande navio, carreguei-o com mercadorias e me fiz novamente ao mar.





Tudo
sobre
pés
(A teus
pés)

Meus pés são cegos, reclamam bocas tortas de erro.
Meus pés são infelizmente cegos. São o que é ainda
possível me ser, mas são cegos. Pés é onde mais longe
chego, mas real verdade não praticam meus pés – não
vêm. E não é louvável não ver. Reclamo. Dizem olhos
tontos de si. Ser olho é que é ser. E pés não ajudam.
Ser tão longe ser não justifica tão distraído eu, tão
resignado mim. Não vêm. Reclamo. Ora por quê?

Por que não reclamo assim? Meus pés são a prova de que ser
cego é ser pé. Não ver é ser um pé sem reclamações.
Meus pés não cobro deles a visão. Meus pés não serem olhos
é atitude prática deles que não sabem ser outra coisa.
São pés. São pés calados e dignamente cegos.

Quando eu era morta, era dois pés cegos de vida.
Não era morte, nunca praticava vida. Era assim com uma
calma escandalosa, quando eu era morta era um não-ser
tão distraído do haver-tudo! Isso não me compreendem
olhos viciados. Olhos viciados obrigam tempo de morta
a se conjugar em vida. Quando eu era morta justamente
não havia verbo ou vida. Era justo isso que não havia.
Era só isso que não havia. O resto havia. Sobre tudo pés.

VERÃO NA SALA¹

Era 1 vez 1 viagem. Claro, para outro lugar. O tempo de passar era o presente, mas principalmente o passado agia.

Com exatidão: viajei levando comigo 2 anos mais tarde. Nenhuma inocência: 1 volta, 1 viagem carregada de terem passado 2 anos.

Era assim, não era inocente, mas era também distraído. Pois em 6 horas de ônibus cabem árvores, lanches e só as vírgulas é que são o assunto. O assunto: 2 anos depois.

Mas o ônibus 1 momento acabou, e ele nem era assim tão importante. Era apenas ter feito boa viagem. Mas isso eu só soube mesmo depois. O grande assunto viveu-se mesmo durante o depois.

O grande assunto: como vai.

1 vez considerada 1 pessoa que chegou cansada da viagem, que se sentou aliviada nas pernas e que comeu o prato depois de estar descansada, começou a duração. Falo de tempo: a duração de 9 horas n'1 verão na sala.

Era sala. Evidentemente era sala. 16 numerosas gentes que não tinham viajado, que tinham ficado. O grande assunto, o ar onde se viveria no durante tempo indefinido chegou passados 15 minutos.

Como vai.

2 anos acumulados de como vai estavam presentes na sala. Mas estava tudo pintado de calma. Era verão, ainda.

Como vai é fácil, pensei, basta ter calma.

Como vai? Ah, como vai. Como vai!

O tempo precipitou uma resposta nervosa: vou bem.

Estava esgotado o assunto.

Mas havia a vivência real do pós-vou bem. Vou bem durou fração de segundo. Só. E 8 horas pela frente ali estavam e ali permaneceram.

1 pouco esperta, apresentei outro como vai, meu como vai de direito, e recebi resposta volumosa, em blocos definidos de passado: 1 emprego, 2 desastres, 2

desentendimentos, 3 espécies de relacionamentos, algumas novidades. Fiz as contas e o resultado era 11.

Como vai voltou e mais 1 vez esqueci a resposta. Como vai?

Já sei: mais ou menos 8. Menti e desapontei.

8 é número! 8 é número! Furiosos estavam. Como vai?

Calma. Calma, está certo, está tudo certo. 2 anos foram vividos, chegou a hora da calma e da resposta.

Mas então chorei. Chorei. Meu nariz está confuso, lembrei, mas chorar não existe assim.

Mas existiu. Meus inúmeros se organizaram em outras bocas. Chorosa ouvi meus 2 anos formarem história onde choro era possível. Estava salva. Meu nariz se conformou.

Nada disso aconteceu. Era sala, era verão, mas não chorei. Isso nunca existiu.

Como vai voltou, mas resposta é evidente que dei.

Como vai? Assim: 1 trabalho pequeno, 4 cursos atrasados, 1 dieta de legumes e fim.

Outros olhos se acalmaram. Foi enfim possível constatar a que ponto eu era eu mesma. Ah, bom, 2 anos confirmados de mesma coisa ou sinônimos.

Meu nariz confuso mas reconhecidamente nariz e confuso.

No escuro da noite depois, contei uma história para mim. Era uma coisa de sala, e de ser verão na sala. Líquido ponto de vista, compus uma sala alegre, sala sem como vai. Meu livro gerúndio daqui acrescentei aos móveis e outros. Li. O verão todo era eu. Meus olhos o lustre, meu beijo o sol na janela. Contento de duração, as letras desenhavam o chão e as paredes, e eram minhas.

"A vida é mesmo engraçada", concordei. Abri meu livro esse-aqui e me abanci com mil folhas de papel.

LÚCIA LEAL FERREIRA

GUIGNOL



Cena I – Um guignol entra pela esquerda do palco, ao fundo. Aproxima-se da boca de cena. Movimenta-se quebradiço, enquanto busca pelo ar algo que ainda não distingue.

Solilóquio de um Guignol

Queria encontrar uma boa palavra. Para ser boa, a palavra teria de significar claramente aquilo que reveste, aquilo que por trás dela busca viver. No entanto parece ser que as coisas, à luz de

uma subjetiva realidade, padecem de “obscuridão”. Resulta que a boa palavra deixa de ser clara para ultrapassar o tecido rígido de tinta que lhe dá forma e escorrer por cima das letras que a compõem. A palavra viva não se contenta em ser, por exemplo, apenas uma mala; ou pode sê-la, desde que pelas frestas do trinco, do zíper, da fivela, escape um halo de tal forma incompreensível que da mala se pudesse dizer: “Olhe, lá vai um homem...” Se tudo o que disséssemos fosse compreendido só uma certeza haveria: a morte da palavra! E se a palavra estivesse morta, como aquilo que na cruz padece – eu sou a palavra e a vida –, o mundo estaria órfão. Vê que sorte para o homem não compreender o que um outro escreve?

*Um homem só existe na palavra. Ele parece não ter nada por dentro. Um homem não tem órgãos, não tem coração porque tem a palavra coração. Ele não tem sentimento porque na vertiginosa euforia das emoções criou a palavra Ira! E seu ser convulsiona porque tem a palavra comovida. Não tem pensamento porque foram tomadas por razoáveis palavras que solidificam valores sem o conteúdo da ação. Um homem não tem ações porque as palavras aceleram seus sentidos imaginários do cinema. Ele vai ao cinema, às galerias e ao teatro para perpetuar a palavra do que é ausente. Um homem não existe mais depois que criou a palavra. É um guignol. Aquilo que o distingue dos outros animais o aniquila. Um homem não tem honra porque criou a palavra honra. Nem virtude porque criou a palavra virtuosismo e tudo então é performance. Ele deverá ser mudo para encontrar a palavra que o inspire à ação. Só a ação tem honra e virtude. Só a ação pode produzir palavras que não caiam no quietismo por se haver compreendido em que céus os deuses respiram. E um homem não tem o ar necessário para produzir sequer uma palavra... tudo imita, tudo rasteja feito cão faminto... antes não dissesse Deus para que o não matasse, não dissesse amor, mas estendesse o braço e com seu corpo inteiro realizasse o gesto (*O guignol retira do bolso um pequeno osso e o consagra*): “Come comigo o pão que trago e não me alimento eu de tua fome...”. Pois que graça pode ter um corpo que se alimenta da morte?*

Raphael Guignol

NOTAS

- 1 “A mais alta arte é a que esconde todo o artifício e não deixa rastros do artifice.”

Edward Gordon Craig

Est-ce possible d'être un artiste? Si ma personne est signée par la main d'un artisan invisible qui laisse profondément marquée la peau de ma “chair triste”...

Lui, il ne travaille pas comme ça... Lui, il n'efface pas les traits de son art, “hélas”...

Son travail s'accomplit d'une terrible inexorabilité qui se révèle à chaque instant comme la force de ma fragilité...

NOTAS DO EDITOR:

- 1 Tradução da Nota 1 de *Guignol*:

É possível ser um artista? Se sou marcado pela mão de um artesão invisível que deixa profundamente seu rastro na pele de minha “carne triste”...

Ele não trabalha dessa forma... Ele não apaga os traços de sua arte, “infelizmente”...

Seu trabalho se cumpre com terrível inexorabilidade, que se revela a cada instante como a força de minha fragilidade...

Eu, uma marionete... Seus dedos estão por dentro de minhas vestes; sinto que eles se mexem e sou triste ou alegre – isso depende da cena que ele insiste em conduzir a bom termo...

Moi, le guignol... Ses doigts sont à l'intérieur de ma robe, je sens qu'ils s'agitent et moi je suis gai ou triste ça dépend de la scène qu'il insiste à conduire à bon terme...

Et quand il sera le moment d'en enlever sa main, mon corps se laissera tomber comme la plume sur la table d'un écrivain, sans avoir fini la lettre qu'elle aurait dû un jour écrire.

- 2 *guignol*: palavra francesa que pode significar fantoche, tipo de marionete.

E quando for o momento de retirar de mim sua mão, meu corpo cairá como cai sobre a mesa a pena do escritor, sem haver terminado a carta que ela um dia deveria ter escrito.

- 2 As expressões entre aspas são referências ao primeiro verso do poema *Brise Marine*, de Mallarmé:

“La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.”

Na tradução de Augusto de Campos:

“A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.”

ADALBERTO LUÍS DE OLIVEIRA

PRIMEIRO DE-GRAU

Breque.

O senhor não pode subir por aí... O que está acontecendo? Não sei... Ah! Parece que tem um velho parado na porta de trás e não quer descer... Subir pela porta de trás, vê se pode, um velho dessa idade fazendo uma coisa dessas... Ele não qué pagá?... Pô vovô é só tirar a carteirinha... Desce não tiozinho, esse motorista é forgado...

Olhei para trás... Entre os passageiros consegui captar um velho, sério, ereto, olhando apagadamente para quem sabe o quê...

Subo por onde devo subir, por onde tantas subidas quanto rugas já marcaram indelevelmente meu rosto amarrutado. Por que mudar? Acaso meus pés quererão uma trajetória contrária? Impossível. Eu a escolhi... Escolhi quando pela primeira vez minha mãe me iniciou nessa arte e, segurando minha mão me conduziu por degrau semelhante, ainda num bonde. Reescolhi esse degrau, quando, folgazão ou emburrado, refazia o ritual junto com meus colegas de *gimnasium*... Ah! Reescolhi tantas e tantas vezes... Nos primeiros olhares curiosos às canelas das moças que subiam a frente, mais tarde nos olhares furtivos às próprias moças. E, quando tanto as canelas quanto suas donas já não se faziam mais segredo, escolhemos juntos, eu e Sofia, subir esse mesmo degrau e a ensinar nossos filhos caminho análogo... Se hoje sobem ou não eu não sei, eu não sei, Sofia com certeza não mais...

Tio... TIOOOOO!!! O Senhor tá dormindo... Puta Merda! O Senhor não pode subir por aí, é pela outra porta... Trocaram as catraca pra esses trombadinha não viajá sem pagá, agora tem que entrá pela frente e descê por trás... Vamo tio, que eu tô atrasado...

Trocaram as catracas, e eu com isso! Por acaso não andavam sem pagar nos bondes? Ganância idiota de pegar meras quimeras de uns pobre-diabos, ou da molecada travessa que atravessa a ordem estúpida de uma dita segurança pública... Trocaram as catracas... E eu devo trocar minha escolha? Deixar todos

os olhares, canelas, uniformes, amigos, filhos, Sofia e minha mãe estatelados aqui no primeiro degrau enquanto traiçoeira e asceticamente entro pela porta da frente? – Eu não desço, falou o altivamente velho, enquanto se agarrava com firmeza às barras-corrimão.

Então o ônibus não segue, gritou o motorista.

Começou, então, uma algazarra dentro e fora do ônibus. – Desce aí, tio, gritou alguém. Ao meu lado uma senhora gorda comentou: Eu não sei como eles deixam esses velhos andarem por aí à solta, eles são tão perigosos, o senhor não acha, por exemplo, meu pai... Esqueci a senhora, que agora falava pelos cotovelos. Todos tinham uma ou a mesma opinião a dar e a davam sem se importar se eu os queria ouvir...

Lá fora. O trânsito engarrafou-se. O mero instante de espera, agora mais demorado, impacientava os motoristas, que não sabiam o que fazer com a suspensão momentânea de suas vidas temporais, como quando se espera o clique fotográfico imortalizante que nunca vem. Vista aqui de cima, a cena era esta: moscas ao papel colante. Impossibilitados de se moverem, a não ser ao redor, os motoristas próximos ao ônibus escapavam de seus veículos para se chegar àquele ponto irregular. O ônibus estava tomado.

Alguns homens começaram a gritar – Tira esse velho daí, outros protegiam-no. Não sei bem como começou, mas a causa, como se apurou mais tarde, foi um vidro quebrado. O fato é que, diante daquele barulho incompreensível, as pessoas, ameaçadas, provocaram, como num efeito em cascata, sua multiplicação. Quando a última pessoa desceu do ônibus, a exceção do velho, o carro estava totalmente danificado – não havia uma só janela intacta, os bancos estavam ou quebrados ou rasgados, ou ambas as coisas, os pneus murchos, a lataria amassada em vários pontos, e o velho...

Quando os policiais chegaram, o velho estava semidesfalecido, as unhas encravadas nas mesmas barras, com escoriações leves pelo corpo. De seu ângulo, com a porta aberta para a rua, pude observar a multidão, de repente individualizada e murcha, passar respeitosamente diante do velho. Com a cabeça baixa, lançavam um olhar rápido e tímido por entre as sobrancelhas, para depois, rapidamente, escorrer para seus carros, ou para o ponto de ônibus mais próximo.

O velho imaginou estar vendo seus vizinhos, que em sua infância estariam ali para ajudá-lo ou confraternizá-lo. Lembrou-se, então, da vez em que Nhô Alfredo perdeu a memória e sua mãe mais uma multidão se ardearam dele até que Sinhá chegasse... Sinhá chegasse foi seu último pensamento antes que a polícia, entrando pela mesma porta que o velho entrou, serrasse as barras e o expelisse para fora do carro.

Um guincho levou o ônibus. As preocupações cotidianas levaram os carros. Os outros ônibus, as pessoas. Notei, aqui de cima novamente, que passageiros impurezas escorregavam cena afora, como se tivesse sido agitada. Pude observar, cada vez com maior nitidez, o que restou da foto inicial: essa imagem amarela que ainda figura no meu álbum – a imagem apagada do homem, de um velho homem, do velho ali sentado na calçada.

FERNANDO DOS SANTOS ANDRADE

INTERMEZZO

Os minutos ecoam pássaros.
A noite é solitária, cera negra
derretendo contornos da hora,
tintura escorrendo dos olhos.

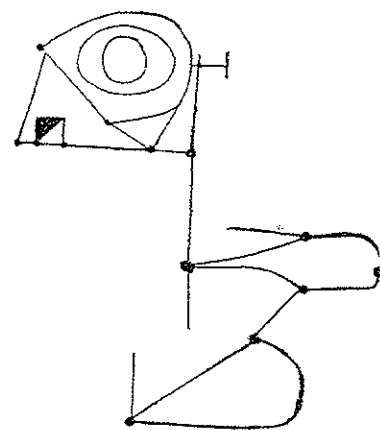
Chorei tão grande que ondas
cansaram no peito, saciadas
como um filho que dorme.
Sonhei com você.

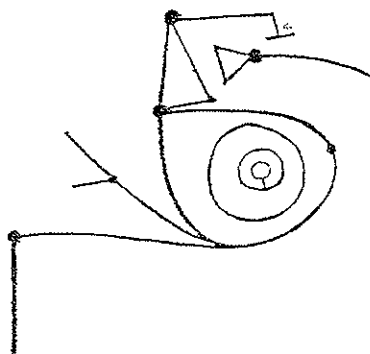
Vejo a nervura das folhas,
a formação cerrada dos pássaros, seta
apontando o norte. Me desconcerto
e te desconstruo, nessa ordem,
as peças desafiando o todo.
E a fôrma? E o cinzel?

Não penso. Falo destas paredes,
essencialmente água, e as palavras,
feito bolhas, morrem súbitas, belas.
Um cílio fere a harmonia dos laços
que só a noite engendra.

Nenhum grito. Surpreendo o rasgo
no lençol de baixo, imperceptível
a olhos nus, desmaiado no branco.
Absolutamente tato. Sob o gesto,
um fio de dor e de sangue,
silêncio que frutifica.

MIRIAM BRENNER





Resumos de dissertações e teses defendidas junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, entre junho de 1997 e abril de 1998.

MESTRADO

Junho/1997 *Espaço e Decadência na Crônica da Casa Assassinada de Lúcio Cardoso*
Marta Cavalcante de Barros
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adélia Toledo Bezerra de Menezes

RESUMO: A escolha de *Crônica da Casa Assassinada* por *corpus* da pesquisa baseou-se na convicção de que o romance elabora textualmente problemáticas fundamentais para o homem e para o período em que o autor se insere. Inspirada em Bachelard, a autora se atém principalmente à estrutura interna da obra analisada, apresentando a família Menezes em sua história de luto e decadência. Realiza ainda uma análise do espaço em suas dimensões simbólicas, destacando duas questões fundamentais no romance: a desagregação social da família em sua problemática temporal, sobretudo sua relação com a memória; e a desagregação moral como evidência das preocupações religiosas de Lúcio Cardoso.

Setembro/1997 *Entre a Arte e a Vida (Um Estudo de A Rainha dos Cárceres de Osman Lins)*
Maria Teresa de Jesus Dias
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Margarida Nitrini

RESUMO: O objetivo deste trabalho é destacar o lugar central de *A Rainha dos Cárceres* no conjunto da obra de Osman Lins. Contém, num primeiro momento, uma análise da estrutura do romance e, num segundo, do foco narrativo em questão, como forma de evidenciar que a fala do professor de ciências naturais e do crítico do romance imaginário tanto remetem a várias opiniões do autor

observadas em ensaios e entrevistas como revelam os limites das teorias do foco narrativo. A fim de situar o romance no contexto literário dos anos 70, a autora recorre ao conjunto da obra de Osman Lins, mas também ao confronto de *A Rainha dos Cárceres* com os romances produzidos na época.

Outubro/1997 *As Espantosas Palavras – uma análise de Grande Sertão: Veredas*
Marília Librandi Rocha
Orientadores: Profs. Drs. João Luiz Lafetá e Roberto Ventura

RESUMO: Estuda-se a metalinguagem nessa obra de Guimarães Rosa, procurando demonstrar o questionamento filosófico sobre o próprio “ser” da literatura, sua importância e necessidade. Para a autora, a poética de Rosa confunde os limites entre representação e realidade, entre estória e história como forma de discutir e questionar o lugar da verdade e o da mentira. A trajetória de Riobaldo é lida como a de um personagem que se transforma em narrador que aprende a narrar sua própria vida a partir da desilusão e da perda. Interpreta-se Diadorim como a própria imagem da ficção e da poesia no espaço do sertão, enquanto Nhorinhá se tornaria exemplar para a compreensão do narrar embaralhado.

Novembro/1997 *Aspectos do Feminino na Reinvenção Autobiográfica de A Idade do Serrote de Murilo Mendes*
Rogério Cormanich
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cleusa Rios Pinheiros Passos

RESUMO: O trabalho propõe ler *A Idade do Serrote* com uma obra que extrapola os limites das escrituras estritamente memorialísticas. Procura estabelecer uma relação entre esse tipo de escritura e a constituição das figuras femininas, tomadas como elementos centrais do livro em questão. Nesse registro, as mulheres funcionariam de forma a abrir um incessante diálogo entre a rememoração pessoal e a memória cultural. Reaproveitando os impasses crítico-retóricos que recaíram sobre essa obra, o ensaio conclui que a reinvenção da prosa autobiográfica comporia o discurso literário muriliano como uma espécie de mosaico textual multiforme.

DOUTORADO

Setembro/1997 *O Narrador Ritualístico (The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien)*
Rosa Sílvia Lopez
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Margarida Nitri

RESUMO: A associação com a Saga do Anel do Poder, a problemática do anel como um objeto que deve ser destruído por oferecer ameaça à liberdade de Middle-earth, o território ficcional em *The Lord of the Rings* compõem a abordagem central do trabalho. A autora procura mostrar a sintonia de J. R. R. Tolkien com o substrato místico da tradição celta e medieval européia recuperando, todavia, a modernidade de seu universo. Ao examinar o processo de ritualização da narrativa tolkieniana, verificam-se as posturas xamanísticas do autor como um recurso que envolve os fios de uma urdidura e da trama narrativa, relatando, no nível simbólico, aquilo que M. Heidegger denominou *Sage* do homem.

Outubro/1997 *Um Canto à Margem, uma leitura da poética de Cruz e Sousa*
Ivone Daré Rabello
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Iná Camargo Costa

RESUMO: Centrado no estudo da lírica de Cruz e Sousa e a partir da análise de poemas, do recorte temático e da sua articulação com procedimentos e convenções do simbolismo, o trabalho pretende contribuir para a interpretação da obra do poeta brasileiro, buscando ver como nela se dá forma a dilemas histórico-culturais da perspectiva da figuração da matéria da subjetividade lírica. No diálogo com a obra e com a coreografia da crítica, encenada desde as primeiras produções do autor, aqui se compreende que a lírica de Cruz e Sousa responde aos enunciados críticos e sociais que o marcaram como o poeta “emparedado”.

Abril/1998 *A Ficção Inacabada: Uma Leitura de Marques Rebelo*
Ariovaldo José Vidal
Orientador: Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior

RESUMO: A abordagem do projeto poético de Marques Rabello procura avaliar as limitações e equívocos do autor e, no mesmo passo, suas qualidades e acertos, seja do ponto de vista ideológico, da construção e do estilo, das técnicas narrativas e mesmo do aproveitamento da tradição. Retomam-se alguns dos impasses dessa obra, apontados sobretudo por Mário de Andrade, articulando-os com a formulação programática do inacabamento e da ausência de tensão. Centrado na análise de *Oscarina*, *Três Caminhos*, *Marafa*, *A Estrela Sobe*, o ensaio recorre ainda ao diário e a depoimentos do autor, fazendo um cruzamento de cenas, motivos e nomes que possam contribuir para esclarecer o universo ficcional.

ÍNDICE DO NÚMERO 1

EVENTO

Encontro com o poeta Melo e Castro

TRADIÇÃO

Entre chacaís e árabes – Ivone Daré Rabello

Hermetismo e alienação – Jorge Almeida

Sobre um conto de Kafka – Ariovaldo José Vidal

"Eletra", de Sófocles – Yudith Rosenbaum

Literatura contra a maré – Rubia Prates Goldoni

O discurso da teoria da linguagem: uma abordagem semiótica – Antonio Vicente S. Pietroforte

TRADUÇÃO

O quarto número doze – Nagib Mahfuz

Mamede M. Jarouche e Safa A. C. Jubram, tradutores

Calímaco, poeta e crítico

João Angelo Oliva Neto, tradutor

João Angelo Oliva Neto e Isabel De Lorenzo, comentários

CRIAÇÃO

Conto – Aírton Paschoa

Primeiro Relato – Celso Cavicchia

Espera – Helena Fiuza

Criar – Amara lis

Canto no canto – Carlos Nau

Fal(t)a – Maria Clara B. Paro

Relicário – Miriam Brenner

INFORMES

ÍNDICE DO NÚMERO 2

EVENTO

Entrevista: João Alexandre Barbosa, Leitor

Depoimento: A Formação do DTLCC

Carta de Antonio Candido

ENSAIOS

Tigres que engendram – Adalberto Luís de Oliveira

Crítica, providência e uso dos modos ficcionais no Quixote I – Heloísa Pezza Cintrão

"Código": leitura de um poema de Augusto de Campos – Miriam Silvia Schwartz Brenner

O ideograma e a poesia – Maria Luíza Guarnieri Atik

"A benfazeja": o homem em busca de si – Marta Cavalcante de Barros

Reflexos da fábula indiana nos textos de Monteiro Lobato – Maria Valéria Aderson de Mello Vargas

TRADUÇÃO

Paicatantra – Prólogo; Livro I, Conto I

Maria da Graça Tesheiner e Marianne Flemming, tradutoras

CRIAÇÃO

Cúme; Cúme II; Poema; O peixe – Eva Pereira

Enfoque – Fernando Maurício Perón

Certa biblioteca pessoal – Frederico Barbosa

RESENHAS

A Teoria do Romance de Georg Lukács

Marco Roberto Flaminio Peres

INFORMES

ÍNDICE DO NÚMERO 3

EVENTO

Encontro com Boris Schnaiderman

Inédito de Boris Schnaiderman: "Entre a ficção e a história"

ENSAIOS

A alma desiludida habita às Avessas – Enrique Mandelbaum

A problematização da alteridade no conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector – Neide Luzia de Resende

A insuportável contenção: Clarice Lispector e Katherine Mansfield – Ricardo Iannace

Aspectos da crítica literária de Machado de Assis – Gabriela Kvacek Betella

Método e miragem: Murilo Mendes e Paul Valéry – Ricardo Gonçalves Barreto

A literatura e seu duplo: uma aventura dentro da história – Noemia Davidovich Fryszman

A narrativa, a história e o "miúdo recruzado" – Eduardo Spiller Pena

TRADUÇÃO

Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise

José Galisi Filho, tradutor

CRIAÇÃO

Carícias – Hermenegildo Bastos

O palácio da fronteira – Moacir Amâncio

João e as árvores – Aírton Paschoa

RESENHAS

Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani, de Audemaro Taranto Goulart – Kátia Mendes Garmes

INFORMES

ÍNDICE DO NÚMERO ANTERIOR

EVENTO

Entrevista com Davi Arrigucci Júnior

ENSAIOS

Do instinto à nacionalidade: a polêmica da cultura nacional no Brasil – Cássio Tavares

A crítica integradora de Antonio Candido

(Nota sobre “De cortiço a cortiço”) – Edu Teruki Otsuka

Polissistema, tradução e diversidade de vozes no Spleen de Paris – Mônica Sousa Almeida

Correspondências em Às Avessas – Marta Nehring

Osman Lins – Unindo o aqui e o ontem – Juçara Marçal Nunes

Um guardião desarmado, o reconhecimento trágico – Cristiane Escolastico

TRADUÇÃO

8ito poemas de Joan Brossa – Sérgio Alcides e Ronald Polito

CRIAÇÃO

CONTO

Terra de Lobos – Roberto de Sousa Causo

POEMAS

Flashback; Da Sedução; Dinossauro – Adriano de Paula Rabelo

A Velada Formosura – José Luiz Monteiro

Carregador das Horas – Lucineia Almeida

Comentário Triptico a Respeito da Morte – Nei Diaz

Deus Furioso; Saudação ao Menino – Valdo Motta

Peixe-Boi III; Coruja II; Pelos vãos... – Valentim Facioli

RESENHAS

O Anjo Caído: Fisionomia da Ficção de Jorge de Lima,

de William Roberto Cereja

Fábio de Souza Andrade

Aventura e Desventura de Heróis Menores,

de Maria Lúcia Zoega de Souza

Heloísa Pires Lima

INFORMES

NORMAS AOS COLABORADORES

1. Os textos da seção Ensaaios devem ter no máximo 12 laudas, cada uma delas composta por 30 linhas de 70 toques, em espaço duplo, ou o total limite de 25.200 toques. No caso de resenhas, o espaço é reduzido a meio, 6 laudas, ou o total máximo de 12.600 toques.

2. A forma de apresentação dos ensaios 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 como das circunstâncias de produção.

3. Os ensaios e resenhas não devem apresentar referências bibliográficas no final. Toda a bibliografia deverá constar em forma de notas de rodapé, devendo ser adotadas para tanto as indicações da ABNT contidas no documento “Referências bibliográficas” (NBR 6023).

Modelos:

– para citação de livro:

T. Todorov, *Os gêneros do discurso*, trad. de Elisa A. Kossovitch, São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.25-32.

– para artigo de periódicos em geral:

A. GRÉSILLON e D. MAINGUENEAU, “Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher en autre”, *Langages*, Paris, Larousse, n. 73, 1984, p.112-25.

– para capítulo de livro:

A. J. GREIMAS, “Os provérbios e os ditados”, in *Sobre o Sentido. Ensaios Semióticos*, trad. Katia H. Chalita, São Paulo: Vozes, 1975, p.171-216.

Em caso de dúvida, sugere-se a consulta aos seguintes manuais:

Emanuel ARAÚJO, *A Construção do Livro. Princípios de Técnica de Editoração*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Umberto ECO, *Como se Faz uma Tese*, trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza, São Paulo: Perspectiva, 1993.

4. Todo material enviado à Revista deve ser entregue em duas cópias impressas e uma em disquete, no programa *Winword 6.0*, e estar acompanhado de duas folhas à parte. Na primeira devem estar mencionados: título, autor, titulação, vinculação a instituições como docente e/ou discente, endereço, telefone, nome do arquivo existente no disquete. Na segunda deve constar a autorização do autor para publicação e a declaração de que não pretende receber pagamento de direitos autorais.

5. Textos que apresentem ilustrações, gráficos, tabelas etc. devem estar acompanhados de folha à parte em que constem as 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.

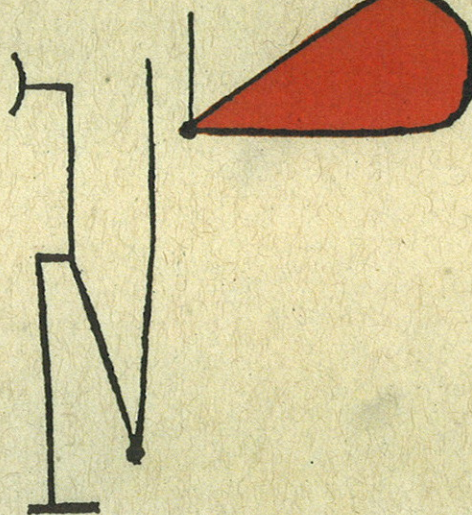
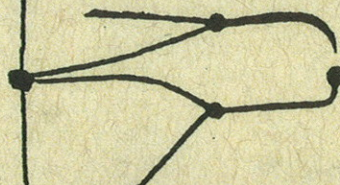
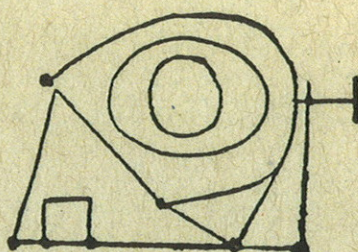
8. A Revista reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como solicitar aos autores eventuais alterações.

9. Os textos não publicados serão devolvidos somente mediante solicitação expressa do autor.

10. O autor publicado receberá cinco exemplares da Revista.

11. Os textos devem relacionar-se com as linhas de pesquisa do DTLLC, a saber: Literatura e Educação; Problemas de Tradução Literária; Edótica e Genética Textual; Literatura e Psicanálise; Teoria dos Gêneros; História Literária e História Cultural; Correntes Críticas; Literatura e Sociedade; Literatura e Teatro; Estudos Comparativistas da Literatura. Dada a impossibilidade de abranger todas as linhas de pesquisa a cada número, terão prioridade os textos cujas linhas de pesquisa ainda não tenham sido contempladas em números anteriores. Os textos vinculados a linhas de pesquisa já abordadas podem vir a ser aproveitados em números vindouros, desde que aprovados pelo Conselho Editorial.

<i>Título</i>	<i>Magma 5</i>
<i>Ilustrações e vinhetas</i>	<i>D'après "La cuisine" de Picasso</i>
<i>Projeto Gráfico e capa</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Normalização Técnica</i>	Márcia Elisa Garcia de Grandi – SBD/FFLCH-USP
<i>Editora de Arte</i>	Eliana Bento da Silva AmatuZZi Barros
<i>Coordenação editorial</i>	M ^a Helena G. Rodrigues
<i>Diagramação e digitalização</i>	Selma M ^a Consoli Jacintho
<i>Revisão</i>	Nelson Luís Barbosa
<i>Secretaria Gráfica</i>	Simone Zaccarias
<i>Arte-final</i>	Erbert Antão da Silva
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria – FFLCH/USP
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica – FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	15,8 x 22,0
<i>Formato</i>	18,5 x 26,5
<i>Tipologia</i>	Times New Roman 10
<i>Papel</i>	Pólen 85 g/m ² (miolo) Cartão Super 6 250g/m ² (capa)
<i>Impressão da capa</i>	Preto e Pantone 1235
<i>N. de páginas</i>	154
<i>Tiragem</i>	600 exemplares



N.5

São Paulo

1998

ISSN 0104-6330



05

USP

Humanitas
PUBLICAÇÕES
FFLCH/USP